

Socialismo.info

Edizione maggio 2019
Proprietà riservata

MIKOS TARSIS

PROTAGONISTI DELL'UMANESIMO E DEL RINASCIMENTO

Il poeta si comporta come il bambino che gioca.
Egli crea un mondo di fantasia che prende molto sul serio
– in cui, cioè, investe una grande carica emotiva –
e lo separa nettamente dalla realtà.

S. Freud

Amazon

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, già docente di storia e filosofia, Mikos Tarsis (alias di Enrico Galavotti) si è interessato per tutta la vita a due principali argomenti: Umanesimo Laico e Socialismo Democratico, che ha trattato in homolai-cus.com e che ora sta trattando in quartaricerca.it e in socialismo.info. Per contattarlo: info@quartaricerca.it o info@socialismo.info
Sue pubblicazioni su Amazon.it

Premessa

La lettura di questo libro, che prende in esame soltanto alcuni protagonisti dell'Umanesimo e del Rinascimento (filosofi, teologi, politici e artisti), è imprescindibile da quella dell'altro libro, *Dal feudalesimo all'umanesimo. Quadro storico-culturale di una transizione*, in cui si offre un inquadramento più generale del periodo in oggetto. Anche nel libro *Pagine di letteratura* si parla di Umanesimo e Rinascimento (Ariosto, Tasso, Boiardo, Lorenzo dei Medici, Poliziano e Pulci potranno essere letti lì). Si rimanda anche al libro *Da Cartesio a Rousseau* per ulteriori ragguagli. Un libro a parte andrebbe dedicato a quel fenomeno straordinario chiamato “riforma protestante”.

Di simile i due suddetti libri non hanno solo il contenuto ma anche il fatto che non sono altro (salvo eccezioni) che sintesi culturali ad uso didattico, senza alcuna pretesa scientifica. Offrono spunti di riflessione che meriterebbero d'essere approfonditi, anche perché l'autore ritiene che la nascita del capitalismo, come *mentalità*, sia avvenuta proprio in Italia, a partire dal Mille, quando si sono costituiti i primi Comuni borghesi.

L'Umanesimo e il Rinascimento sono stati lo svolgimento culturale più elevato di uno stile di vita nato 400-500 anni prima. Sono stati l'espressione di una civiltà borghese che verrà ereditata da altri Paesi europei, i quali, grazie alle battaglie compiute per l'unificazione nazionale, la svilupperanno in senso capitalistico vero e proprio, determinando, per un altro mezzo millennio, ciò che oggi è il mondo intero: un gigantesco mercato dominato dalla proprietà privata dei mezzi produttivi.

Le figure individuali, per quanto emblematiche possano essere, costituiscono soltanto una esemplificazione di un processo storico di ben più vasta portata, che ancora attende un definitivo e faticoso superamento, come sempre succede quando si ha a che fare con la storia delle civiltà del genere umano.

E per “figure individuali” si sono volute intendere non solo i politici e i filosofi, ma anche gli artisti, poiché l'Umanesimo e il Rinascimento italiano hanno avuto questo di peculiare: fare *cultura* con qualunque forma espressiva, senza creare gerarchie di sorta. L'intellettuale umanista o rinascimentale si concepiva a tutto tondo, nel senso che doveva essere in grado di affrontare, di cimentarsi in qualunque forma espressiva. Il maggiore di tutti fu Leonardo da Vinci, che però qui non è stato trattato.

Si è preferito invece concludere questo libro col Caravaggio, che rappresenta, a un tempo, la grandezza e la miseria degli intellettuali umanisti e rinascimentali, grandi in tutto, meno che nella capacità *politica* di realizzare l'unificazione nazionale.

Cola di Rienzo (1313-54)



Al tempo di Cola di Rienzo, Roma era una città disastata di circa 20-30.000 abitanti, che si accontentava di vivere dei miti del passato, con un orgoglio che strideva non poco con la situazione socioeconomica della maggior parte dei suoi abitanti, vessati da un'aristocrazia parassitaria e prepotente, nonché dalla corporazione dei proprietari di terre e bestiame. Mancava quasi del tutto l'artigianato autonomo e la sede pontificia era stata trasferita ad Avignone nel 1309. Si era convinti che la fine dell'impero romano avesse coinciso con la fine del mondo civilizzato e che ci si trovasse in piena barbarie.

I ceti di estrazione nobiliare sognavano che i francesi di Carlo d'Angiò, dominatore del Mezzogiorno (esclusa la Sicilia, che s'era ribellata coi Vespri), avrebbero potuto un giorno fare di Roma la nuova *caput mundi*, magari con l'aiuto del papato, che ancora credeva, nonostante il fallimento degli imperi franconi e sassoni, in un mito imperiale cristiano.

Tuttavia i ceti popolari, più che credere in un papato e in una nobiltà profondamente corrotti, preferivano sperare in un ripristino delle antiche realtà repubblicane, come p.es. il Senato: cosa che avevano già tentato di fare con Arnaldo da Brescia (1090-1155) due secoli prima. Un esperimento durato un decennio, cui il papato aveva posto fine con l'intervento dell'imperatore Federico Barbarossa e dei Normanni.

Nicola (detto Cola) di Rienzo, nato a Roma nel 1313, ufficialmente era figlio di un taverniere e di una lavandaia, ma si vantava d'esser figlio dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, il quale avrebbe avuto una relazione occasionale con la madre di Cola mentre era a Roma per farsi incoronare. Solo in punto di morte la madre di Nicola raccontò che ebbe una relazione extraconiugale col suddetto imperatore, mentre que-

sti, a causa di una rivolta urbana, si era rifugiato nella taverna dove lei lavorava. Non a caso il giovane Cola poté fare degli studi notevoli per la sua estrazione sociale, conoscendo egli molto bene gli antichi monumenti romani, le iscrizioni latine, la paleografia ed epigrafia romane; inoltre aveva letto con molto interesse Tito Livio, Cicerone, Seneca, Valerio Massimo, Agostino, Gregorio Magno, Boezio e s'intendeva di diritto canonico.

Cola sentiva il problema del riscatto sociale da parte degli artigiani e degli esercenti minori, che più volte avevano cercato di scrollarsi di dosso l'oligarchia nobiliare, ma inutilmente (1267, 1305, 1312, 1327, 1339). Il nuovo tentativo del 1342 vide il giovane Cola fare da mediatore tra il popolo e il papato avignonese, nella speranza di poter ottenere il consenso di quest'ultimo contro le prevaricazioni baronali.

In effetti i veri padroni della città non erano i legati pontifici, bensì i nobili locali, le cui principali famiglie (Colonna, Orsini e Savelli) spadroneggiavano come volevano dopo il trasferimento della sede pontificia (gli stessi Orsini e Colonna ricoprivano alte cariche ad Avignone). Il commercio era scarso anche a causa del banditismo che infestava le campagne: persino il Petrarca era stato aggredito mentre si allontanava da Roma, dove era stato laureato poeta in Campidoglio.

Papa Clemente VI non respinse l'udienza che Cola di Rienzo gli aveva chiesto al fine di organizzare il ritorno del papato nella città santa e di liberare la popolazione dalle angherie dei ceti altolocati. Si sperava anche che il papato indicesse un giubileo per il 1350, che sicuramente avrebbe portato ricchezze alla città.

Ad Avignone Cola poté beneficiare del pieno appoggio di Francesco Petrarca, il famoso poeta che teneva in grande considerazione la Roma classica repubblicana e che vedeva in quel "tribuno" la figura ideale per realizzare i suoi sogni e per riformare una Chiesa profondamente corrotta.

Cola infatti poté tornare a Roma come plenipotenziario del pontefice e prese a lavorare come notaio della Camera (una delle poche vie aperte a chi veniva dal popolo), anche se di nascosto tramava per organizzare una sommossa che avrebbe dovuto rovesciare il governo baronale.

Particolarmente ostili gli erano i partigiani dei Colonna, ma favorevoli gli erano i rappresentanti dei movimenti ereticali, specie di quello gioachimita.

Nel 1347, con 100 uomini armati e una gran folla al seguito, occupò il Campidoglio e il palazzo del governo. L'assemblea popolare, come nell'antichità romana, elesse due tribuni: Raimondo d'Orvieto, vi-

cario del pontefice, e lo stesso Cola di Rienzo, con maggiori poteri.

Il programma insurrezionale era abbastanza chiaro:

1. ordine pubblico in città (pena di morte per gli assassini, obbligo per i baroni di non proteggere i malfattori; divieto di ubriacarsi e di giocare d'azzardo); durata massima dei processi: 15 giorni;
2. riorganizzare l'amministrazione finanziaria statale eliminando l'intermediazione dei baroni per la riscossione di pedaggi, di diritti al pascolo e altre imposte; libero accesso dei cittadini a rocche, ponti, porti e porte della città, senza dover pagare alcunché e senza dover chiedere permessi speciali; sostegni finanziari ai monasteri;
3. restituzione allo Stato delle terre usurpate;
4. abolizione dell'assegnazione dell'appalto del sale ai privati;
5. potere militare affidato alla milizia cittadina, formata dai popolani dei diversi quartieri, e servizio di guardia costiera; i tredici rioni di Roma dovevano fornire ognuno 100 fanti e 30 cavalieri. In caso di morte di un milite la famiglia avrebbe ottenuto un'indennità di 100 lire se fante, e di 100 fiorini se cavaliere;
6. città e terre intorno a Roma sotto amministrazione del governo repubblicano insediato in Campidoglio; proibizione di avere fortezze private;
7. aiuti per vedove e orfani;
8. istituzione di riserve di grano contro la carestia;
9. pena del taglione per i falsi accusatori.

L'immediatezza con cui i baroni cedettero illuse Cola che la sua rivoluzione avrebbe potuto offrire un modello agli altri Stati regionali della penisola, sicché propose di costituire una confederazione di Stati sotto lo scettro di Roma, contro la tirannia di tutti i feudatari della penisola. La proposta però cadde nel vuoto: le città-repubbliche non si fidavano di un tribuno che, pur odiando i baroni, agiva come fosse il braccio secolare del papato, da tempo visto unanimemente come del tutto inaffidabile.

Lo stesso Cola, con poca coerenza e molta presunzione, ambiva alla dignità del cavalierato per potersi fregiare di un titolo nobiliare che gli avrebbe permesso di ottenere legittimamente la carica imperiale, con cui avrebbe poi potuto pretendere la riunificazione della penisola. Al che il pontefice, che pur l'aveva appoggiato in funzione anti-baronale, cominciò a vedere in cattiva luce l'idea di restaurare il mito della Roma antica, in cui il ruolo della Chiesa fosse in qualche modo subordinato all'autorità del Senato repubblicano. Il papato voleva muoversi in maniera assolutamente autonoma e quando il tribuno impedì con un decreto l'ingresso di

eserciti stranieri nella penisola, se ne risentì, poiché esso era abituato a servirsi delle forze militari di chicchessia in caso di necessità.

Quando nel 1347 si riunì a Roma il primo parlamento panitaliano voluto da Cola, non solo si dovette constatare l'assenza di molte potenze regionali, ma anche l'espressa intenzione, da parte di talune delegazioni che avevano accettato l'invito, a non voler affatto sottostare all'egemonia romana, che, per quanto "laica" si presentasse sotto il nuovo senatore, restava troppo influenzata dall'ingombrante presenza della Chiesa, pur avendo questa la sua sede ad Avignone.

Cola di Rienzo non s'era assolutamente reso conto che un qualunque processo di riunificazione nazionale avrebbe richiesto sforzi diplomatici molto più consistenti e tempi di realizzazione molto più lunghi. Un progetto politico del genere avrebbe avuto senso solo a condizione che in una scelta di tipo federativo nessuno Stato regionale apparisse superiore agli altri, almeno tra i più importanti Principati.

Infatti anche nel caso in cui si fosse optato per una soluzione di forza (quella secondo cui uno Stato regionale s'impone sugli altri grazie alla propria compagine militare), sarebbe stato impossibile realizzare un obiettivo del genere in un'Italia dove vari Stati potevano dimostrare una potenza equivalente (Firenze, Napoli, Palermo, Venezia, Milano e i Savoia). Quando mezzo millennio dopo si riuscirà a realizzare l'unificazione attraverso una soluzione di forza, essa fu preceduta da ideali risorgimentali e garibaldini attraverso cui, inizialmente, non si pensava che tutto il potere istituzionale sarebbe stato gestito dai Savoia.

Insomma il disegno di Cola appariva del tutto velleitario, anche se il suo proclama della libertà di Roma e dell'Italia (agosto 1347) venne in sostanza accettato. Esso prevedeva i seguenti punti:

1. il popolo romano rivendica la potestà che un tempo aveva su tutto il mondo e revoca tutti i privilegi concessi a danno della propria autorità;
2. Roma e tutte le città d'Italia sono dichiarate libere;
3. tutti i popoli d'Italia sono dichiarati cittadini di Roma;
4. l'elezione dell'imperatore viene rivendicata dal popolo di Roma con estensione a tutti gli italiani;
5. una assemblea generale viene indetta per la Pentecoste del 1348: ad essa sono invitati i due contendenti al trono imperiale (Ludovico il Bavaro e Carlo IV di Boemia);
6. vengono fatti salvi i diritti del papa.

Il vicario del papa, vescovo di Orvieto, rifiutò il proclama e iniziò a trattare coi baroni, per ostacolare seriamente la realizzazione di qualunque decreto a favore della Repubblica. Cola reagì prontamente in-

carcerando i maggiori rappresentanti delle famiglie Colonna e Orsini; sembrava avesse intenzione di metterli alla forca, ma nel momento decisivo li liberò, nella speranza che il suo gesto venisse considerato come una forma di riconciliazione, e per un momento i nobili vi credettero. Il suo comportamento sarà però criticato dal Petrarca.

Tuttavia papa Clemente VI, al vedere ciò, temette che si potesse costituire un blocco politico tra baroni e popolani a suo danno, per cui provvide subito a condannare Cola come ribelle ed eretico, ponendogli, come condizione della revoca, la restituzione al cardinale Bertrand de Déaulx, che aveva già assoldato centinaia di armati, del governo sui territori dello Stato della chiesa attorno a Roma, annullando le confische già attuate del patrimonio ecclesiastico. In caso contrario tutta la città sarebbe stata sotto interdetto (col divieto di praticare qualunque cerimonia religiosa) e l'attacco militare sarebbe stato immediato.

Poiché il tribuno non cedette, si venne alle armi. La famiglia Colonna preferì mettersi dalla parte del cardinale, ma venne sconfitta dai popolani. Cola, invece di approfittare di questa situazione, inspiegabilmente tergiversò, mirando piuttosto, attraverso i propri ambasciatori, a farsi eleggere come nuovo imperatore (era morto Ludovico il Bavaro e il papa puntava le sue carte su Carlo IV di Lussemburgo, re di Boemia, nipote di Arrigo VII).

Alla fine del 1347 Cola chiese di trattare col cardinale de Déaulx: rinunciò al dominio sui territori di Roma e consentì a far entrare nel Consiglio tribunitario ben 39 membri indicati dal cardinale. Era l'occasione buona perché i nobili tornassero all'attacco.

Questa volta Cola non fece nulla per difendersi e anzi fuggì da Roma. L'indecisione, la mancanza di fiducia nelle masse popolari furono la sua disgrazia sin dall'inizio. I nuovi governanti revocarono tutti i provvedimenti da lui emanati.

Fuori della città, Cola cercò alleati tra alcune forze nobiliari, le quali però lo tradirono, facendolo rinchiudere in Castel Sant'Angelo.

Proprio in quegli anni però scoppiò in tutta Europa una terribile epidemia di peste, che fece strage in tutte le città italiane, inclusa ovviamente Roma. Cola, molto fortunatamente, non solo evitò il contagio ma riuscì persino a evadere dal carcere, riparando negli Abruzzi, dove trovò ampi consensi tra i gioachimiti.

Nel 1350, facendosi passare per un loro capo ereticale, andò a Praga per chiedere al re Carlo IV di recarsi a Roma e farsi incoronare imperatore dagli stessi gioachimiti, nella speranza che mettesse ordine nella penisola, la riunificasse e la liberasse della grande corruzione che vi regnava. Ma il re, sapendo bene che senza il consenso del pontefice, non

avrebbe mai potuto diventare imperatore, fece imprigionare Cola e lo spedì ad Avignone nel 1352. Qui ritrovò l'amico Petrarca, che ancora continuava a credere in lui, cercando di farlo liberare.

In effetti la fortuna gli arrise ancora una volta. Morto Clemente VI nel 1352, il suo successore, Innocenzo VI, vedendo che a Roma i baroni volevano ridurre di molto il potere pontificio nello Stato della chiesa, fece rimettere Cola in libertà (1353). E lo spedì, insieme al cardinale Egidio Albornoz, a Roma, coll'intenzione di riportare i nobili all'obbedienza.

Vista la situazione, i popolani insorsero di nuovo, insediando un nuovo governo tribunizio. La cosa però durò poco, poiché i vecchi oligarchi ripresero il potere.

Intanto Cola e il cardinale erano già arrivati presso Viterbo, ove giunse una delegazione di popolani a chiedere che Cola tornasse a fare il tribuno. L'Albornoz acconsentì, ma senza dargli i mezzi sufficienti per organizzare una significativa forza armata. Cola riuscì lo stesso a entrare in città nel 1354 con l'appoggio del popolo.

Rendendosi però conto di essere lì in rappresentanza del papato (lo stesso Albornoz lo aveva nominato senatore a vita), evitò con cura, nel suo primo discorso, di parlare di Repubblica romana, di riunificazione della penisola, di "governo mondiale" con lui come imperatore e cose del genere.

Tuttavia i baroni non stettero ad ascoltare né lui né il cardinale, sicché Cola si vide costretto a prendere contromisure militari, che però risultarono largamente inefficaci, essendo i soldati quasi tutti mercenari.

La sua popolarità crollò di colpo quando, per pagare le truppe e arruolarne di nuove, si vide costretto a imporre nuove tasse e gabelle. Gli stessi vertici delle truppe cominciarono a ribellarsi, non avendo ottenuto, nei tempi previsti, quanto loro promesso.

A causa della sua megalomania Cola non riuscì mai a fidarsi completamente della popolazione romana e questo gli fu fatale. Inviso a tutti, si ritrovò senza l'aiuto di nessuno.

Quando nel 1354 il Campidoglio fu attaccato dai baroni, egli veniva considerato un traditore del popolo. Non trovò forze sufficienti per resistere. Tentò di fuggire, ma, dopo essere stato catturato, venne fatto a pezzi, bruciato e le sue ceneri furono sparse nel Tevere come quelle di Arnaldo da Brescia due secoli prima.

Fu piuttosto il cardinale Albornoz che con la forza e la diplomazia riuscì ad avere la meglio sui riottosi baroni.

Di Cola di Rienzo resteranno due cose nei secoli successivi: l'opposizione alla feudalità nel tentativo di recuperare gli ideali della Roma

repubblicana e il desiderio di riunificare la penisola superando la divisioni politico-territoriali. La prima fu ripresa dall'Umanesimo e la seconda dal Risorgimento.

Girolamo Savonarola (1452-98)



Contesto storico

Al tempo di Girolamo Savonarola l'Italia era divisa in vari Stati regionali o Principati tra loro ostili e incapaci di realizzare l'unificazione nazionale e quindi continuamente soggetti agli attacchi delle nazioni straniere (in particolare la Spagna e la Francia, in lotta per il possesso del Mezzogiorno).

A dispetto della grande arretratezza politica, vi è in quasi tutta la penisola una grande fioritura di studi letterari (Umanesimo) e di produzione artistica (Rinascimento), che pone l'Italia al primo posto in Europa.

Lo sviluppo prevalentemente mercantile delle Signorie dipende dallo sfruttamento dei traffici nel Mediterraneo, ma la scoperta spagnola dell'America e la caduta di Costantinopoli in mano turca sposteranno progressivamente l'asse dei commerci verso le rotte dell'Atlantico, segnando l'inizio della crisi economica delle Signorie.

Sul piano politico-ideologico si assiste a un aspro conflitto religioso tra il papato e il movimento conciliare, che, iniziato col Concilio di Pisa nel 1409, si conclude mezzo secolo dopo con la riaffermazione del primato del papa sul concilio. Sono vaste le persecuzioni dei movimenti dissidenti (lollardi, hussiti, valdesi...); l'Inquisizione nasce nel 1478 e dieci anni dopo s'impone la caccia alle streghe. Le idee conciliariste troveranno uno sbocco definitivo solo nella grande Riforma protestante.

La formazione

Girolamo Savonarola nasce a Ferrara il 21 settembre 1452 da una famiglia agiata di origine padovana. Suo nonno Michele, che influirà

molto sulla sua educazione, era un illustre medico alla Corte degli Estensi.

Fin da piccolo Girolamo dimostra grande attitudine per le materie umanistiche e filosofiche e in quelle artistiche. Conseguisce facilmente il titolo di Maestro nelle arti liberali. Nel 1468 è avviato allo studio della medicina, seguendo la tradizione della famiglia. Nel 1472 scrive *De ruina mundi*.

Improvvisamente, il 24 aprile 1475, Girolamo abbandona gli studi e la famiglia e chiede di essere accolto come “converso” nel convento domenicano di Bologna.

Sulla sua “vocazione” probabilmente influiscono la percezione di una forte decadenza dei costumi e una delusione amorosa per la giovane Laudomia, sua vicina di casa, figlia di Roberto Strozzi, uno dei nomi più illustri di Firenze, a quel tempo esule a Ferrara. Infatti in una sua lettera alla famiglia scrive: “Scelgo la religione perché ho visto l'infinita miseria degli uomini, gli stupri, gli adulteri, le ruberie, la superbia, l'idolatria, il turpiloquio, tutta la violenza di una società che ha perduto ogni capacità di bene... Per poter vivere libero, ho rinunciato ad avere una donna e, per poter vivere in pace, mi sono rifugiato in questo porto della religione”.

Nel monastero di Bologna rimane quattro anni: studia teologia, scrive *De ruina ecclesiae* e nel 1478 diventa sacerdote. L'anno seguente è inviato a Ferrara per un approfondimento teologico e qui rimane sino al 1482, allorché viene nominato “lettore” nel convento di s. Marco a Firenze, il cui priore gli affida l'incarico d'istruire i novizi sulle Sacre Scritture.

Il predicatore

Quando a Firenze fra' Girolamo inizia a predicare sull'Apocalisse, il suo stile oratorio, troppo accademico, non suscita alcun interesse da parte dei fedeli. Tuttavia, nel 1484, la predica quaresimale nella Chiesa di s. Lorenzo (la parrocchia dei Medici) contro la corruzione dei costumi, suscita subito la reazione della ricca e dissoluta borghesia fiorentina e Lorenzo de' Medici lo fa allontanare da Firenze.

Egli inizia a viaggiare in varie regioni (Emilia, Lombardia, Toscana, Liguria). A Reggio Emilia incontra il diciannovenne conte Giovanni Pico della Mirandola e tra i due nasce una sincera amicizia.

Nel maggio 1490, proprio in seguito all'interessamento di Pico, che ha convinto Lorenzo de' Medici, Savonarola torna a Firenze. L'anno successivo viene eletto Priore del convento di san Marco.

Conduce una vita austera e frugale; mangia poco, veste abiti lo-

gori, dorme su un pagliericcio. Scrive però saggi di filosofia e teologia e predica nelle principali chiese fiorentine, soprattutto in Duomo, commentando i libri della Bibbia, anzitutto quelli dei Profeti.

Il suo stile oratorio cambia profondamente: ha capito che per comunicare con la gente occorre un linguaggio semplice, diretto, incisivo. Denuncia la dilagante corruzione dei costumi della popolazione borghese e attacca i potenti, compreso Lorenzo de' Medici.

Le sue prediche ora attirano moltissimi ascoltatori. Il 27 aprile 1491 pronuncia in Duomo la "*terrifica predicatio*" per il rinnovamento dei costumi. Attacca con veemenza il clero corrotto (in particolare per la compravendita delle cariche ecclesiastiche, tollerata dal papa); denuncia la cupidigia dei sovrani che opprimono il popolo con le tasse; condanna le depravazioni e i vizi della popolazione, come la sodomia, molto diffusa a Firenze.

Lorenzo de' Medici, per ingraziarselo, gli invia molto denaro, che lui distribuisce ai poveri. Anche quando Lorenzo è malato, Savonarola continua ad attaccarlo. Tuttavia, quando sta per morire, l'8 aprile 1492, si reca da lui nella villa di Careggi per confessarlo e per impartirgli l'estrema unzione.

Nel luglio dello stesso anno muore papa Innocenzo VIII e il mese seguente viene eletto lo spagnolo Rodrigo Borgia col nome di Alessandro VI, che tanta parte avrà nella vita di Savonarola..

A Lorenzo succede il figlio Piero, dal quale il Savonarola ottiene nel 1493 il riconoscimento dell'indipendenza giuridica del convento di s. Marco, ove ha ripristinato l'originaria e severa regola domenicana.

Il patriota

Per ragioni dinastiche che l'opponevano agli Aragonesi di Napoli e anche al fine di consolidare il suo dominio sul ducato di Milano, Ludovico Sforza detto il Moro chiede l'intervento del re di Francia, il giovane e ambizioso Carlo VIII di Valois, che, vantando antichi diritti della dinastia angioina sul regno napoletano, decide di scendere subito in Italia alla testa di un esercito di 31.600 unità.

Era l'anno 1494: l'inizio di una guerra franco-ispánica che continuerà sino alla pace di Cateau-Cambrésis (1559), sancendo definitivamente l'egemonia spagnola in Italia: l'inizio di una schiavitù che si protrarrà sino all'unificazione nazionale.

A Firenze Piero de' Medici, impressionato dallo spiegamento delle forze nemiche, preferisce intavolare delle trattative con Carlo VIII, consegnando le fortezze di Sarzana e Pietrasanta, nonché i porti di Pisa e

Livorno.

Guidati dagli aristocratici con a capo Pier Capponi, i fiorentini cacciano i Medici dalla città, bruciano le case degli esattori fiscali e proclamano la Repubblica. Tuttavia preferiscono offrire a Carlo VIII una generosa somma in fiorini d'oro perché la città venga risparmiata.

Il sovrano però non cede: non solo vuole il ritorno a Firenze di Piero de' Medici, ma anche che la città gli versi una somma assai maggiore. L'ultimatum del re sgomenta i notabili cittadini, che si preparano alla guerra. Qualcuno suggerisce di chiedere aiuto al Savonarola. L'idea è buona, poiché il frate riesce a far concludere un trattato di amicizia secondo cui se Firenze avesse versato la somma pattuita, sarebbe stata occupata solo per pochi giorni, senza essere saccheggiata.

E così avvenne. Re Carlo lasciò la Toscana per puntare su Napoli. I Medici non rientrarono a Firenze, troppo odiati anche per la loro esosa politica fiscale (Piero de' Medici si ritirerà definitivamente a Roma). Savonarola era improvvisamente rimasto arbitro della città e animatore del nuovo governo repubblicano.

Il politico

La cacciata dei Medici era stata il frutto di una sollevazione popolare. In particolare un clan, gli “arrabbiati”, che riuniva le famiglie avverse ai Medici (i grandi concorrenti bancari e mercantili), ne era stato l'artefice.

L'ala più estrema di questo movimento (avverso anche al Savonarola) era rappresentata dai “compagnacci”, i giovani appartenenti alle più ricche famiglie. A contrastare questo movimento era la clientela dei Medici, i “bigi” o “palleschi”, favorevoli a una loro restaurazione.

Sugli strati più medi e bassi del popolo faceva presa invece la predicazione del Savonarola, il cui partito veniva chiamato dagli avversari col termine spregiativo di “piagnoni” o “frateschi”.

Savonarola e il suo partito, approfittando della popolarità acquisita, presero a radicalizzare le posizioni degli “arrabbiati” in direzione di una democrazia repubblicana, caratterizzandola però in senso teocratico. Il governo restava in mano a Pier Antonio Soderini, ma Savonarola ne era diventato la guida spirituale.

Questi gli aspetti fondamentali della nuova riforma:

- *Sul piano politico-legislativo* viene abolito il “Consiglio dei Settanta”, istituito da Lorenzo de' Medici, e ripristinata la funzione dei “Venti accoppiatori” di eleggere la Signoria, che deve cambiare ogni sei mesi. Poi verrà creato il “Consiglio degli Ottanta”, voluto da Pier Cappel-

ni a tutto vantaggio dei ceti aristocratici.

Ma l'organo più importante è il “Gran Consiglio”, formato dai rappresentanti del popolo appartenenti alle corporazioni di arti e mestieri (media e piccola borghesia): era un vero e proprio parlamento. Esso, che praticamente sostituì tutti gli organi principali del governo mediceo, rappresenterà per 18 anni la base della Costituzione repubblicana.

Fu varata una legge che sanciva la pace tra tutte le fazioni cittadine, cui seguirà il decreto di amnistia per la fazione perdente dei “palle-schi”, pro-medicea.

Nel febbraio 1496 Giuliano Salviati, Gonfaloniere di Giustizia, incarica Savonarola di redigere i principi per la riforma della Repubblica fiorentina. Dopo un mese egli pubblica il *Trattato circa il reggimento della città di Firenze*. Per la prima volta si superava la tradizione del trattato filosofico-teologico sullo Stato (Machiavelli e Guicciardini gli saranno molto debitori).

- *Sul piano economico* vengono presi provvedimenti molto importanti: introdotta un'imposta proporzionale sui beni immobili; estinti i debiti agli insolventi; cacciati dalla città tutti gli usurai; istituito il nuovo monte di pietà (1495).

- *Sul piano etico-sociale* si decide di esercitare una ferrea sorveglianza sui costumi dei cittadini (vedi ad es. i cosiddetti “roghi delle vanità” del 1496-97, allorché 6.000 giovanetti andavano per la città a bruciare carte da gioco, dadi, acconciature, ornamenti, libri osceni – inclusi quelli del Boccaccio –, fino ai quadri e agli oggetti preziosi).¹ Furono chiuse le osterie e aumentati i giorni di digiuno e di penitenza. Musica profana, canzoni, divertimenti... vennero sostituiti con processioni e canti religiosi.

- *Sul piano culturale* Savonarola riunì nella biblioteca del convento di s. Marco il fior fiore degli intellettuali umanisti che costituivano l'Accademia Marciana: Angelo Poliziano, Pico della Mirandola, Michelangelo Buonarroti, Sandro Botticelli, mettendo a disposizione dei cittadini il patrimonio librario dei Medici. Viene istituita una scuola conventuale non solo di greco e latino, ma anche di ebraico, arabo e caldeo.

L'idealista

La rapida discesa di Carlo VIII aveva intanto allarmato gli Stati italiani. Lo stesso Ludovico il Moro si era reso conto dell'errore commesso. Temendo che i successi del re francese finissero per costargli il duca-

¹ In questo il Savonarola era stato preceduto, 60 anni prima, da fra' Riccardo a Parigi e da fra' Tommaso nell'Artois.

to, aveva stretto alleanza (“Lega Santa”) con Venezia, il papato, la Spagna e l'impero austriaco.

Uno degli obiettivi della Lega era anche quello di destabilizzare la Repubblica fiorentina, alleata della Francia. Per raggiungere lo scopo, papa Alessandro VI Borgia prese ad attaccare Savonarola, che nelle sue prediche continuava a inveire contro la corruzione del clero.

Convinto che Carlo VIII fosse una sorta di “uomo della Provvidenza” (“novello Ciro”, lo chiamava), sceso per punire una società corrotta e decadente, Savonarola era riuscito a convincere i fiorentini a non aderire alla Lega.

Intanto Carlo VIII, sentendosi circondato, decide di abbandonare l'Italia, senza però riuscire a evitare lo scontro, durissimo, a Fornovo (6 luglio 1495). La Lega ne esce vittoriosa, ma Carlo raggiunge incolume le Alpi. Intanto i Medici fanno capire di voler rientrare a Firenze.

L'eretico

All'inizio del conflitto col papato, Savonarola si vide offrire cariche di un certo prestigio: p.es. quello di vicario generale della congregazione domenicana di Toscana. Già nel 1493 Alessandro VI aveva concesso a tale congregazione di staccarsi dalla sede metropolitana di Milano, che Savonarola giudicava troppo lassista.

Ciononostante le invettive del frate continuavano a colpire il casato dei Borgia, soprattutto in occasione delle ambizioni politico-territoriali manifestate da uno dei figli del pontefice, Cesare Borgia, detto il Valentino.

A Firenze il partito dei “compagnacci” aveva minacciato di uccidere il frate, perché col suo radicalismo ostacolava i traffici dei ceti più facoltosi e contribuiva all'isolamento della città.

Il papa convoca Savonarola a Roma nel luglio 1495 col pretesto di ascoltarlo sulle sue profezie. Temendo di essere ucciso, Savonarola rifiuta, sicché il papa gli intima di sospendere le predicazioni.

Il silenzio di Savonarola durerà un anno. Nel 1496 l'aristocrazia feudale, ecclesiastica e mercantile, colpita dall'istituzione dell'imposta fondiaria progressiva, si ribella, chiudendo le manifatture e riducendo i commerci. Considerato responsabile della crisi economica, Savonarola perde di popolarità.

Nell'agosto dello stesso anno il papa gli offre il cappello cardinalizio, ma ottiene un nuovo rifiuto. Anzi, il 7 febbraio 1497 Savonarola guida fino alla Piazza della Signoria una processione cui partecipano migliaia di persone e fa bruciare in un gigantesco rogo specchi, profumi,

pettini, parrucche, bambole... Allora il papa gli impone di unire i conventi toscani, ove vigeva la stretta osservanza della regola domenicana, a quelli lombardi, chiaramente lassisti. Nuovo rifiuto.

Il 13 maggio viene scomunicato, ma non se ne cura. Chiede anzi la convocazione di un concilio per deporre il papa, ma rimane inascoltato. Nell'estate e nell'autunno la situazione della città diventa drammatica: pur flagellata dalla peste e dalla carestia, la Signoria intraprende una guerra contro Pisa, che, sfruttando la temporanea cessione della sua fortezza a Carlo VIII, si era ribellata militarmente.

Nell'agosto viene sventata una congiura mirante a riportare al potere Piero de' Medici. Molti aristocratici finiscono sul patibolo. Cinque membri degli "arrabbiati" vengono uccisi.

Nel febbraio 1498 Alessandro VI minaccia d'interdire la città se Savonarola continua a predicare. Le elezioni del '98 portano al governo una maggioranza di "arrabbiati". La Signoria, approfittando anche dell'improvvisa morte di Carlo VIII, chiede al frate di cessare le predicazioni. Lo stesso clero fiorentino comincia a prendere le distanze da lui. Da più parti si chiede che venga esiliato.

Il martire

Il partito degli "arrabbiati" comincia ad accusare Savonarola di essersi chiuso nel convento con 40 religiosi per evitare la peste, invece di assistere i malati. La vicenda divide in due la città.

Spinto dalle circostanze, perde la calma e durante un sermone si dichiara pronto a fare appello al "giudizio di Dio", la prova del fuoco (ordalia). La sfida è prontamente raccolta dagli "arrabbiati", per i quali si offre un frate francescano, Francesco da Puglia, ch'era stato inviato da papa Alessandro VI perché predicasse contro Savonarola.

Entrambe le parti ben presto cominciano a pentirsi d'essersi compromesse, ma ormai non era più possibile tornare indietro. Savonarola accetta, facendosi rappresentare da fra' Buonvicini, mentre per il frate francescano s'era offerto Andrea Rondinelli (del clan degli "arrabbiati").

Senonché un'improvvisa tempesta di pioggia e grandine sparse i carboni ardenti ponendo fine alla folle gara. La fama di cui godeva Savonarola ne uscì però a pezzi.

La sera del giorno successivo una spedizione armata di "compagnacci" assalta il convento di s. Marco. Ci lasciano la pelle cinque esagitati, colpiti dalle archibugiate dei religiosi assediati. Savonarola viene arrestato insieme a due fedelissimi: fra' Buonvicini e fra' Maruffi.

Rinchiusi nella torre comunale vengono processati da Commis-

sari pontifici guidati da Francesco Romolino: sono costretti per tre volte con la tortura a fare parziale ammissione di colpa (al Savonarola ruppero un braccio²). La sentenza comunque è scontata: condanna a morte dei tre imputati per “eresia e scisma”, benché Savonarola non avesse mai messo in discussione i dogmi della Chiesa.

Il 23 maggio 1498 i tre domenicani vengono condotti in Piazza della Signoria, impiccati e bruciati in una catasta di legno: le ceneri furono gettate in Arno.

Cinque anni più tardi papa Giulio II esprimerà l'intenzione di farlo beato, ma i suoi successori, della famiglia dei Medici, bloccarono tutto.

Nel 1558, con la solenne dichiarazione di s. Filippo Neri, Girolamo verrà scagionato completamente dall'accusa di eresia.

L'eredità politica

Savonarola è stato definito “l'ultimo uomo del Medioevo”, in quanto egli perseguì sostanzialmente un ideale di tipo religioso, seppur in maniera radicale, come molti altri esponenti dei movimenti contestativi dell'epoca.

In tal senso egli può essere considerato un anticipatore delle idee della Riforma protestante, benché la sua dottrina rimase sempre rigorosamente tomista e assai lontana dall'umanesimo neoplatonico della Firenze del suo tempo.

Tuttavia, pur ritenendosi “predicatore dei poveri”, egli non arrivò mai ad accettare l'idea che garzoni, operai e contadini potessero avere loro rappresentanti nel Gran Consiglio, né mai mise in discussione l'intangibilità delle grandi proprietà terriere.

Politicamente rimase sempre convinto che la monarchia fosse il miglior sistema di governo, in quanto solo il Gran Consiglio e non il popolo aveva il diritto di rovesciare la tirannide.

Si può in sostanza dire che l'eredità politica del Savonarola riuscì a conservarsi nella definitiva affermazione del ceto medio borghese come classe dirigente.

La sua illuminata Repubblica aristocratica, per la quale morì, sarebbe sopravvissuta per altri 14 anni, influenzando notevolmente le idee di Guicciardini e soprattutto di Machiavelli, il quale, assistendo al rogo, definì “profeti disarmati” i tre suppliziati.

² In genere si legavano le braccia dell'imputato dietro la schiena, poi gli si legavano i polsi con una carrucola fissata sul soffitto. Tirando la fune si sospendeva l'imputato per aria e lo si lasciava in quella posizione per circa mezz'ora.

Intanto, nel 1512 il cardinale Giovanni de' Medici, figlio del Magnifico e futuro Leone X, poté rientrare da padrone in Firenze, sostenuto dalle armi spagnole e con la benedizione di papa Giulio II.³

Scheda su alcuni papi del Rinascimento

Niccolò V (1447-55) promosse una tardiva e inutile crociata anti-turca. Diede una struttura moderna al potere temporale dei papi, con l'investimento delle entrate ecclesiastiche per fini politici (molto importante, in tal senso, la pratica delle indulgenze nell'anno giubilare). Il suo regime fu poliziesco.

Callisto III (1455-58) dà inizio al nepotismo a favore della dinastia catalana dei Borgia.

Pio II (1458-64) diventa in un anno suddiacono, diacono, prete e vescovo. Ampiamente nepotista, fu definito “papa neopagano” e badò a curare principalmente se stesso e i suoi *Commentarii*. Con lui si delinea la figura del papa-re, che non tollera poteri militari da parte dei signori feudali dello Stato pontificio.

Paolo II (1464-71) fu il primo che fece rivivere a Roma il carattere pagano dei ludi carnascialeschi. Ostacolò con ogni mezzo lo sviluppo della cultura. Decise che i giubilei dovevano esserci ogni 25 anni.

Sisto IV (1471-84), già generale dei francescani, combatté gli hussiti e autorizzò l'inquisizione spagnola nel 1478. Elevò il nepotismo a sistema di governo. Sotto il suo pontificato iniziano i contrasti coi Medici di Firenze. Il papa infatti non aveva elevato alla porpora cardinalizia il fratello di Lorenzo, Giuliano. A causa della sua disastrosa politica finanziaria, il papato s'indebitò con la banca fiorentina dei Pazzi. Nel 1470 ci fu la “congiura dei Pazzi” (antimedicea) nel duomo di Firenze, caldeggiata dal pontefice. Lorenzo si salvò, ma il fratello Giuliano rimase ucciso. I membri della famiglia dei Pazzi e l'arcivescovo Salviati di Pisa furono impiccati. Lorenzo fu scomunicato e Firenze interdetta, ma il papa rimase isolato. Le cose si riappacificarono solo perché i turchi, avendo occupato Otranto, minacciavano l'Italia intera.

Innocenzo VIII (1484-92), papa libertino, dovette accumulare molto denaro per far fronte alla numerosa prole. Fece sposare suo figlio Franceschetto con la figlia Maddalena di Lorenzo de' Medici. Fece anche promozioni scandalose di cardinali indegni o non titolati (Giovanni de' Medici, p.es., il futuro papa Leone X, diventò cardinale a 14 anni). Inaugurò la “caccia alle streghe”.

³ Raffaello incluse il frate tra i santi e i dottori della Chiesa nel suo affresco “Disputa del sacramento”.

Alessandro VI (1492-1503), libertino e fortemente nepotista, fu accusato di simonia da Savonarola. Uno dei suoi figli, Cesare Borgia, fu un sanguinario. Con la bolla *Inter Coetera* (1493) sanzionò la nascita del colonialismo europeo in America.

Niccolò Machiavelli (1469-1527)



Biografia

Niccolò Machiavelli nasce a Firenze nel 1469. La famiglia paterna, nobile ma decaduta, più volte rappresentata nelle cariche pubbliche (gonfalonieri di giustizia e priori), non si era arricchita con le attività mercantili e bancarie, in quanto traeva le sue modeste rendite da piccoli poderi nel contado. Suo padre comunque faceva l'avvocato. Fu anche per sua esplicita volontà che il giovane Niccolò ebbe un'ampia e approfondita formazione culturale umanistica, pur non arrivando a conoscere il greco. La lettura dei classici antichi resterà una delle sue occupazioni preferite per tutta la vita.

Nel 1494 è spettatore della discesa di Carlo VIII, re di Francia, con la quale crolla il sistema degli Stati regionali italiani basato sull'equilibrio raggiunto 40 anni prima con la pace di Lodi (con cui si conclusero le lotte per la successione al regno di Napoli e al ducato di Milano: lo Sforza fu riconosciuto signore di Milano; Venezia estese il suo dominio fino all'Adda; l'Aragonese fu riconosciuto signore di Napoli e venne proclamata la Lega universale contro i turchi).

Machiavelli rimase estraneo all'ammirazione popolare per il frate domenicano Gerolamo Savonarola, che dopo la cacciata dei Medici da Firenze (grazie anche a Carlo VIII) e la restaurazione della Repubblica, cercò, senza successo, di realizzare dal 1494 al '98 un governo insieme democratico e teocratico. Al Machiavelli il frate appariva soltanto un "profeta disarmato".

A cinque giorni dall'esecuzione del Savonarola, grazie all'appoggio di Marcello Adriani, capo della prima cancelleria, Machiavelli viene

candidato all'ufficio di secondo cancelliere (o segretario) della Repubblica di Firenze, in sostituzione di Alessandro Braccesi, seguace del frate domenicano. Per avere l'ufficio occorre avere capacità diplomatiche e competenze nelle materie umanistiche (conoscenza perfetta del latino, della storia antica e della filosofia morale dei classici, capacità stilistica e retorica. Di regola questi umanisti fiorentini non avevano poteri esecutivi).

Nel giugno viene eletto a quella carica e, poiché la seconda cancelleria s'occupava soprattutto della corrispondenza relativa all'amministrazione dello Stato, Machiavelli, come capo di questa sezione, era anche considerato uno dei sei segretari del primo cancelliere, sicché venne ben presto assegnato al Consiglio dei Dieci della guerra (o di libertà e di balia): il comitato responsabile per le relazioni estere e diplomatiche della Repubblica. Manterrà entrambe le cariche sino al 7 novembre 1512. I suoi numerosi viaggi da una città all'altra, da uno Stato all'altro, saranno tutti di tipo politico-diplomatico.

Di un certo rilievo furono le sue ambasciate (o legazioni) presso il re francese Luigi XII (cfr il *Ritratto di cose di Francia*), che si era alleato con Firenze, in occasione della guerra contro la ribelle Pisa, la quale, approfittando, in precedenza, della discesa di Carlo VIII, aveva voluto liberarsi nel 1496 della soggezione a Firenze (resisterà sino al 1509). I francesi di Luigi XII avevano conquistato Milano nel 1499: le guerre d'Italia (1499-1559) fanno da sfondo all'attività del Machiavelli. Nel maggio 1499 scrive il *Discorso fatto al magistrato dei Dieci sopra le cose di Pisa*.

All'inizio del 1500 i francesi avevano mandato dei mercenari guasconi al soldo di Firenze, ma al momento opportuno essi avevano disertato. Machiavelli fu inviato per chiedere nuovi aiuti militari, ma in quell'occasione si accorse che la corte francese non teneva in alcuna considerazione una signoria così debole, per cui la missione fallì.

Nel 1501 si sposa con Marietta Corsini, da cui avrà sei figli, e l'anno successivo accetta l'istituzione del Gonfaloniere a vita in Firenze, nella persona di Piero Soderini, che resterà in carica per 10 anni.

Nell'ottobre 1502 ha il primo incontro con Cesare Borgia, che, al fine di realizzare un forte Stato nell'Italia centrale, sta facendo una campagna militare contro i piccoli signori marchigiano-romagnoli, coalizzatisi nella Lega della Magione. Il Borgia (ex cardinale) era stato nominato dal padre, papa Alessandro VI, duca di Romagna e dal re di Francia, duca di Valentinois. Poiché stava già istigando Arezzo e la Val di Chiana a ribellarsi a Firenze, questa si vide costretta a contattarlo. Dopo la seconda legazione presso il Borgia, Machiavelli scrive *Descrizione del*

modo tenuto dal duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, e il signor Pagolo e il duca di Gravina Orsini.

Nell'estate 1503 scrive *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*. Per un momento il Machiavelli credette di ravvisare nel Valentino il principe che avrebbe potuto imporsi a livello nazionale. In effetti, lo aveva impressionato la volontà e la spregiudicatezza con cui aveva cercato di realizzare i propri scopi, ma presto si accorgerà che il Valentino era solo un avventuriero assai poco affidabile, in quanto aveva un'eccessiva considerazione di sé per poter durare a lungo, inoltre contava troppo sulla fortuna d'aver avuto come protettore un pontefice. Però a lui il Machiavelli riconosceva l'intuito d'aver capito l'importanza di truppe personali e non mercenarie.

Nel 1503 muore papa Alessandro VI e, dopo un mese, anche il suo successore Pio III. Poiché il Borgia sosteneva la candidatura del cardinale Giuliano della Rovere, convinto di ottenere, se quest'ultimo fosse stato eletto, il titolo di capitano generale dell'esercito papale, il governo fiorentino decise di mandare Machiavelli ad assistere all'elezione del nuovo pontefice. Della Rovere fu eletto a enorme maggioranza e prese il nome di Giulio II e, poiché, quand'era in carica Alessandro VI, aveva dovuto subire un esilio decennale, la prima cosa che fece fu quella di rimangiarsi il patto stipulato col Borgia, privandolo di ogni potere.

Nel 1504 Machiavelli, constatato il fallimento delle milizie mercenarie nella guerra contro Pisa, propone di istituire una milizia popolare regolare. Il Consiglio Maggiore lo autorizza alla fine del 1505 a cominciare il reclutamento nel vicariato del Mugello. Tuttavia, poiché i ceti borghesi non avevano intenzione di arruolarsi, le truppe erano prevalentemente costituite da contadini. Con queste truppe regolari i fiorentini nel 1509 riprendono Pisa e Machiavelli partecipa alla soluzione della controversia. Nel 1505 gli spagnoli occupano il regno di Napoli. Alla fine del 1506 Machiavelli viene nominato segretario del magistrato dell'ordinanza e milizia fiorentina.

Nel settembre 1506 è in legazione presso papa Giulio II (1503-13), che si è già ripreso Perugia, Bologna e altri territori facenti parte un tempo dello Stato pontificio, e ora ha intenzione di cacciare i francesi dall'Italia: cosa che comincerà a fare a partire dal 1510. Firenze vuole mantenere la propria neutralità e comunque non crede che il papato sia in grado di opporsi alla potenza francese.

Nel 1508 la Lega di Cambrai (papato, Spagna, Francia e Germania) sconfigge Venezia. Machiavelli s'incontra a Innsbruck coll'imperatore Massimiliano I (alleato del papa), il quale, avendo intenzione di scendere in Italia per farsi incoronare a Roma capo del Sacro Romano Impe-

ro, voleva sapere da Firenze su quale appoggio, anche finanziario, poteva contare (aveva chiesto 500.000 ducati per coprire tutte le spese). L'imperatore fece al Machiavelli l'impressione di un sovrano totalmente inetto. Massimiliano pensava di sottrarre a Venezia i porti di Trieste e Fiume, ma non riuscirà a farlo.

Da queste missioni il Machiavelli trasse lo spunto per numerosi scritti, nei quali i problemi di fondo erano i seguenti: a) necessità di uno Stato unitario moderno, sul modello di quello francese (che aveva una forte monarchia centralizzata), completamente diverso dall'impero austriaco di Massimiliano, che gli appariva in via di disfacimento: a differenza del re francese, l'imperatore austriaco poteva imporre la sua autorità solo quando essa non contrastava con gli interessi dei grandi feudatari e delle potenti città libere in mano alla borghesia; b) superamento dell'incapacità della classe dirigente dei vari Principati italiani, che non riesce a superare il particolarismo degli Stati regionali, né ad opporsi all'enorme potere dello Stato della Chiesa, in grado di opporsi efficacemente all'unificazione nazionale; c) necessità di truppe non mercenarie, ma una leva di soldati da reclutare tra la classe contadina, più disposta ai sacrifici e a rispettare un comandante della città. Scrive il *Rapporto delle cose della Magna* (la Germania) nel 1509, esaltando le comunità svizzere e tedesche per la loro compattezza e per le forti tradizioni civili e guerriere.

Viene coinvolto in una nuova legazione in Francia nel 1510, in cerca di appoggio militare, poiché i fiorentini temono che Spagna e papato possano distruggere la giovane Repubblica. Infatti, l'anno successivo una Santa Lega di papato e Spagna, oltre a veneziani, svizzeri e inglesi, si oppone con successo alla Francia. Nel 1512 i francesi vengono cacciati da Ravenna, Parma e Bologna, e poiché i fiorentini non avevano mai parteggiato per il papa e non volevano trattare con gli spagnoli, questi ultimi occupano Prato e obbligano Firenze, i cui cittadini avevano una scarsa formazione militare, ad arrendersi. I Medici, cacciati nel 1494, rientrano in città. Soderini (che Machiavelli considerava un pusillanime) fugge in esilio. La signoria medicea condanna Machiavelli a un anno di confino presso San Casciano e al pagamento di una cauzione ingentissima: mille fiorini d'oro, che gli saranno forniti da tre amici rimasti sconosciuti.

Nel 1513 viene sventata una congiura contro il nuovo governo mediceo: sospettato di avervi preso parte, Machiavelli viene arrestato e torturato. Sarà poi liberato in occasione dell'amnistia per l'elezione del nuovo papa Leone X. Provata la sua innocenza, spera di poter rientrare nelle grazie dei nuovi padroni, ma le sue domande d'impiego rimangono inascoltate.

Intanto la Germania aderisce alla Santa Lega e i francesi vengono sconfitti a Novara. Muore Giulio II e lo sostituisce nel 1513 Giovanni de' Medici col nome di Leone X. Machiavelli non nutre più alcuna speranza di tornare alla vita politica attiva. Si ritira nella sua tenuta di famiglia presso Firenze. Dal 1513 al 1519 lavora ai *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, trattato sulle Repubbliche. Scrive *Il Principe* nel 1513, sperando d'ingraziarsi le simpatie dei Medici, ma invano. Dal 1514 al 1520 scrive *Dialogo intorno alla nostra lingua*, *L'asino d'oro*, *La Mandragola*, *Belfagor*, *Vita di Castruccio Castracani*.

Nel 1515 il re francese Francesco I conquista Milano e sigla la pace con Leone X. Nel 1516 e nel 1519 muoiono Giuliano, fratello del papa, e Lorenzo, suo nipote. Dopo la morte di Giuliano, a capo del governo mediceo si trova il cardinale Giulio, che sarebbe poi stato eletto papa col nome di Clemente VII. Per caso questi era imparentato con uno dei più intimi amici del Machiavelli, Lorenzo Strozzi (a quest'ultimo Machiavelli, negli anni 1519-20, dedicherà *Dell'arte della guerra*). Grazie a questa relazione, Machiavelli riesce a essere introdotto nel marzo 1520 nella corte medicea e alla fine di quell'anno viene nominato storiografo di corte per la durata di due anni. La composizione delle *Storie fiorentine* lo terrà occupato per il resto della sua vita.

Viene anche eletto Cancelliere dei Procuratori delle mura di Firenze, per sovrintendere ai lavori di fortificazione della città contro gli eserciti imperiali di Carlo V (erede del trono spagnolo e austriaco), che nella battaglia di Pavia (1525) aveva sconfitto i francesi del re Francesco I, minacciando di occupare l'Italia intera.

Dal 1521 al 1523 vari avvenimenti turbano la vita della Chiesa: morte di Leone X, elezione di Adriano VI, congiura in Firenze contro il cardinale Giulio de' Medici, morte di Adriano VI, Giulio Medici diventa papa Clemente VII. Alla congiura contro Giulio dei Medici parteciparono alcuni membri del gruppo di umanisti e letterati che si ritrovavano regolarmente nei giardini di Cosimo Rucellai, alla periferia di Firenze: uno fu giustiziato e altre tre esiliati. Machiavelli, pur non aderendo alla congiura, partecipò attivamente a quelle discussioni politiche.

Nell'aprile 1526, su sua proposta, a Firenze si istituisce il magistrato dei Procuratori delle mura e lui ne viene nominato ispettore. Nello stesso anno si forma la Lega di Cognac (papato, Francia, Inghilterra, Svizzera e Venezia) che vuole opporsi alla Spagna di Carlo V. Clemente VII incarica Machiavelli di convincere il Guicciardini, diventato Governatore della Romagna nel 1524, a organizzare un esercito romagnolo, non mercenario, per resistere alle milizie di Carlo V, ma l'impresa fallisce. Il sovrano, indignatosi con Clemente VII che aveva dato la sua ade-

sione alla Lega antispagnola, permette a 14.000 lanzichenecchi mercenari di saccheggiare Roma per quattro giorni. Clemente VII è costretto alla fuga. I repubblicani di Firenze ne approfittano immediatamente per cacciare di nuovo i Medici e proclamare la restaurazione della Repubblica. Machiavelli spera di riottenere la sua vecchia carica, ma, avendo lavorato sei anni coi Medici, non ottiene alcun incarico dal nuovo governo. Nel giugno del 1527 si ammala e muore nello stesso anno.

Ideologia politica

Le opere maggiori del Machiavelli sono il *Principe*, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, *Storie fiorentine* e una commedia, *La mandragola*. Esso sono il frutto di due interessi complementari:

1. tentare di modificare concretamente la società fiorentina e italiana in direzione di una repubblica nazionale democratico-borghese in grado di resistere alle pressioni delle monarchie nazionali europee (Francia e Spagna soprattutto);
2. trarre dalle esperienze politico-diplomatiche e militari, in cui egli è stato protagonista o che ha potuto constatare personalmente, una teoria generale dell'azione politica (Machiavelli è anzitutto un "teorico della politica").

Da questo punto di vista non vanno visti in contraddizione i *Discorsi* che esaltano la *repubblica* come forma migliore di governo, e il *Principe* che teorizza quel *principato* che gli pareva il solo rimedio possibile nei momenti in cui le virtù civiche non sono sufficienti per realizzare una repubblica o per tenerla in piedi. I *Discorsi* (che esaltano la Repubblica di Roma antica) vengono interrotti proprio perché Machiavelli si rendeva conto che col *Principe* avrebbe potuto contribuire meglio a risolvere la crisi della società italiana (divisa in tanti Stati regionali e soggetta alla dominazione straniera).

Il *Principe* è un breve trattato di 26 cap., scritto nel 1513, nel quale l'autore analizza i vari tipi di Stato che hanno a capo un singolo signore: i principati, che vengono distinti in **ereditari** (si mantengono facilmente se il principe non fa conquiste di territori altrui), **misti** (quelli in cui nuove conquiste si aggiungono a possessi ereditari: si mantengono con maggiore difficoltà) e **nuovi** (questi si possono conquistare per *virtù propria* del principe: ad es. Mosè, Ciro, Romolo, Francesco Sforza... non il Savonarola; per *fortuna d'altri*: ad es. Cesare Borgia, il quale conquistò facilmente e altrettanto facilmente fu sconfitto; per *scelleratezze*, cioè per puro scopo di dominio personale, ma essi non danno gloria); **civili**, cioè acquistati o col favore dei cittadini (e questo è il modo più sicuro) o col

favore di pochi potenti; infine i principati **ecclesiastici**, quelli retti da istituzioni religiose (difficili da conquistare ma facili da conservare perché basati su tradizioni secolari).

La seconda parte del *Principe* esamina la milizia: lo Stato infatti può essere politicamente forte se lo è anche militarmente. La milizia può essere **mercenaria** (indisciplinata e infedele), **ausiliaria** (pericolosa perché pone il principe in balia dell'aiuto altrui), **propria** (la migliore perché permanente, cittadina, pagata con le tasse imposte dallo Stato) e **mista**. A quel tempo la milizia era quasi esclusivamente mercenaria.

La terza parte riguarda le qualità del principe:

1. non generoso ma parsimonioso (per evitare di essere fiscale verso i sudditi),
2. non pietoso ma crudele, perché è meglio farsi temere che amare: per evitare d'essere odiato dovrà astenersi dalla proprietà e dalle donne altrui;
3. astuto e forte (volpe e leone) a seconda delle circostanze;
4. incurante delle critiche ma anche lontano dagli adulatori;
5. non deve eliminare le opposizioni ma guadagnarsele, promuovendo il progresso morale e materiale dei cittadini;
6. dedito soltanto alla causa dello Stato, senza vizi né debolezze;
7. deve circondarsi di segretari valenti e fedeli;
8. non deve sentirsi vincolato alla parola data se questa, col tempo, danneggia gli interessi dello Stato;
9. deve evitare la neutralità, per quanto possibile, anche in politica estera.

Gli ultimi capitoli criticano quei principi che hanno perduto gli Stati per aver trascurato l'importanza degli eserciti e del consenso popolare; esaminano il valore della Fortuna, che, benché arbitra della metà delle azioni umane, va combattuta con la Virtù, che per Machiavelli coincide soprattutto con la capacità di sapersi adeguare alla necessità delle cose, da valutarsi di volta in volta, a seconda delle circostanze, prescindendo da considerazioni di tipo morale. Scopo supremo del Principe è governare, salvaguardando con ogni mezzo e modo l'integrità dello Stato. In questo il Machiavelli dimostra d'essere lontano non solo dalla tradizione del pensiero politico cristiano, ma anche da quella dell'umanesimo antico (al quale egli pur costantemente si rifaceva) e persino da quella dell'umanesimo a lui coevo, che di quello classico voleva essere un'imitazione.

Alla fine del libro invita gli italiani a liberarsi dello straniero unificando la penisola. Naturalmente egli spera siano i Medici a porsi alla testa del movimento nazionale. Il trattato fu dedicato prima a Giuliano

dei Medici, poi, morto Giuliano nel 1516, a Lorenzo dei Medici, che morì nel 1519. Fu pubblicato integralmente solo nel 1532. Infatti la prima circolazione a stampa venne “purgata” – col consenso dello stesso Machiavelli – da Agostino Nifo.

Punto di partenza del Machiavelli è la convinzione che l'agire politico può essere compreso solo da chi ha il coraggio di guardare in faccia la realtà, senza rifugiarsi nell'utopia. E la realtà, per il Machiavelli, è soprattutto negativa: gli uomini sono avidi di denaro, politicamente inaffidabili, assai poco virtuosi... È da questo pessimismo che nasce la necessità di uno Stato forte e accentrato, grazie al quale si può superare il limite dell'individualismo. In questo senso non devono apparire strani i consigli “crudeli” che Machiavelli dà al suo principe, poiché è solo operando contro chiunque lo minacci che il principe salverà lo Stato, bene supremo della nazione.

Il Machiavelli tende a distinguere *morale* e *politica*: la politica ha una propria morale che non sempre coincide con quella privata degli uomini (ad es. la pietà verso i vinti può generare disordini). Ciò non significa che il principe sia autorizzato a diventare un tiranno, ma soltanto che i suoi fini giustificano i mezzi usati per ottenerli. Machiavelli ha teorizzato per la prima volta l'autonomia della politica dalla morale e dalla religione, nonché la laicità dello Stato.

Il principe è un male necessario ma transitorio. La sua necessità è relativa alla crisi delle molte Signorie. Lo Stato monarchico e assolutistico è indispensabile per giungere alla potenza delle grandi nazioni europee. Nei *Discorsi* Machiavelli apprezza di più la repubblica e, analizzando il rapporto tra le diverse classi sociali romane, egli era giunto alla conclusione che le lotte civili tra patrizi e plebei avevano fatto nascere le leggi migliori in favore della libertà. Nelle *Storie fiorentine* dirà che le lotte che travagliarono Firenze tra ricchi e poveri (ad es. il tumulto dei Ciompi, la congiura dei Pazzi ecc.) portarono la città alla rovina, poiché gli sconfitti venivano o uccisi o costretti all'esilio, diversamente da quanto accadeva nella Roma repubblicana. Machiavelli era perfettamente consapevole del fatto che senza un forte consenso popolare nessuna repubblica si regge in piedi.

Il giudizio sulla religione

Nei *Discorsi* Machiavelli apprezza di più la religione pagana che quella cristiana. Il cristianesimo gli appare come una religione effeminata, troppo preoccupata dell'aldilà e poco disposta a sacrificare tutto per il bene della patria. Inoltre, mentre il paganesimo era accettato da tutti, il

cristianesimo invece viene imposto dalla Chiesa, che si serve anche dello Stato. Proprio i popoli più soggetti all'influenza della Chiesa sono i meno religiosi. La stessa Chiesa non è mai stata tanto potente né tanto virtuosa da porsi a capo della nazione, né tanto debole da non riuscire a mantenerla divisa: pur di conservare il proprio potere temporale, essa è stata anche disposta ad allearsi con lo straniero. Machiavelli non è contrario alla religione: anzi ritiene ch'essa – in quanto fede comune – obbliga al rispetto della parola data, mantiene vive alcune virtù, lega allo Stato. Tuttavia, egli non nutre alcun interesse per la polemica religiosa che stava maturando in Germania. Il problema per lui non era quello di “migliorare” la religione cattolica ma quello di “subordinarla” al potere politico del principe.

I concetti di “occasione” e di “fortuna”

L'agire umano dipende dalla situazione storica contingente, ovvero l'uomo virtuoso (politicamente abile) deve saper cogliere l'occasione buona per affermare il proprio ideale (ad es. bisognava che gli ebrei fossero schiavi degli egizi perché si rivelasse il genio di Mosè). La forza che può condizionare l'uomo in qualsiasi momento è la *fortuna* (cioè il *caso*, che può influire, in maniere positiva o negativa, sui destini della vita anche per il 50 per cento). Ma la fortuna va sostenuta dalla *virtù*, che può servire soprattutto quando il caso è sfavorevole. La virtù è *personale* e non ha nulla a che fare con la provvidenza: essa infatti si basa sulla *forza*, politica o militare o economica, non tanto sul diritto, né, ancor meno, sulla morale.

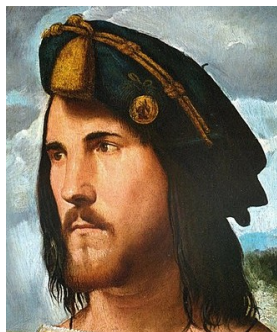
La concezione etico-politica nella Mandragola

Machiavelli è il miglior prosatore del Cinquecento: la sua prosa è viva, mobile, energica, colorita, interessata più alla cosa da esprimere che non al modo. La sua commedia più importante è *La mandragola*. Essa rientra nel teatro comico dell'epoca ed è scritta in un linguaggio vivo e popolare. Narra di un giovane fiorentino, Callimaco, innamorato di Lucrezia, bellissima e virtuosa moglie dell'anziano messer Nicia, il quale, con rammarico, non era riuscito ad aver figli. Callimaco, che si fa passare per medico, prescrive a Lucrezia un decotto d'erba mandragola per vincere la sterilità, però precisa che il primo uomo che giacerà con lei attirerà su di sé il veleno contenuto nella pozione e morirà. Sarà dunque necessario trovare per la donna un amante occasionale, ignaro del pericolo. Nicia è d'accordo. Lucrezia si lascia convincere dalla madre e dal suo

confessore, avido della ricompensa promessagli da Nicia. Naturalmente sarà Callimaco travestito a entrare nel letto di Lucrezia che, disgustata dalla stupidità del marito, accetterà l'amore del giovane anche per il futuro.

Questa commedia si riallaccia al *Decamerone* del Boccaccio. Il suo significato allegorico è piuttosto semplice: Callimaco è come un principe che deve rendere felice la sua patria (Lucrezia); a tale scopo ogni mezzo è buono, soprattutto in considerazione del fatto che Nicia è sì spregiudicato ma sciocco, corrotto ma stupido (come la classe dirigente). La stessa Lucrezia deve giungere a una decisione, rifiutando i compromessi che la rendono infelice.

Valentino Borgia e la storiografia del “se”



È possibile ipotizzare un futuro glorioso per l'Italia se l'avventura del Duca Valentino fosse riuscita? Indubbiamente quando egli prese il potere in Romagna-Marche fece piazza pulita dei riottosi signorotti locali a colpi di veleno, suscitando le simpatie di una popolazione che s'illudeva d'aver trovato un liberatore. Ma è anche vero che altri Stati italiani, molto più avanzati di quello della Chiesa, come p.es. il toscano e tutti quelli dell'area settentrionale della penisola, non avrebbero mai tollerato che un esponente del papato, cioè della forza più retriva del paese, potesse diventare un monarca non meno titolato di quelli presenti in Spagna, Portogallo, Francia e Inghilterra. I quali, pur dipendenti ideologicamente dalla Chiesa romana, si sentivano politicamente autonomi.

Il meglio dell'Italia, dal punto di vista dello sviluppo capitalistico, era caratterizzato da una borghesia prevalentemente commerciale o finanziaria e assai poco manifatturiera, che praticamente stava campando di rendita in virtù dei traffici mediterranei, di cui aveva quasi il monopolio.

Con una borghesia del genere e senza un nemico comune interno da combattere (come lo fu l'islam per la Spagna, che nella *Reconquista* ne approfittò per far piazza pulita anche degli ebrei), le prospettive dell'unificazione nazionale non potevano che avere il fiato corto. Inghilterra, Francia e Olanda ebbero monarchie nazionali grazie soprattutto all'appoggio della borghesia manifatturiera.

Bastò la scoperta dell'America, che fece dell'Atlantico il perno degli scambi mondiali, per mettere gli italiani ben presto in ginocchio. Quando poi scoppiò, sempre nel XVI sec., da un lato la rivoluzione manifatturiera, protetta dagli Stati nazionali, e dall'altro la riforma protestante, l'Italia, che non riuscì a fare né l'una né l'altra, tornò praticamente a livelli para-feudali.

In un paese profondamente diviso sul piano sia culturale che economico, l'unificazione forse sarebbe potuta avvenire se gli Stati regionali più avanzati avessero tentato una sorta di confederazione su basi borghesi, dopodiché gli altri Stati, di minore importanza, sarebbero stati progressivamente assorbiti con la forza delle armi o dell'economia.

In ogni caso fare una storiografia del “se” col Valentino ha poco senso, anche appoggiandosi alle idee filosofico-politiche del Machiavelli.

Francesco Guicciardini (1483-1540)



Biografia

Nasce a Firenze nel 1483 da una famiglia assai ricca e influente, da due secoli presente nella vita politica della città. Dopo aver ricevuto un'accurata educazione di stampo umanistico, compie studi giuridici a Ferrara e a Padova, ed esercita in gioventù l'avvocatura, in attesa di raggiungere i 30 anni, età necessaria per dedicarsi alla carriera politica, sua vera vocazione. Voleva diventare ecclesiastico, ma il padre glielo impedì. A Firenze rientra nel 1505, per poter insegnare, benché non ancora laureato, Istituzioni di diritto civile. Si laurea nello stesso anno.

Nel 1505 si sposa, contro il volere paterno, con Maria Salviati, appartenente a una famiglia avversa al gonfaloniere a vita di Firenze, Pier Soderini.

Nel 1511 la Repubblica di Firenze (fedele alleata dei francesi) lo nomina alla non facile carica di ambasciatore presso Ferdinando il Cattolico, sovrano di Spagna. Dopo il ritorno dei Medici a Firenze (1512), viene richiamato nel 1513. Raccoglie le sue esperienze di ambasciatore in un diario del 1512 (*Ricordanze*) e in una *Relazione di Spagna* (1514).

Ai Medici il Guicciardini si avvicinò subito (egli è sempre stato più favorevole a un governo aristocratico che repubblicano), ottenendo in cambio vari e importanti incarichi. Tuttavia i ruoli di maggior spicco li ottenne passando al servizio di papa Leone X, nel 1516. Viene nominato governatore di Modena, poi anche di Reggio e di Parma (1517). Nel 1521 fu commissario dell'esercito papale in Lombardia, alleato di Carlo V, e mostrò doti di così fermezza e coraggio, difendendo vittoriosamente Parma assediata dai francesi (1522), che il nuovo papa, Clemente VII, lo nomina presidente della Romagna. Anche in questa carica egli si distingue, stroncando la resistenza antipontificia dei signori locali. In questo periodo rifiuterà la proposta del Machiavelli di costituire in Romagna

una milizia nazionale, non mercenaria. Qui resterà sino al 1526.

In seguito, preoccupato dell'egemonia spagnola instauratasi in Italia dopo la battaglia di Pavia, Guicciardini esercita la sua crescente influenza sul papa affinché si allei con la Francia nella Lega di Cognac (1526): ad essa aderirono i maggiori principati italiani, convinti di poter ristabilire l'equilibrio del 1494. Guicciardini è nominato luogotenente generale delle truppe di Roma e di Firenze, ma, non potendo agire con la dovuta risolutezza a causa della politica ambigua del papato, che aveva bisogno di Carlo V in funzione antiprottestante, non può impedire nel 1527 la sconfitta dell'esercito della Lega né il sacco di Roma. Il disastro coinvolge lo stesso Guicciardini, che viene accusato non soltanto d'essere responsabile della sconfitta, ma anche di essersi appropriato di somme di denaro durante le sue cariche (l'accusa però era infondata).

Intanto, approfittando delle difficoltà in cui si trovava il papato, Firenze caccia nuovamente i Medici e restaura la terza e ultima Repubblica. Guicciardini si ritira a vita privata in una villa di campagna presso Firenze: vi resta tre anni, stendendo documenti a propria difesa e le *Considerazioni intorno ai "Discorsi" del Machiavelli sopra la prima Deca di Tito Livio*, in cui lo accusa di fare affermazioni troppo astratte e generiche.

Nel 1529 il prevalere a Firenze della fazione degli Arrabbiati, nettamente anti-aristocratica, lo dichiara ribelle e gli confisca tutti i beni, obbligandolo all'esilio (Bologna e poi Roma). Papa Clemente VII infatti si era riconciliato con Carlo V anche per riavere i Medici (suoi parenti) alla guida di Firenze. Guicciardini era intervenuto per far sì che il cambio di guardia nella direzione della città avvenisse senza spargimento di sangue: per questo fu accusato di tradimento. La Repubblica si apprestò alla difesa eroica della città contro il papato e l'esercito imperiale: la disfatta avvenne nel 1530, dopo dieci mesi d'assedio.

Guicciardini, che godeva del rinnovato favore di Clemente VII, può rientrare a Firenze nel 1531 e partecipare alla riforma del governo della città, nella speranza che il duca Alessandro dei Medici si lasci consigliare anche da lui. Quando però Alessandro viene ucciso dal cugino Lorenzino (1537), Guicciardini, pur favorendo l'ascesa al potere di Cosimo dei Medici, non riuscì ad avere l'appoggio di quest'ultimo. Il rigido assolutismo del nuovo duca (che peraltro teneva conto di quanto il Guicciardini fosse invisibile ai fiorentini) e la non troppo benevolenza di papa Paolo III lo convinsero a ritirarsi definitivamente nella sua villa di Arcetri, dove si dedicò alla stesura della sua opera più significativa, la *Storia d'Italia* (1492-1534), e dove riordinò i *Ricordi politici e civili* e i *Discorsi politici* (i *Carteggi* invece verranno pubblicati nel 1938-72). Muore nel

1540.

Il pensiero politico e storico

Il suo unico trattato teorico-politico è il *Dialogo del reggimento di Firenze*, composto tra il 1521 e il '25. In esso Guicciardini auspica per Firenze un governo “misto”, sul modello di quello oligarchico-veneziano, che superi i difetti della signoria e del regime repubblicano. Prevede due magistrature formate dai rappresentanti delle famiglie più illustri e più ricche, aventi al vertice un gonfaloniere nominato a vita. L'aristocrazia che Guicciardini difendeva era quel ceto di magnati, astuti e intelligenti, che avevano saputo assumere il controllo dei traffici commerciali e delle industrie, alleandosi con la nuova borghesia mercantile e finanziaria. Per lui questa classe era la sola ad essere esperta nell'arte di governare, sia a livello politico-amministrativo che militare. Guicciardini è un politico conservatore: guarda con sospetto e diffidenza non solo i tumulti popolari (ad es. quello dei Ciompi), ma anche l'assolutismo del principe e ritiene irrealizzabile l'idea di uno Stato nazionale. La sua preoccupazione principale è quella di conservare i vecchi istituti comunali e corporativi.

I *Ricordi politici e civili* sono oltre 400 pensieri di natura politica e morale, di varia lunghezza, composti tra il 1525 e il '30, destinati ad essere letti dai familiari e dai discendenti (pubblicati, come altre sue opere, solo verso la metà dell'Ottocento). In essi Guicciardini ribadisce il principio rinascimentale dell'autonomia della politica, totalmente separata dalla religione e dalla morale; sostiene che la storia è un prodotto degli uomini, non della provvidenza, anche se la fortuna ha una parte rilevante nelle vicende degli uomini. Gli uomini che fanno la storia sono quelli che hanno intelligenza, forza, astuzia, abilità, autorità. Il popolo non la fa.

Gli avvenimenti storici sono indecifrabili se riferiti a uno schema teorico predefinito col quale li si vorrebbe interpretare. Nella storia le eccezioni, le circostanze fortuite, particolari, i necessari “distinguo” rendono impossibile una comprensione globale o generale della realtà. I fatti vanno compresi nelle loro circostanze particolari, caso per caso. La virtù che il politico deve possedere, a tale scopo, è la *discrezione*, che è la capacità di discernere con acume, sulla base dell'esperienza, i singoli fatti (prevale dunque l'analisi sulla sintesi).

In questo senso il Guicciardini si oppone al Machiavelli: non accetta il richiamo costante agli antichi (perché secondo lui il passato non può aiutarci a vivere il presente, non essendoci una concatenazione logica dei fatti storici), né apprezza lo sforzo di trarre dalla storia delle leggi universali. I fatti non possono essere ricondotti entro una visione unitaria,

né si può risalire dal particolare al generale: il futuro resta imprevedibile. Di qui il suo forte pessimismo intellettuale, che si manifesta anche nella concezione dell'uomo: a suo giudizio, infatti, la natura umana è fondamentalmente incline al male, almeno nel momento stesso in cui accetta di vivere in società. E questa inclinazione è immutabile.

Alla politica idealistica e di ampio respiro del Machiavelli, Guicciardini oppone una politica che lui definiva “realistica” ma che sarebbe meglio definire “opportunistica”, in quanto è la politica di un diplomatico che, esperto nell'arte di negoziare e consigliare, è molto attento al proprio “particolare”, cioè alla propria dignità, reputazione e carriera politica (ad es. in religione egli avrebbe voluto farsi luterano, ma restò cattolico; odiava il clericalismo, ma si era adattato a servire il papato). Non a caso il Guicciardini – a differenza del Machiavelli – fece una notevole carriera politica.

Nelle *Considerazioni sopra i Discorsi del Machiavelli* (1530), Guicciardini contesta che l'unificazione nazionale sia un obiettivo preferibile all'equilibrio tra le varie entità politiche esistenti e sostiene invece che l'autonomo sviluppo delle varie città e signorie, oltre ad essere causa di benessere economico, corrisponde meglio alle antiche consuetudini degli italiani.

L'opera più importante, sul piano storiografico, è la *Storia d'Italia*, in 20 volumi, composta tra il 1536 e il '39. È il capolavoro di tutta la storiografia del Cinquecento. Tratta gli avvenimenti che vanno dalla discesa di Carlo VIII alla morte di Clemente VII. È l'unica ch'egli compose espressamente per la pubblicazione. Guicciardini è il primo che raccoglie in un quadro generale le vicende di tutta Italia, ed è anche il primo che pone a fondamento della narrazione documenti autentici e originali: di qui la sua pretesa imparzialità. La differenza principale fra la sua storiografia e quella del Machiavelli la si riscontra anche nel giudizio che dà della Repubblica fiorentina. Mentre il Machiavelli aveva ricercato nelle passate vicende della città le prove della fragilità del piccolo stato corporativo rispetto alle nazioni europee emergenti; il Guicciardini invece addebitava il declino della città alle passioni e agli errori di singoli e famosi personaggi, vissuti negli ultimi 40 anni, oppure alle pretese delle classi più popolari o addirittura all'influsso negativo della fortuna.

Guicciardini critico di Machiavelli

Qual è la critica principale che il Guicciardini fa al Machiavelli? Quella d'essere un “utopista” invece che un “realista”. Ma chi è stato più “premiato” dalla storia? Chi dei due ha potuto beneficiare di una maggio-

re realizzazione storica dei propri ideali? Si può forse dire che il Guicciardini fosse più “realista” del Machiavelli quando pensava di potersi opporre, con le sole risorse del papato o di una Lega provvisoria dei maggiori Stati italiani, alla potenza di nazioni come la Spagna o la Francia? Era forse più realista del Machiavelli quando rifiutava l'idea di costituire un esercito non mercenario?

Nella fattispecie la politica del Guicciardini ha avuto più successo di quella del Machiavelli, ma non si può dire che abbia avuto anche più ragioni. L'ideale del Machiavelli, relativo all'unificazione nazionale, non è forse fallito anche per l'opposizione di politici miopi come il Guicciardini? Chi ricordiamo oggi più volentieri: il passionale lungimirante Machiavelli o il freddo calcolatore Guicciardini?

La prospettiva di lungo periodo ha dato ragione al Machiavelli, anche se il rifiuto ostinato, trisecolare, di accettare il suo ideale, ha fatto regredire così tanto l'Italia, rispetto ad altre nazioni europee, che ancora oggi ne risentiamo. (Qui naturalmente ci si astiene dal giudicare i mezzi e i modi con cui il Machiavelli voleva conseguire il fine dell'unificazione.)

Se poi volessimo fare i sofisti, dovremmo mettere in discussione anche il valore contestuale del presunto “realismo” del Guicciardini, quello che lui praticava nell'ambito ristretto delle circostanze particolari, dei casi specifici. Egli infatti s'è sempre comportato come un aristocratico, lontano dalle masse popolari: ad es., quando ha cercato di spiegarsi i motivi della profonda crisi di Firenze, ne ha attribuita la responsabilità ai grandi personaggi della politica, alle rivendicazioni dei ceti subalterni, alla sfortuna... E forse questo il vero “realismo”? Si può essere allo stesso tempo “realisti” e “opportunisti”? L'opportunismo di chi pensa solo al “particolare” è forse una garanzia di vero successo?

Sintesi

Guicciardini parte dall'idea di Machiavelli di analizzare la “realtà effettuale” (concreta), senza idee precostituite di tipo etico-religioso. Egli è ateo come Machiavelli, perché vede solo corruzione nel clero, astrazione nella teologia, indifferenza per le vicende terrene nella fede, insussistenza della provvidenza divina, in quanto i fatti umani sono determinati per lo più dal caso (apprezza la Riforma luterana non per le idee espresse ma per la lotta contro la corruzione). Se può capitare che un credente realizzi le sue idee in virtù di una fede ostinata, ciò in realtà dipende dal caso, in quanto col passare del tempo vi possono essere situazioni a lui favorevoli del tutto impreviste.

Tuttavia per Guicciardini la realtà concreta (il “particolare”) è troppo contraddittoria perché si possa trovare un senso logico con cui interpretarla. Non vi sono nessi di causa/effetto, in quanto il più delle volte gli effetti sono l'opposto di quel che s'era preventivato. È inutile quindi avere idee morali o politiche troppo elevate o ambiziose, poiché di sicuro non si realizzeranno come le abbiamo pensate. Occorre piuttosto cercare un compromesso tra volontà opposte, sperando di realizzare il meno peggio. I cittadini devono essere virtuosi non per ribaltare la tirannia ma per ridurre gli effetti negativi, mentre le autorità devono saper gestire il potere con moderazione, evitando gli eccessi. Secondo Guicciardini la svolta disgraziata per l'Italia è avvenuta con la morte di Lorenzo il Magnifico e di Innocenzo VIII, che avevano saputo creare un certo equilibrio nazionale (1492).

Il motivo di tutto ciò sta nella contraddittorietà dell'essere umano, che, pur essendo per nascita incline al bene, si lascia condizionare da circostanze negative (in cui sono in gioco la proprietà dei beni o il potere politico), facendo il contrario di ciò che vorrebbe. Il che non vuol dire che, comportandosi così, l'uomo compia necessariamente il male: tutto dipende sempre dalle circostanze.

A causa di questa instabilità del comportamento umano e della impossibilità di prevedere le conseguenze delle azioni umane, non ha senso cercare delle regole assolute con cui interpretare in maniera logica le azioni etiche e politiche. Non vi sono leggi universali, valide per ogni tempo e luogo, e la conoscenza umana è limitata e relativa. L'eccezione rende impossibile una regola assoluta. La storia e la cultura possono trasmettere solo eccezioni, che vanno affrontate, di volta in volta, con esperienza e discernimento (“discrezione”). Non servono neppure una particolare intelligenza, né una grande erudizione né alti valori umani.

L'unica cosa che si può fare è esaminare le situazioni particolari in tutti i loro aspetti, senza metterle in un rapporto di stretta necessità tra loro. Tutte le cose hanno “distinzione ed eccezione”. Le regole generali non hanno alcun valore interpretativo. Non c'è nulla del passato che possa aiutarci a capire meglio il presente, proprio perché non esistono mai identiche condizioni di spazio e tempo.

Quindi l'opposizione al Machiavelli verte sui seguenti argomenti: a) no all'idea che la repubblica sia di per sé migliore della monarchia; b) no all'idea che la repubblica romana abbia qualcosa di utile da insegnarci; c) no all'idea che la storia possa essere “maestra di vita” o che il passato possa essere migliore del presente o che si debba vivere proiettati verso un futuro migliore; d) no all'idea che virtù e fortuna (caso) si equivalgano, in quanto il caso prevale nettamente; e) no all'idea che gli eventi

umani possano essere interpretati secondo leggi storiche aventi carattere di necessità (l'analisi è superiore alla sintesi); f) no alla milizia permanente e cittadina (i mercenari sono più esperti nell'arte militare); g) no all'unità nazionale in quanto obiettivo prematuro e anche perché i patti federativi tra le varie realtà territoriali sono più facili da realizzarsi, se si rispetta la reciproca autonomia; h) no alla forma letteraria del "trattato politico" (come p.es. il *Principe*), in quanto è sufficiente la storiografia di eventi politici già accaduti.

Se dovessimo riassumerlo in una frase, che giudizio daremmo della filosofia di vita del Guicciardini? Semplicemente questo, che quando si sostiene che nella realtà non vi sono leggi basate sulla necessità, è evidente che i poteri dominanti le interpretano *sempre* secondo i loro interessi. Cioè fanno diventare *necessarie* delle situazioni del tutto arbitrarie.

Nicolò Cusano (1401-64)



Il neo-platonismo dell'Umanesimo si differenzia da quello di Plotino in un aspetto molto preciso: esso riscopre Platone a partire dalla teologia cristiana per rivalutare questa teologia. La riscoperta era iniziata nel mondo bizantino in dissoluzione e fu proseguita nell'Europa occidentale dopo la caduta di Costantinopoli e in aperta polemica con i neo-aristotelici, al punto che l'Umanesimo della prima metà del Quattrocento costituì un regresso rispetto al tomismo e al neo-aristotelismo in genere.

Viceversa, Plotino si servì di alcuni aspetti della teologia cristiana, all'interno di un impianto filosofico platonico, per togliere al cristianesimo dei motivi di critica nei confronti del paganesimo.

Il neo-platonismo di Cusano, Ficino, Pico della Mirandola ecc., non porta alle logiche conseguenze l'aristotelismo tomistico, ma si serve del platonismo per salvare in extremis una teologia cattolica in decadenza, rendendola più accettabile alla mentalità umanistica.

Gli umanisti neo-platonici tendevano a rivalutare la religione separandola dalla politica, ma non facevano a livello politico un discorso veramente laico, né sapevano fare, a livello religioso, un discorso “democratico”, egualitario, capace di demolire le fondamenta assolutistiche del cattolicesimo medievale. Alcuni umanisti neo-platonici riscoprono la teologia ortodossa (grazie all'emigrazione in Italia di molti intellettuali bizantini in fuga dall'invasione turca), usandola per giustificare quella cattolica o, nel migliore dei casi, per laicizzarla (usano cioè il neoplatonismo, che la teologia ortodossa non aveva mai abbandonato, per contestare l'aristotelismo a uso e consumo della Scolastica). Restano comunque un movimento accademico e aristocratico, lontano dalle masse popolari.

La sbocco finale dell'Umanesimo neo-platonico è una sorta di astratto misticismo, a sfondo panteistico. Qual è la differenza fra questo misticismo e quello russo dello stesso periodo? Il misticismo occidentale è frutto di una mera riflessione intellettuale ed è per così dire “contami-

nato” da considerazioni di carattere laico, scientifico e naturalistico. Viceversa, il misticismo russo è allo stato di “pura religiosità”, essendo la società priva di forti elementi borghesi, ed è un fenomeno che coinvolge ampi strati popolari.

*

Nicola Krebs (1401-64) fu detto Cusano perché nativo di Cues, sulla Mosella, presso Treviri, in uno dei possedimenti ecclesiastici della Germania.

Cusano rappresenta l'inizio più significativo della filosofia moderna, semplicemente perché è stato il primo a smontare, seppure solo dal punto di vista metafisico, la cosmologia aristotelica (affermando, p.es., che l'universo è infinito e non possiede un centro e che la Terra non è immobile).

Probabilmente egli non è stato capito a motivo del fatto ch'era cardinale e vescovo di Bressanone. Non dobbiamo infatti dimenticare che l'Umanesimo e il Rinascimento volevano porsi in alternativa al Medioevo e alla Scolastica. Per poter apprezzare adeguatamente Cusano occorreva esser privi di pregiudizi.

Significativo è il fatto ch'egli, aiutato dallo spirito laico e umanistico, riscopre la concezione apofatica della divinità, ma andrebbe anche verificato se Cusano cerca di mediare la teologia ortodossa con le teorie umanistiche. L'ortodossia è senz'altro vicina a una concezione umanistica e democratica della vita religiosa e civile, più di quanto non lo sia il cattolicesimo romano, che con la sua teologia catafatica pretende di modellare la divinità a proprio uso e consumo.

Cusano, tuttavia, soffriva di un certo dualismo esistenziale, tipico di quei teologi che, sul piano teorico, capiscono le esigenze di un cristianesimo più autentico, ma che, sul piano pratico, per quieto vivere, accettano compromessi poco dignitosi. Cusano infatti era tendenzialmente favorevole alle tesi “conciliariste” (che negavano – sulla scia della teologia ortodossa – il primato del papa), ma poi, ottenuto un incarico prestigioso, appoggiò le tesi opposte, quelle appunto “papiste” (in ciò fu influenzato anche dai risultati del Concilio di Ferrara-Firenze, 1438-39).

Così facendo poté assumere, senza difficoltà, posizioni nettamente antiaristoteliche e antiscolastiche, ma proprio perché ancora non era partita la protesta luterana e il papato non si preoccupava granché della laicizzazione borghese del cattolicesimo. Probabilmente la Chiesa cattolica tollerò l'antiaristotelismo di Cusano solo perché questi rinunciò alle proprie convinzioni greco-ortodosse.

Molto interessante, in tal senso, è la sua teoria della *coincidentia oppositorum*, secondo cui oltre certi limiti una posizione si converte sempre nel suo opposto (p.es. una luce infinita è così forte da accecare; un poligono di infiniti lati è anche privo di lati, perché è un cerchio. Ma arriva anche a dire che se Dio è l'essere in senso assoluto, che contiene in sé tutto, è anche escluso da tutto, separato da tutto e trascendente a tutto). Come dire: gli opposti estremi si toccano. Cusano non fa che anticipare la necessaria "mediazione" hegeliana.

Naturalmente la sua teoria, considerata astrattamente, poteva anche essere usata per conservare l'esistente, cioè per impedire che si formasse un'opposizione. Col pretesto che gli estremi si toccano, il potere può anche vietare ogni contestazione. A Cusano, in effetti, premeva di più sottolineare l'unità che non la distinzione. E la vera unità, per lui, era solo in Dio, non nella storia degli uomini. L'unità in Dio doveva essere affermata a tutti i costi, anche negando la verità.

Il Dio di Cusano inghiotte ogni differenza e opposizione. All'uomo non resta che contemplare passivamente l'incomprensibile lotta che avviene nel mondo; nel migliore dei casi può contemplare la riunificazione delle cose in Dio, senza però capirla, perché in Dio le opposizioni spariscono. Gli uomini non sono in grado di risolvere le loro proprie contraddizioni.

Paradossalmente il Dio cristiano che dovrebbe spiegare tutto (o la realtà ultima delle cose, la *quiddità*), è proprio l'ente che toglie all'uomo questa soddisfazione, condannandolo all'ignoranza. Il Dio di Cusano non aiuta l'uomo a ritrovarsi ma a perdersi.

Cusano però non arriva lucidamente a questi estremi. Era un uomo del compromesso non del dramma (come lo sarà invece Bruno). Tant'è vero ch'egli s'adatta facilmente a valorizzare la matematica, da lui considerata come quella che meglio s'avvicina alla verità delle cose, in quanto permette di fare le congetture più attendibili. In questo Cusano era moderno: non lo era nel modo in cui aveva cercato di risolvere i suoi problemi filosofici.

Certo è che, partendo dalla teologia negativa o apofatica, Cusano non avrebbe potuto valorizzare la matematica se non fosse vissuto nel Quattrocento, in Europa occidentale e nell'ambito della Chiesa cattolica.

*

1) Cusano vive la crisi religiosa del suo tempo: egli non è più in grado di legittimare l'esperienza della fede limitandosi ad usare i concetti tradizionali della teologia e della Scolastica; per farlo è costretto a ricor-

rere a una terminologia *umanistica*, estranea al teologizzare tradizionale, che è formale, astratto e particolarmente tautologico, cioè chiuso in se stesso.

2) Cusano è umanista negli strumenti teoretici che usa, cioè nei tentativi che fa di dimostrare con esempi profani la verità tradizionale della Chiesa cristiana, ma nello scopo finale della sua ricerca resta un conservatore.

3) Il carattere progressista della filosofia di Cusano (che ha dato un taglio progressista alla sua teologia) sta anche nella difesa della “dotta ignoranza” degli uomini semplici, dotati di buon senso, contro il dogmatismo, le facili sicurezze, le apologie degli uomini di scienza, soprattutto i teologi scolastici, che ripetono concetti che l'evoluzione della società borghese ha decisamente invecchiato.

Giovanni Pico della Mirandola (1463-94)



Biografia

Nasce nel 1463, nel castello familiare della nobile stirpe dei conti della Mirandola e di Concordia. Il padre, un signore colto e illuminato, farà costruire importanti edifici (Duomo, Palazzo Comunale ecc.) nei 17 anni della sua signoria: quando muore, Giovanni aveva solo quattro anni. La madre è la nipote del Boiardo, autore dell'*Orlando innamorato*.

Giovanni cede subito ai due bellicosi fratelli la gestione della Signoria, sentendosi più portato per gli studi classici e filosofici. All'età di 14 anni lascia Mirandola e va a studiare diritto canonico, eloquenza e filosofia nelle Università di Bologna, Ferrara (1479, qui gli studi umanistici erano più importanti di quelli bolognesi), Padova, Pavia. Da papa Sisto IV ottiene la carica di Protonotario Apostolico. A Bologna conosce Girolamo Savonarola, con quale resterà sempre amico.

Nel 1484 si reca a Firenze e qui stringe rapporti con Lorenzo il Magnifico, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano... entrando a far parte dell'Accademia dei neoplatonici. È già famoso per la sua vasta cultura, la straordinaria conoscenza del greco, del latino e di molte lingue orientali; prodigiosa è la sua memoria. Con Marsilio Ficino diventerà il massimo esponente dell'umanesimo filosofico italiano. Testimonianze storiche lo videro spesso implicato in risse furibonde (era dotato di un fisico molto prestante e di un'altezza straordinaria) dalle quali lo trasse d'impiccio l'amico Lorenzo.

Nel 1485 si reca a Parigi, a quel tempo capitale mondiale degli studi teologici, come Firenze lo era di quelli platonici. Ha poco più di 20 anni ma è già conosciuto in tutta Europa. Al suo ritorno si mette a studiare ebraico e caldaico, occupandosi di sapienza orientale (studia anche il Corano). È convinto che nella Cabala siano racchiusi tutti i misteri della religione cristiana e tutte le dottrine della filosofia antica. In tal senso

Pico diventerà il vero iniziatore umanistico dello studio della sapienza ebraica, che in seguito diventerà una vera e propria moda. Nelle sue opere infatti proporrà una sintesi tra cristianesimo e religioni abramitiche, cercando di ricostruire l'originale saggezza universale.

Alla fine del 1486 pubblica la sua opera più famosa: *Oratio de hominis dignitate*. Poche settimane dopo presenta a Roma 900 tesi (*Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*) per una pubblica discussione con molti studiosi sui maggiori problemi di filosofia e di teologia. Gli studiosi curiali e anche l'Inquisizione condannano 13 di queste tesi; Pico si difende pubblicando l'*Apologia* (1487), ma papa Innocenzo VIII decreta l'arresto del filosofo: cosa che avviene nei pressi di Lione. Forte è lo sdegno in tutta Europa. Liberato un mese dopo per intervento di Lorenzo il Magnifico, si trasferisce di nuovo a Firenze, dove compone le sue opere maggiori, fra cui le *Epistolae*.

Muore nel 1494, a soli 31 anni, nei pressi dell'Abbazia di Fiesole, dopo tredici giorni di febbri misteriose, proprio mentre progettava di scrivere un libro sulla *Concordanza di Platone e Aristotele* e mentre il re di Francia Carlo VIII entrava in Firenze. Un anno prima papa Alessandro VI lo aveva assolto da ogni accusa di eresia. Egli divide la lapide con Girolamo Benvenuti, poeta umanista, cui pare fosse particolarmente legato (Savonarola, in suo libello, scriverà infatti che l'anima di Pico non avrebbe potuto salire in paradiso a causa di "certi peccati" su cui preferì non aggiungere altro: non dimentichiamo che proprio nel 1494 una grande epidemia di sifilide aveva colpito l'Europa).

Nel 2008, sul suo corpo riesumato, sono state riscontrate una grande quantità di piombo e tracce di arsenico nell'unghia dell'alluce. In una lettera tradotta di recente il segretario dello stesso Pico, Cristoforo da Casalmaggiore, ammise di averlo avvelenato perché molto malato. Anche il poeta Angelo Poliziano morì lo stesso anno di Pico, ma per sifilide.

Il pensiero

La visione eclettica e universalistica (ecumenica sul piano religioso) di Pico abbraccia filosofie, religioni antiche e teologia cristiana. Egli stimava, come Ficino, non soltanto gli antichi saggi, ma anche i pensatori dell'Islam, sino a tutta la tradizione magica e soprattutto la Cabala ebraica. Questa visione trova la sua origine ultima presso la corte siciliana di Federico II, dove saraceni, filosofi ebrei, rappresentanti dell'idealismo greco e cristiani avevano preso a discutere tra loro intorno all'idea di una religione universale, rivelatrice per ogni popolo. Quest'idea troverà fondamento metafisico nella dottrina umanistica dell'immanenza della di-

vinità nell'universo, secondo appunto il pensiero, in Italia, di Lorenzo dei Medici, Pico e l'Accademia fiorentina, mentre all'estero, secondo gli Spiritualisti tedeschi (il primo dei quali fu Cusano) e Bodin (quest'ultimo dirà esplicitamente d'essersi rifatto al pensiero umanista di Pico). Zwingli, nella dottrina su Dio, considererà Pico addirittura come suo maestro. Il suo spiccato interesse per la tradizione magica influenzerà anche Melantone.

Nello *Heptaplus* (1490), che è un commento allegorico al testo biblico della Genesi, rivendica la magia come unica forma corretta di rapporto con la natura: mago è colui che conosce le leggi occulte della natura e sa trarne giovamento. Tuttavia, nelle *Disputationes in astrologiam* rifiuta, pur non negando l'esistenza di un certo influsso astrale, ogni forma di esasperato determinismo astrologico e nel *De Astrologia*, postumo, criticherà duramente imbrogliatori e falsi profeti.

Nel suo pensiero quindi confluiscono, accanto alla tradizione neoplatonica, quella della mistica e dell'esoterismo cristiano e cabalistico (mistica giudaica e medievale), affermando che nessuna operazione di magia che abbia una qualche efficacia può essere realizzata se non è riferita a un'opera della Cabala, implicita o esplicita. La Cabala, secondo lui, anticipava persino il dogma cristiano della Trinità.

Nella sua *Orazione* egli ammette che al-Kindi, Bacone e Guglielmo di Parigi lo avevano preceduto nella concezione della magia naturale, affermando che in questa magia non esiste nulla che sia più efficace degli *Inni Orfici*.

Nell'ultimo periodo della sua vita si era però allontanato da Ficino e dal neoplatonismo e anche dalla sapienza ermetica e persiana, per avvicinarsi più decisamente all'aristotelismo.

Pico sosteneva che ogni sistema filosofico rappresenta la verità da un certo punto di vista, in quanto le contraddizioni sono, secondo lui, per lo più apparenti, legate a modi espressivi più che a effettivi contenuti.

Nel *De hominis dignitate* Pico, come altri umanisti del XV sec., esalta l'uomo e la sua capacità. La vita della natura è considerata come una correlazione misteriosa di forze interagenti, controllabili dall'uomo (di qui l'interesse per magia, astrologia, mantica e mistica dei numeri – come in Reuchlin). La natura resta però inferiore all'uomo, che coincide con l'essere, in quanto non è “contemplatore” ma “creatore”. La natura è determinata dalla categoria della *necessità*; l'uomo invece da quella della *libertà*, in virtù della quale può scegliere il suo destino. La dignità dell'uomo non è data una volta per tutte (a un grado determinato della gerarchia del reale, come voleva la teologia). È l'uomo che dà un senso alla natura, che dà alla creazione unità e rispondenza al fine, essendo un lega-

me che tiene unito il tutto in un sol punto.

Marsilio Ficino (1433-99)



Biografia

Marsilio Ficino, filosofo, umanista e astrologo di Firenze, preferiva nettamente alle opere aristoteliche gli scritti platonici. Era un modo di contrapporsi alla Scolastica, che nel basso Medioevo aveva fatto dello Stagirita il suo principale punto di riferimento (ovviamente in forma rivisitata e corretta secondo le esigenze del cattolicesimo romano), superando nettamente la tradizione platonica che si rifletteva nelle opere di Agostino d'Ippona.

Poiché la Chiesa romana si sentiva perennemente in competizione con la Chiesa ortodossa di Costantinopoli, aveva deciso di recepire le tradizioni filosofiche e teologiche della Grecia classica e dell'impero bizantino solo attraverso la mediazione agostiniana, impedendo l'uso della lingua greca, la traduzione dei testi ortodossi e lo studio di quei testi filosofici che la teologia bizantina aveva salvaguardato; sicché risultò subito incredibilmente innovativa la conoscenza di una tradizione filosofica molto antica, che si poté recuperare grazie al fatto che l'emigrazione dei teologi e filosofi dall'impero bizantino, in procinto d'essere occupato dalle popolazioni turche di religione islamica, aveva permesso di apprendere nuovamente la lingua greca. Gli stessi Concili ecumenici di Basilea, Ferrara e Firenze (1431-45) avevano favorito enormemente la conoscenza di temi relativi al mondo orientale degli ortodossi, nonostante che il papato fosse riuscito, dopo la cattività avignonese, a ribadire il suo primato sulle istanze conciliari. A Firenze la tradizione platonica era già stata reintrodotta da Leonardo Bruni, dal Traversari e dai bizantini Bessarione e Pleitone proprio dai tempi del Concilio di Ferrara-Firenze del 1439.

Tuttavia la riscoperta umanistica della filosofia platonica, idealistica, spiritualistica, ermetica del mondo ellenico non avvenne secondo i

criteri della teologia bizantina, che nell'Europa latina era praticamente vietata, ma avvenne secondo forme di pensiero laicizzate, appunto “umanistiche”, che si erano sviluppate parallelamente alla crisi della cristianità teocratica del papato e agli sviluppi razionalistici dell'ultima Scolastica, quella di Duns Scoto, Ruggero Bacone e Occam.

Una volta divenuto padrone della lingua greca, Ficino provvide a tradurre e commentare Alcinoos, Speusippo, i versi attribuiti a Pitagora e l'*Assioco* attribuito a Senocrate, nonché gli *Inni* di Orfeo, alcuni testi di Omero, di Proclo e la *Teogonia* di Esiodo... A quel punto ricevette in dono da Cosimo de' Medici il Vecchio un codice platonico e una villa a Careggi (presso Firenze), che diverrà nel 1459 sede della nuova Accademia Platonica, fondata dallo stesso Ficino per volere di Cosimo (chiamato da lui stesso “secondo padre”), con il compito di studiare le opere di Platone e dei platonici, al fine di promuoverne la diffusione. Qui inizia la traduzione latina, nel 1463, dei *Libri ermetici* (*Corpus hermeticum*), di Ermete Trismegisto, portati in Italia dalla Macedonia dal monaco Leonardo da Pistoia (tradotti poi in volgare da Tommaso Benci). Secondo Ficino, Orfeo, Platone e Plotino andavano considerati i maggiori rappresentanti della sapienza antica contenuta nel *Corpus*, di cui ancora non si sapeva che nella sua integrità era stato assemblato solo tra il VI e l'XI secolo.⁴

Ficino termina la sua traduzione in latino nel 1464, prima della morte di Cosimo. Il codice a sua disposizione contiene solo 14 trattati, e Ficino intitola l'opera intera col nome del primo trattato, *Pimander*. L'opera viene pubblicata nel 1471 insieme all'*Asclepius*, già esistente in latino. Ne usciranno poi numerosissime altre edizioni, che si arricchiscono

⁴ Nel 1614 Isaac Casaubon dimostrò nel libro *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes*, che il *Corpus Hermeticum* era una silloge di autori diversi (filosofi ellenizzanti e non sapienti o sacerdoti egizi), che avevano scritto non prima del I sec. d.C, viventi in un ambiente di cultura greca vagamente nutrita di spiritualità egizia, ricchi di riferimenti platonici e neoplatonici. Tale opera venne sistematizzata da Michele Psello, eminente studioso bizantino, insegnante di filosofia, storico e teologo cristiano. Probabilmente Psello ridusse sensibilmente gli aspetti del testo legati alle pratiche occulte: teurgia, magia, astrologia e alchimia, che appaiono invece nelle più antiche testimonianze greche attribuite ad Ermete. Questi testi erano sopravvissuti in ambiente non cristiano e massimamente in ambiente arabo, ed erano stati citati in modo impreciso e di seconda mano da alcuni Padri della Chiesa come Cirillo di Alessandria, Clemente Alessandrino, Lattanzio o Tertulliano. Molti di essi conoscevano solo l'*Asclepius*, unico testo del *Corpus* che abbia circolato nel Medioevo, e che era noto anche ad Agostino. Tuttavia Martin Bernal, nel suo libro *Atena nera*, ha contestato i risultati di Casaubon, riaffermando l'origine egiziana del *Corpus*.

via via di altri testi.

Convinto com'era che il *Pimander* e l'*Asclepius* appartenessero a una tradizione risalente ai tempi di Mosè, Ficino, commentando il primo trattato, era stato subito colpito dal fatto che la genesi dell'universo, ivi descritta, ricordasse la genesi biblica. L'autore del trattato evidentemente aveva subito qualche influenza della tradizione giudaica, ma per Ficino l'analogia provava, all'inverso, la contemporaneità dei due testi, se non la maggiore antichità della tradizione ermetica.

Naturalmente ciò che fa preferire, a Ficino, la genesi ermetica a quella mosaica è il fatto che nel *Pimander* si sottolinea, al contrario di quanto avviene nella Bibbia, che l'uomo non è solo creato da Dio, ma è divino esso stesso. La sua caduta non è dovuta al peccato, ma alla sua capacità di piegarsi verso la natura, mosso da amore per essa.

Ficino tradusse non solo le opere di Platone, ma anche quelle di Porfirio, Giamblico, Prisciano, Sinesio, Teofrasto, Michele Psello, la Mistica teologia e i *Nomi divini* dello Pseudo-Dionigi, le *Enneadi* di Plotino e i frammenti di Atenagora di Atene, nella convinzione che vi fosse una linea di continuità della tradizione teologica da Ermete ai platonici, prolungatasi attraverso Dionigi Areopagita, Agostino, Apuleio, Boezio, Macrobio, Avicenna, Al-Farabi, Avicenna, Duns Scoto, Bessarione e Cusano.

L'arcivescovo fiorentino Antonino Pierozzi, preoccupato di possibili deviazioni del Ficino verso eresie platoniche, lo teneva costantemente sotto controllo, tanto che alcuni suoi testi andarono perduti: non voleva che frequentasse le lezioni di Giovanni Argiropulo, gli chiedeva di studiare l'opera di Tommaso d'Aquino oppure medicina a Bologna, ma, nonostante fosse accusato di eresia, Ficino ebbe la forza di decidere di testa sua, ovviamente grazie anche all'appoggio, mai venuto meno, dei successori di Cosimo, Piero e Lorenzo il Magnifico.

La sua opera più importante sono i diciotto libri della *Theologia platonica de immortalitate animarum*, dedicata a Lorenzo de' Medici. Qui, contro gli sviluppi naturalistici e irreligiosi dell'aristotelismo, propone la ripresa del pensiero platonico e ne mostra l'affinità col cristianesimo. Ficino vedeva in quella sapienza antica la presenza di una rivelazione filosofica, che si sarebbe attuata nel cristianesimo, e che poi, per colpa del papato, con le sue esigenze temporalistiche, si era andata corrompendo.

Secondo Ficino esiste una concorde e antica "tradizione teologica", che nasce con Ermete e culmina con Platone. Tale tradizione, antitetica alle correnti di pensiero atee e materialistiche, si propone di sottrarre l'anima dagli inganni dei sensi per elevarla alla mente; questa percepisce

l'ordine di tutte le cose. In particolare egli riteneva che Ermete Trismegisto fosse un antico saggio egiziano, assai più sapiente di Platone e di Pitagora, proprio perché la filosofia del passato andava considerata più pura e più vicina all'originale esperienza gnostica. La verità andava ricercata nelle antiche scritture, soprattutto egizie.

Dopo aver preso i voti sacerdotali nel 1473, compone la *Religione cristiana*, in italiano, di cui darà poi la versione latina nella *De christiana religione*. Dal 1475 al 1476 scrive la *Disputatio contra iudicium astrologorum* e nel 1481 viene dato alle stampe il suo *Consiglio contro la pestilenza*, dopo il flagello dell'epidemia del 1478.

I tre libri del *De vita*, usciti nel 1489, gli procurano accuse di magia dalle quali si difende con un'*Apologia*. Aveva decorato la villa di Careggi con immagini astrologiche, la cui contemplazione giudicava utile; sosteneva anche di cantare con regolarità gli inni orfici. In effetti Ficino era diventato un seguace della magia talismanica, la stessa arte ch'era stata così ampiamente sviluppata ad Harran e che tanto doveva ai babilonesi e alla loro astrologia. Molto forti sono in lui, in tal senso, le idee di Plotino, Porfirio, Asclepius e Picatrix.

Nel 1495 pubblica dodici libri di *Epistulae*, che comprendono anche opuscoli scritti dal 1476 al 1491, come il *De furore divino*, la *Laus philosophiae*, il *De raptu Pauli*, le *Quinque claves Platonicae sapientiae*, il *De vita Platonis*, i *De laudibus philosophiae*, l'*Orphica comparatio Solis ad Deum*, la *Concordia Mosis et Platonis*, gli *Apologi de voluptate quattuor*. Le *Lettere* sono tutte ispirate a un ideale di saggezza platonica impregnata di forti venature poetiche, esoteriche e metafisiche.

Lascia incompiuto un *Commento a San Paolo* per la morte sopraggiunta a sessantasei anni, nel 1499, dopo la caduta del Savonarola. È sepolto nel duomo di Santa Maria del Fiore, dove un monumento lo celebra come il maggior filosofo fiorentino.

La filosofia

Ficino fa un percorso simile a quello agostiniano, in polemica con la riscoperta aristotelica dei teologi scolastici, ma lo fa dal punto di vista *filosofico*, cioè senza voler creare una teologia che si ponga al servizio della Chiesa romana. Per questo fu sempre visto con sospetto dai teologi ufficiali, quelli universitari.

È noto come Aristotele concepisse l'essere umano come “sinolo”, un insieme indissolubile di materia e forma, di corpo e anima, cosicché il suo principale commentatore dell'antichità, Alessandro di Afrodisia, poteva facilmente dedurne la mortalità dell'anima, insieme a quella del cor-

po. Al contrario, Platone aveva già distinto le due sostanze, concedendo all'anima una vita separata e indipendente dal destino del corpo. A quest'ultima concezione aderisce Ficino, che in polemica contro Aristotele e gli scolastici esalta la dottrina platonica, al punto da interpretarla come una forma di religiosità propedeutica alla fede cristiana.

Ovviamente i teologi cattolici ritenevano l'anima separabile dal corpo, altrimenti sarebbe stato impossibile credere in un aldilà. La differenza tra loro e Ficino stava però nel fatto che secondo quest'ultimo l'anima era una sostanza dell'universo (dopo Dio e gli angeli e prima delle qualità e del corpo), una sorta di essenza che dava vita alla materia, senza che per questo vi fosse bisogno di "scomodare" la presenza creatrice di Dio, che pur non veniva negata.

La materia non ha di per sé nessuna forza che possa produrre le forme: essa la riceve dall'esterno, ma questa realtà è l'anima dell'universo (*copula mundi*), una sostanza incorporea che sta nel mezzo tra il divino e il terreno e che penetra attraverso i corpi, che plasma le cose secondo il loro fine. L'anima dell'universo genera i vari enti a partire dalle idee semipiterni, incorruttibili. Quindi il significato delle cose è nell'anima che le ha generate. Al di sopra delle anime vi sono gli angeli, la cui mente è razionale per natura, essendo del tutto staccata dal corpo. Al di sopra del tutto è Dio, che è unità, bontà e verità assoluta, fonte di ogni verità e di ogni vita, è atto e vita assoluta, principio e fine di tutte le cose. Dio e materia rappresentano i due estremi della natura, e la funzione dell'anima, che è realtà in sé e non solamente forma del corpo, è quella di incarnarsi per riunire lo spirito e la corporeità e di disincarnarsi per abbandonare la corporeità provvisoria, all'interno di una visione ciclica della storia, scandita dal mito del "grande ritorno" platonico.

Quindi l'anima dell'uomo è il centro del mondo, il termine medio (copula), l'entità per mezzo della quale divino e terreno s'incontrano. L'uomo ha la libertà di decidere se aspirare all'alto o perdersi nel basso. La posizione di privilegio è data dalla coscienza e dall'intuito umano, il quale permette di percepire sia le cose divine sia vivere le cose terrene.

L'opera unificatrice dell'anima è resa possibile dall'*amore*, inteso come movimento circolare che parte dall'alto (realtà divina) e giunge in basso (realtà terrena), per poi ritornare in alto (principio di elevazione di tutte le cose). L'amore di cui parla Ficino è l'eros di Platone, che svolgeva appunto la funzione di tramite fra il mondo sensibile e quello intelligibile (le idee restano inalterate nel tempo e trascendono la storia). Strumento dell'amore nel suo farsi portavoce dell'Uno è principalmente la *bellezza*, come facilmente si evince, artisticamente, nelle *Stanze* del Poliziano e nella *Primavera* del Botticelli, che dipendono dalla filosofia di

Ficino. Il *De amore* esercitò una formidabile influenza su tutta la letteratura fino all'Ottocento, da Leone Ebreo a Shelley.

A dir il vero l'idea di bellezza che aveva Ficino era più simile a un ideale omosessuale che eterosessuale. La donna era vista più che altro come soggetto riproduttivo. Ficino era innamorato del giovane e bellissimo Giovanni Cavalcanti (1444?-1509), che risulta come personaggio principale nel suo commento del *Convivio*, e a cui scrisse calorose lettere d'amore in latino (pubblicate nel 1492 fra le sue *Epistulae*). L'oggetto del suo amore rispose sempre, secondo le lamentele dello stesso Ficino, in modo piuttosto imbarazzato, quasi nutrì riserve sull'effettiva purezza dell'*amor socraticus*. Comunque il rispetto universale di cui godette Ficino, la sua religiosità sincera e profonda, nonché l'appartenenza al clero cattolico, lo misero per tutta la vita al riparo da pettegolezzi e sospetti di sodomia, che non risparmiarono invece i suoi epigoni (come Benedetto Varchi). Della sua cerchia fecero però parte persone la cui omosessualità è oggi oggetto di dibattito, come Giovanni Pico della Mirandola o Angelo Poliziano. Ficino stesso camuffò in parte le sue preferenze omosessuali sfruttando la misoginia del suo tempo. Dopo la sua morte l'ideale dell'"amor socratico" si rivelò potente arma polemica per giustificare l'amore tra persone dello stesso sesso, schermo di cui si servirono numerose personalità omosessuali a cavallo fra Quattro e Cinquecento (per es. Leonardo da Vinci o Michelangelo Buonarroti).

In sintesi

È evidente il panteismo nella filosofia ficiniana, nonché le concessioni "mistiche" che ha dovuto fare alla teologia dominante per non essere accusato di ateismo. Si pensi solo al fatto che non esiste nella sua filosofia alcun riferimento alla mediazione cristologica ed ecclesiastica. Le origini della "rivelazione" cominciano, per lui, con il persiano Zarathustra e con Ermete Trismegisto, continuano con Pitagora, arrivano a Platone e proseguono nei neoplatonici, pagani e cristiani, come Plotino e lo Pseudo-Aeropagita.

Il che non vuol dire che Ficino fosse privo di "misticismo". Diciamo che tutta l'eredità magica-alchemica-astrologica del pensiero medievale veniva inserita in un vasto quadro neoplatonico ed ermetico (esattamente come fece Pico della Mirandola). Nella magia rinascimentale dominano la tendenza a cogliere l'unità sottesa alle differenze, l'aspirazione a conciliare le contraddizioni, almeno in chiave simbolica, la visione di un universo ordinato secondo gradi di perfezione, l'esigenza di un itinerario dell'anima verso un totale possesso dell'Uno-Tutto. L'universo

è immagine di Dio e l'uomo è immagine dell'universo: vi è l'idea di una corrispondenza tra il macrocosmo (l'universo) e l'uomo come microcosmo, nonché la credenza che queste corrispondenze si basino su reciproci rapporti di "simpatia cosmica". Il mago è colui che sa penetrare entro questo sistema di relazioni armoniche che rimandano al tutto e dentro le quali il tutto è racchiuso.

Tale costruzione unisce il neoplatonismo con l'astrologia, l'alchimia e la magia. La natura non era considerata una materia unica e omogenea che riempiva lo spazio, ma una *realtà vivente* che aveva in sé un'anima, una volontà, un principio di attività interno e spontaneo (come per i filosofi ilozoistici o panpsichistici presocratici). Cosa che la rivoluzione scientifica del Seicento negherà assolutamente, anche se – bisogna ammetterlo – la magia rinascimentale, essendo interessata più ai misteri della natura che non a quelli soprannaturali, e volendo dominare queste forze misteriose per trasformare il mondo secondo gli umani bisogni, sembra anticipare, paradossalmente, la nascita di un nuovo spirito scientifico.

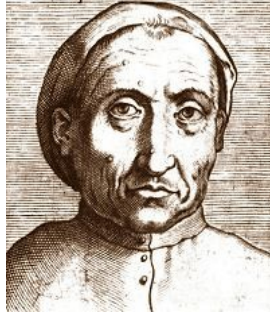
Se vogliamo, potremmo dire che con Ficino vi è il tentativo di accordare platonismo e cristianesimo dietro la suggestione della cultura bizantina emigrata in Italia; un accordo che però non darà frutti significativi, sia perché la società borghese della penisola ormai rifuggiva da riferimenti espliciti alla religione in generale (per non parlare della magia, dell'occultismo e dell'astrologia), sia perché là dove, nell'Europa del nord, scoppierà la riforma luterana, i contenuti teologici, che sosterranno quella protesta, saranno nettamente antitetici a quelli della tradizione cattolico-romana, portando a creare nuove realtà ecclesiastiche, le quali, almeno nella loro fase iniziale, non si sentiranno in sintonia con le idee umanistiche, percepite come troppo "ateistiche".

Non a caso dopo la fine del Rinascimento Ficino sarà tradotto e commentato sempre meno: lo sviluppo della scienza e della tecnica lo metteranno presto nel dimenticatoio. In Italia, dove è riconosciuta la sua influenza sull'ermetismo cinquecentesco e in particolare su Giordano Bruno, sarà Giambattista Vico a raccogliere nel Settecento l'eredità neoplatonica di Ficino, rammaricandosi del fatto che la filosofia moderna si fosse allontanata da lui, rinchiudendosi in quel razionalismo cartesiano, che pur è all'origine del moderno ateismo borghese.

Sottoposto ad attacchi nel corso del Novecento, che giudicarono "retorici" e "privi di valore" i suoi scritti, Ficino è stato rivalutato dallo psicanalista James Hillman, che lo definì uno "psicologo del profondo" e "precursore della psicologia junghiana", per il suo incitamento a interpretare ogni affermazione proveniente dai campi più disparati, sia della scienza che della teologia, nell'ottica dell'esperienza psicologica dell'ani-

ma, la quale viene vista come “mediazione e compendio” dell'universo. Notevole è ad es. l'intuizione relativa al potere psicosomatico nella cura delle malattie, cioè in quello che la medicina moderna considera un “effetto placebo”. Fanno parte della magia ficiniana anche una serie di consigli, giudicati molto moderni, riguardanti una dieta sana, l'uso di sostanze come il vino e lo zucchero, la pratica della pulizia personale e della respirazione, il compiere passeggiate in luoghi ameni dall'aria mite e pura, esposti ai raggi solari, odorando i profumi dei fiori, ascoltando il canto degli uccelli...

Pietro Pomponazzi (1462-1525)



Fu un docente universitario filo-aristotelico del Rinascimento. Pur essendosi laureato in medicina a Padova, insegnò filosofia come accademico a Padova, Ferrara e Bologna.

Nel 1516 ha prodotto la sua grande opera *De immortalitate animae*, che ha dato luogo a una tempesta di polemiche tra i tomisti ortodossi della Chiesa cattolica, gli averroisti guidati da Agostino Nifo, e la cosiddetta scuola alessandrista, guidata proprio da lui, che si sentiva debitore nei confronti di Alessandro di Afrodisia, uno dei maggiori commentatori aristotelici dell'antichità.

Pomponazzi praticamente sosteneva che sulla questione dell'anima i maggiori interpreti di Aristotele, Averroè e Tommaso d'Aquino, non avevano capito nulla. Lo stagirita, infatti, non aveva mai detto esplicitamente né che l'anima è una sostanza intellettuale, unica per l'intera umanità (come voleva Averroè), né che è la forma sostanziale del corpo individuale, in grado di sopravvivere dopo la morte di quest'ultimo (come aveva preteso Tommaso). E Pomponazzi era sicuro di ciò che diceva, perché, conoscendo il greco – come tutti gli umanisti –, si era andato a leggere gli originali.

Egli in sostanza negava l'immortalità dell'anima o comunque che di essa si potesse dire qualcosa di certo, tanto meno basandosi sul *De Anima* di Aristotele. E affermava che l'intelletto umano, essendo strettamente legato alla sensibilità, non ha la possibilità di conoscere l'universale puro, per se stesso, o l'assoluto. L'universale può essere conosciuto solo attraverso immagini particolari, che sono necessariamente limitate. Se esiste un'anima immortale, non è cosa che possa essere dimostrata, e in ogni caso, se anche esistesse, essa non arriverebbe mai, su questa Terra, a incidere sulla conoscenza dell'assoluto. Pertanto, che esista o non esista, è del tutto irrilevante ai fini della conoscenza. A essa si può crede-

re solo mediante la fede.

Publicato tre anni dopo che al Concilio Laterano V (1513) era stato detto che la dottrina dell'immortalità dell'anima andava considerata come un vero e proprio dogma, il trattato venne bruciato a Venezia, dopo che Pomponazzi fu denunciato come eretico dal frate agostiniano Ambrogio Fiandino. Solo grazie al sostegno del cardinale Pietro Bembo (quello che voleva imporre agli intellettuali italiani il fiorentino come lingua alternativa al latino), poté evitare il carcere o la pena di morte. Papa Leone X gli aveva ordinato di ritrattare, ma lui non lo fece, anzi replicò con altri due scritti, l'*Apologia* e il *Defensorium*.

In un primo momento il papato lasciò correre, in quanto vedeva nel nascente protestantesimo un nemico molto più grande da combattere. Tuttavia già nel 1520 Pomponazzi decise di non pubblicare altri due trattati, il *De incantationibus* e il *De Fato*, per timore di ritorsioni. Queste sono due opere fondamentali del pensiero rinascimentale, pubblicate postume nel 1556-57 a Basilea, in ambienti protestantici, che permetteranno al Pomponazzi di diventare uno degli autori preferiti dai laicisti e anticlericali fino a tutto l'Illuminismo.

In esse infatti si afferma il carattere universale e necessario delle leggi che governano l'universo, in forza delle quali vengono esclusi fatti eccezionali come i miracoli. Lo stesso comportamento umano non può dirsi completamente libero da queste leggi: il destino non è che una razionalità universale che governa il mondo con leggi necessarie, che lo stesso Dio è tenuto a rispettare. Persino le religioni sono frutto di cause naturali, destinate ad avere un'evoluzione che, prima o poi, le porterà a scomparire, essendo nate come forma di favole e di superstizioni in un mondo corrotto.

Il suo dibattito fu ripreso da Cesare Cremonini (1550–1631), che, per aver sostenuto la mortalità dell'anima, legata indissolubilmente al corpo umano, fu nel 1598 denunciato all'Inquisizione di Padova e una seconda volta nel 1604 dal collega Camillo Belloni.

Di Pomponazzi, per noi contemporanei, è sicuramente più interessante la *teoria dell'etica* (che si ritrova anche in Kant), secondo cui per essere virtuosi qualunque considerazione religiosa relativa alle pene dell'inferno o ai premi del paradiso costituisce un danno, in quanto condiziona dall'esterno una scelta morale che deve essere libera (o comunque motivata razionalmente) per essere autentica, proprio in quanto la ragione va considerata del tutto autonoma rispetto alla fede religiosa: ciò che per la fede, p. es., va interpretato come “miracolo”, per la ragione è solo un fenomeno eccezionale. La virtù si ricompensa da sé, esattamente come il vizio si punisce da sé.

Bernardino Telesio (1509-88)



La filosofia di Telesio

Quando si parla di Telesio (1509-88), Bruno (1548-1600) e Campanella (1568-1639) si è già fatto un passo avanti rispetto all'Umanesimo del Quattrocento: siamo in pieno Rinascimento, anzi, nel passaggio dal Rinascimento alla Controriforma. E siccome la riforma luterana scoppia nel 1517, l'opposizione del papato nei confronti di questi tre filosofi sarà molto più forte che non nei confronti degli intellettuali umanistici.

Infatti con questa triade cominciano a delinearsi delle riflessioni filosofiche che con la religione tradizionale hanno sempre meno rapporti. La Chiesa romana è costretta a intervenire pesantemente. I loro libri vengono messi all'*Indice*; si arrivano a usare le armi della scomunica, della carcerazione, delle torture e persino, come nel caso di Bruno, dell'esecuzione capitale.

A dir il vero Telesio, durante la sua vita, non subì condanne da parte della Chiesa; solo dopo la sua morte cade la mannaia di papa Clemente VIII sulla sua opera principale (*De natura iuxta propria principia*) e su altre due minori (*De somno* e *Quod animal universum ab unica animae substantia gubernatur*).

Perché un comportamento istituzionale del genere? Telesio era forse più in linea di Bruno e Campanella con l'ortodossia dominante? Guardando il suo radicale sensismo si fa fatica a crederlo. Il papato (nella fattispecie Gregorio XIII) non aveva sufficientemente capito che nella sua filosofia vi erano pericolose tendenze verso l'ateismo? Strano, perché tali tendenze non sono meno evidenti che negli altri due filosofi. Né si può pensare che nei suoi confronti il trattamento sia stato di favore solo

perché non apparteneva a un ordine religioso.

La sua principale opera, scritta, pubblicata, continuamente revisionata per timore di ritorsioni da parte degli ambienti clericali e ristampata in un tempo piuttosto lungo, dal 1565 al 1586 in nove libri, non poteva certo passare inosservata (non lo fu neppure all'estero), per cui la Chiesa aveva tutto il tempo necessario per esaminarla con cura e accorgersi ch'era un testo da mettere immediatamente all'*Indice*, soprattutto la sua prima parte, quella della prima edizione, nettamente più laica rispetto alle successive, quella dove si affermava, da un lato, che il mondo era indipendente dalla creazione divina, autonomo nei suoi principi ed eterno, e, dall'altro, che l'essere umano ha un'anima materiale e mortale, comune agli animali e alle piante.

Il motivo di questo singolare comportamento da parte dei censori ecclesiastici può essere solo uno: nel periodo in cui visse Telesio i tempi non erano ancora sufficientemente maturi perché la Controriforma agisse in tutta la sua crudezza. Il Concilio di Trento si era concluso nel 1563.

In maniera emblematica Telesio è la testimonianza di quale livello di corruzione avesse raggiunto il papato, disposto ad accettare qualunque forma di ateismo pur di non veder compromessa la propria egemonia politica (esercitata nell'ambito dello Stato della chiesa e nei rapporti con gli altri Stati, regionali e nazionali) e, insieme, di quale livello di disperazione avesse il medesimo papato nel momento in cui, lottando contro i risvolti politici della riforma protestante, fu indotto a travolgere anche l'intelligenza umanistica presente in Italia, la quale, pur essendo molto più laicizzata di quella dei paesi riformati, non si poneva affatto il problema di scardinare il potere politico-clericale.

Telesio, in sostanza, rappresenta il valore politicamente effimero, inoffensivo, di una cultura laico-borghese individualistica, incapace di dare un risvolto pratico-operativo alle proprie idee radicali.

Naturalmente gli storici della filosofia di tendenza mistica rifiutano l'idea che Telesio avesse fatto concessioni alla teologia (vedi p.es. i riferimenti all'anima intellettuale e immortale, infusa da Dio) per non avere fastidi; e affermano che Telesio voleva soltanto “distinguere” i campi e non “escluderli” a vicenda.

A questi storici però si dovrebbero obiettare due cose: 1) quando si vive in una società fortemente ideologizzata, ove non solo esiste uno Stato confessionale ma addirittura uno “Stato della chiesa”, è comprensibile che un intellettuale di tendenza laicistica faccia concessioni ai poteri dominanti; e comunque resta impossibile sapere se l'intellettuale in questione creda veramente o solo formalmente in ciò che dice; 2) il solo fatto di operare una netta distinzione, sul piano metodologico, tra contenuti

religiosi e contenuti scientifici, è già un indizio di ateismo: cosa ch'era già stata capita al Concilio Laterano V del 1513, allorché si elevò la dottrina dell'immortalità dell'anima (discussa per vari secoli nel Medioevo) a vero e proprio dogma, affermando che qualsiasi asserzione contraria a questo principio di fede andava considerata assolutamente falsa, da non poter essere difesa neppure “secondo la filosofia”. Questo per dire che quando si studia, da un'angolazione religiosa, la storia della filosofia, inevitabilmente si finisce per dare un'interpretazione distorta o riduttiva del pensiero laico.

Il fatto che la Chiesa romana arrivasse ad accettare la suddetta distinzione, almeno sino alla Controriforma, a condizione che non si mettesse in discussione l'idea di teocrazia, non depone certo a favore della concezione della fede della stessa Chiesa. Si dovrebbe anzi dire che l'idea telesiana di tenere rigorosamente separati gli aspetti scientifici da quelli religiosi trovi la sua ragion d'essere proprio in quella teologia Scolastica che volle rivalutare l'opera di Aristotele, facendo della fede una questione puramente filosofica.

Cioè l'*umanesimo laico* di Telesio era stato anticipato proprio da quei teologi della Scolastica (p.es. Duns Scoto, Occam e Ruggero Bacon) che tendevano a separare l'uso della ragione da quello della fede. Il fatto stesso che al naturalismo telesiano si richiamassero esplicitamente i frati domenicani Giordano Bruno e Tommaso Campanella, la dice lunga sul tasso di religiosità contenuto nel pensiero di taluni intellettuali di chiesa.

Certo, si potrebbe obiettare che Telesio non nega il dio biblico, creatore del mondo, né l'anima intellettiva e immortale, ma queste ammissioni, come in tutti gli altri umanisti rinascimentali, erano puramente convenzionali, dovute al fatto che questi intellettuali, non avendo una “classe popolare” cui fare sicuro riferimento, erano costretti a scendere a compromessi con la loro coscienza, che non poteva soprassedere alle esigenze dei poteri dominanti.

In ogni caso quando Telesio parla di “anima”, intende prevalentemente qualcosa di *fisico*, una sorta di centro propulsore del movimento corporeo, basato sul caldo (piacevole) e sul freddo (spiacevole). L'anima non era, per Telesio (del tutto ignaro del funzionamento del cervello), che una materia sottilissima e mobilissima, in grado di pervadere l'intero corpo. Una tale concezione di “anima” non aveva nulla di religioso, né trovava agganci in Platone o in Aristotele.

Pur senza studi matematici, pur senza potersi avvalere di una strumentazione scientifica con cui dimostrare le proprie teorie, Telesio anticiperà in maniera netta le successive ricerche in campo *fisico*, soprat-

tutto quelle di Bacone e di Galilei. Lui stesso era consapevole d'aver posto, della moderna fisica, solo le basi teoriche (più che altro metafisiche o “qualitative”), e sperava che altri le svolgessero in senso “quantitativo”, cioè dimostrandole concretamente. L'importante sarebbe stato di procedere sulla strada metodologica da lui individuata, quella della “riduzione naturalistica”: nella sua opera – viene detto a chiare lettere – non si troverà “nulla di divino” (in polemica coll'aristotelismo) e “nulla di straordinario” (in polemica con le tendenze magico-ermetiche di certo neoplatonismo). La sua vuole essere una filosofia della fisica e della cosmologia.

Nella sostanza Telesio, col suo sensismo, che, per molti versi si rifà a quello pre-socratico, anticipa nettamente quello inglese di Locke e Hume, ch'era orientato verso l'ateismo.

Quando si arriva a dire che *i sensi non possono mai ingannarci*, che la conoscenza intellettuale non è che *ricordo di sensazioni*, che il bene e il male sono soltanto *reazioni* a taluni eventi che procurano piacere o dolore, e che quindi l'etica può essere soltanto “descrittiva” e non “prescrittiva”, e soprattutto che la natura, per essere interpretata correttamente, non ha bisogno di alcuna teologia o filosofia religiosa – non si sta certo facendo un favore a idee di tipo mistico. E il fatto ch'egli avesse passato alcuni anni a meditare in solitudine presso un monastero benedettino, non può in alcun modo essere considerato un buon motivo per credere nella sua buona disposizione nei confronti della Chiesa.

In realtà ciò che lo salvò da una dura persecuzione fu il fatto che visse appartato nella sua Cosenza, salvo un breve periodo a Roma e a Napoli, conseguente alla prima pubblicazione dell'opera. Telesio non si dedicò mai alla docenza, ebbe sempre difficoltà finanziarie (nonostante fosse di origini nobili, quelle che gli permisero di ricevere una buona formazione classica), e trovò nell'Accademia Cosentina una valida protezione contro gli attacchi degli avversari, fossero essi neoplatonici o neoaristotelici, che si fecero sentire negli ultimi tempi della sua vita e, ancor più, dopo la sua morte.

*

Bisogna inoltre fare attenzione a quegli storici della filosofia che, quando prendono in esame Telesio, dicendo che la sua concezione della natura era ilozoistica e panpsichistica, come quella di molti pre-socratici, lo fanno non per esaltarlo, ma per squalificarlo: sia perché vogliono far vedere che, in ultima istanza, non diceva alcunché di originale, sia perché aveva una concezione “vitalistica” della natura, che oggi, in nome della

nostra scienza, consideriamo di tipo mistico.

Così facendo questi storici non s'accorgono di due cose molto importanti: la prima è che in talune parti dell'Italia meridionale (in tal caso la Calabria) si erano conservate le tracce della più antica filosofia greca che l'ideologia cattolico-romana, nonostante la sua invadenza, non era riuscita a cancellare; la seconda è che la concezione vitalistica della natura era quella più vicina alle società pre-schiavistiche, che oggi, in considerazione dell'importanza degli aspetti ecologici, dovremmo attentamente rivalutare.

La fisica di Telesio

Che cosa aveva di così sconvolgente, per la fede religiosa, la fisica di Telesio da meritare la condanna? Era giudicata eretica di per sé o per le sue conseguenze sul piano etico? Una domanda di questo genere è mal posta in un contesto sociale dove l'ideologia dominante, ch'era religiosa, presumeva di poter dire l'ultima parola anche in campi del sapere non prettamente teologici. Pertanto, visto che l'aristotelismo, ovviamente reinterpretato in senso tomistico, veniva considerato dal papato un punto di riferimento privilegiato, la condanna dell'opera principale di Telesio non poteva non riguardare anche le sue idee fisiche e astronomiche in quanto tali. Peraltro va detto che non tutti i neoaristotelici saranno suoi oppositori o diranno cose molto diverse dalle sue (si veda ad es. Pomponazzi); anzi, fu proprio Vincenzo Moggi, un autorevole professore aristotelico, a incoraggiarlo a pubblicare il suo *De rerum natura*.

1. Anzitutto per Telesio la natura va interpretata *per quello che è*, cioè osservandola come un fenomeno meramente *fisico*, senza lasciarsi condizionare da concezioni di tipo metafisico, che, a quel tempo, erano di derivazione aristotelica, con la mediazione della Scolastica.
2. Per Telesio “natura” vuol dire sostanzialmente due cose: Sole e Terra. Il Sole produce un calore con cui riscalda una Terra fredda. Quindi dei due principi: caldo e freddo, il primo è positivo, il secondo è negativo; il caldo indica movimento, espansione; il freddo indica la fissità, la conservazione. Caldo e freddo, quando s'incontrano nella materia, producono una molteplicità di forme e ovviamente la modificazione di queste stesse forme, che avviene in uno spazio e in un tempo determinati, sulla base di leggi fisse e immutabili, eterne, universalmente valide.
3. Il Sole si muove per virtù propria, essendo appunto caldo, per cui non è spinto dal “primo motore” di aristotelica memoria, né gli

altri astri sono mossi da “intelligenze motrici” o angeliche. Viceversa la Terra, siccome è fredda, resta immobile, e può anche essere considerata al centro dell'universo, benché all'interno di un universo infinito sia impossibile l'esistenza di un vero e proprio “centro” in senso spaziale (a Telesio non interessano le ipotesi copernicane, anche perché non ha conoscenze matematiche).

4. Tuttavia la materia è unica, cioè uniforme e omogenea, per tutto l'universo. Non esiste alcuna divisione radicale tra mondo celeste, composto di etere, e mondo sublunare, composto di terra, acqua, aria e fuoco. Qui l'anti-aristotelismo è netto.
5. La materia tende, in maniera naturale, alla propria *conservazione*, per cui lo scontro tra caldo e freddo non può mai comportare la sua estinzione. La materia è eterna e infinita.
6. La materia caratterizza così tanto l'universo che anche l'essere umano, come gli altri esseri viventi, va considerato un *essere materiale*, un puro prodotto della materia. La differenza tra esseri inorganici, animali e umani è solo di *grado*, non di natura. L'uomo è un ente di natura, e la natura si rivela da sé all'uomo.

Se Telesio si fosse fermato a queste tesi fisiche e cosmologiche, non avrebbe avuto scampo di fronte alle accuse di eresia. Qui infatti non solo non vi è nulla di aristotelico o di platonico, ma neppure di ebraico-cristiano. Non vi è nessun Dio creatore, e anche se vi fosse, sarebbe del tutto irrilevante. Qui vengono poste le basi del *materialismo meccanicistico*, che ritroveremo, nei secoli a venire, molto più sviluppato. La sua è la prima filosofia moderna della natura, la quale, paradossalmente, si rifaceva a quella presocratica.

L'etica di Telesio

Telesio ha però vissuto, in un certo senso, la metamorfosi subita da Kant nel passaggio dalla prima alla seconda *Critica*. Infatti, quando inizia a parlare, nel suo *De rerum natura*, della natura dell'essere umano, modifica notevolmente le tesi affermate nella prima edizione del 1565, e comincia a parlare di un'anima o di uno spirito presente in ogni essere vivente.

All'inizio egli riteneva l'anima un qualcosa di corporeo e mortale, prodotta dal seme umano al momento del concepimento; poi, per venire incontro ai suoi oppositori, cominciò ad ammettere una seconda anima più spirituale, di cui però non si poteva dir nulla, in quanto invisibile. Infine, quando ormai l'Inquisizione era pronta a farlo fuori, arrivò ad ammettere un'anima immateriale e immortale infusa direttamente da Dio nel

corpo umano. Questa seconda anima, priva di una funzione conoscitiva specifica, viene posta all'origine dell'aspirazione dell'uomo a valori che trascendono la dimensione naturale della vita.

Singolarmente gli storici della filosofia di tendenza mistica (si pensi solo al manuale di G. Reale - D. Antiseri), invece di rilevare in questa "mens superaddita" un esempio evidente del peso dei condizionamenti sociali e culturali, attribuiscono a Telesio una religiosità non sufficientemente compresa dai suoi detrattori.

Eppure era abbastanza chiaro che Telesio, pur ammettendo, *ob-torto collo*, l'esistenza di un'anima, al massimo arrivò a dire ch'essa era situata nel cervello e che svolgeva la funzione di produrre sensazioni, immaginazioni, memoria ecc. Lo spirito non era altro, per lui, che una sostanza materiale estremamente sottile e rarefatta, generata dal principio del calore, capace di movimento, coestensiva ai corpi e quindi mortale. E di tutte le facoltà di quest'anima, Telesio prediligeva anzitutto quella della *sensazione* o della sensibilità.

I sensi, per lui, non ingannano mai. La conoscenza non è che un ricordo di sensazioni pregresse, di percezioni sensibili e quindi procede per analogia e similitudini, cioè per somiglianze e differenze: possiamo anticipare le cose proprio perché ne abbiamo già fatta esperienza. E l'esperienza diretta delle cose è sempre da preferire a qualunque ragionamento. Lo spirito umano si modifica grazie agli organi di senso. Persino le matematiche sono fondate sul senso, sulle similitudini e le analogie. Qui è difficile non vedere delle anticipazioni del sensismo inglese.

Le idee morali, delineate nell'ultimo libro, risentono nettamente, nonostante le ambiguità dovute a necessità cautelative, di questo sensismo naturalistico, che tanta fortuna avrà in molti filosofi del Settecento e che si ritrova anche ampiamente nel materialismo naturalistico di Feuerbach.

Telesio non sa che farsene del libero arbitrio. Il fondamento della morale è, per lui, identico a quello della materia, cioè è il principio di *autoconservazione* (e di accrescimento), per cui tutto ciò che favorisce il calore non può che favorire la dilatazione dell'anima e quindi il piacere e il *bene*. Stesso discorso, ovviamente rovesciato, va riferito al freddo, alla contrazione, al dolore e quindi al *male*. Quando si ama ci si espande, quando si odia ci si rinchiude.

L'unico spazio esistente per la libera volontà umana è quello relativo al *calcolo* del piacere maggiore, nel senso che si può evitare qualcosa nell'immediato al fine di ottenerne un'altra nel futuro. L'etica quindi non può prescrivere dei comportamenti, ma solo *registrarli* o *descriverli*, in quanto di fatto l'uomo agisce in base a leggi universali. Il comporta-

mento è indipendente dalla volontà umana. Un tema, questo, che verrà ripreso da Spinoza.

Una tale concezione dell'essere umano era profondamente borghese e individualistica, ed è soprattutto in questo che si evidenziano i limiti della filosofia telesiana.

*

L'anti-aristotelismo di Telesio apparentemente sembra avere un certo valore non solo perché entrava in opposizione (non esplicita però) al tomismo, ma anche perché cercava di fondare (in realtà senza molto successo) una filosofia della natura *juxta propria principia*, cioè senza riferimenti alla metafisica.

Tuttavia egli era in errore laddove credeva di poter sostituire i concetti astratti della metafisica aristotelico-scolastica con l'osservazione diretta della natura attraverso l'*esperienza*, poiché l'osservazione stessa non è mai "pura", "innocente", ma sempre condizionata da una determinata concezione della realtà (che è propria o che è dominante nella società). Anche Galilei avrà a che fare con questo problema e cercherà di risolverlo limitandosi a precisare le differenze di metodo e di contenuto tra scienza e religione.

La contrapposizione di filosofia e scienza (quest'ultima, ai tempi di Telesio, era ancora tra una metafisica più o meno religiosa e una filosofia più o meno laica) non può mai avere alcuno sbocco positivo, se si parte dal presupposto che la speculazione astratta sia per di sé anti-scientifica o che non sia fondato quel discorso che non abbia un riscontro concreto nella realtà. La contrapposizione tra scienza e filosofia non ha mai senso, poiché l'una senza l'altra non può sussistere.

Sono proprio i fatti a dimostrare che quanto più una teoria trova dei riscontri immediati, effettivi, nella realtà, che siano cioè immediatamente percepibili, tanto meno questa teoria sarà ricca di contenuti dialettici. Per Telesio, ad es., il nesso tra causa ed effetto andava misurato sulla base della semplice analogia fra le qualità!

In tal senso si può tranquillamente affermare che uno scienziato privo di cognizioni filosofiche non è più affidabile di un filosofo privo di cognizioni scientifiche. Si veda ad es. il fatto che Telesio, basandosi sulle sensazioni, arrivò a dire che la Terra era ferma perché era la sede del freddo (principio di inerzia)!

L'estremismo di Telesio, che pur aspirava al sensismo e all'esperienza diretta delle cose, era peraltro tanto poco giustificato in quanto al suo tempo i progressi scientifici (dopo il buio Medioevo, in questo aspet-

to cognitivo) erano piuttosto scarsi, per cui sarebbe stato meglio avere una certa circospezione (che lui ebbe solo nei confronti degli avversari clericali che lo volevano condannare).

Squalificare l'aristotelismo in nome di una scienza ancora inesistente (o da secoli dimenticata), non è cosa intelligente, anche perché si finisce col cadere negli stessi limiti della filosofia che si vuole combattere, come quando ad es. egli parla di "spirito vitale" prodotto dal caldo, che dovrebbe essere presente in tutti gli organi del corpo umano.

Non a caso Telesio, riscoprendo il primato della materia sulla forma, nonché l'importanza della coppia caldo/freddo, non ha fatto altro che riprendere delle idee pre-sofistiche.

Paradossalmente il contributo più significativo che Telesio ha dato alla filosofia della natura fu quello meno scientifico, cioè la sua etica naturalistica basata sul principio dell'*autoconservazione*. Per quanto, anche in questo campo, egli, legando strettamente l'autoconservazione al piacere, non sia stato capace di elaborare una forma di materialismo sociale, in grado cioè di andare al di là del mero sensismo.

Probabilmente è stato il limite dell'individualismo che ha indotto Telesio a recuperare il rapporto della filosofia della natura con la religione, anche se poi questo rapporto, essendo egli sostanzialmente ateo, non è mai stato approfondito. Telesio comunque ha dato un certo impulso a quello studio della natura che porterà al galileismo.

Paracelso (1493-1541)



Biografia

Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, detto Paracelsus, o Paracelso, è stato un medico, alchimista e astrologo svizzero. È considerato anche il primo botanico sistematico e il maggiore rappresentante del naturalismo tedesco del Rinascimento. Amava farsi chiamare Para (“uguale a”) Celsus per porsi sullo stesso piano di Aulo Cornelio Celso, romano naturalista, esperto in arti mediche, vissuto nella prima metà del I sec. Era solito affermare che “Iddio ha dato vita a quattro saggi in nazioni diverse: Ippocrate in Grecia, Razes tra gli arabi, Ficino in Italia e in Germania io stesso”. Non a caso l'aggettivo inglese “bombastic” (altisonante, ampolloso, roboante) è ricavato proprio da uno dei suoi nomi.

Suo primo maestro è il padre, Wilhelm von Hohenheim, laureato in medicina a Tubinga, che lo avvia alla chirurgia, alla medicina e all'alchimia. A sedici anni si trasferisce all'Università di Basilea. Qui incontra l'abate e alchimista Giovanni Tritemio, sotto la cui guida inizierà a coltivare lo studio e la pratica delle scienze ermetiche, chimiche e occultistiche. Spronato dal maestro entra come apprendista nel laboratorio del celebre alchimista Sigismund Fugger, a Schwatz, in Tirolo. Frequenta la Sorbona di Parigi, in quel periodo centro principale per lo studio dell'anatomia, e si laurea in medicina a Ferrara.

Stando alla sua autobiografia, che però è abbellita di particolari inventati e avventurosi, viaggiò in lungo e in largo per l'Europa (Inghilterra, Danimarca, Germania, Spagna, Polonia, Svezia e Transilvania), fino a spingersi in India, Cina, Russia e Costantinopoli. Il Khan mongolo

in persona gli avrebbe svelato dei segreti, mentre lo teneva prigioniero! Studiava le malattie più frequenti fra il popolo, particolarmente quelle dei minatori.

Tra il 1513 e il 1521 incontra il leggendario alchimista Salomon Trismosin, autore dello *Splendor Solis* e di *Aureum Vellus*, dal quale avrebbe ricevuto in custodia la Pietra Filosofale.

Molto importante fu per lui l'esperienza di medico militare, prima durante la guerra veneziana contro l'impero asburgico, più tardi in Danimarca e in Svezia. Tornato in Germania, la sua fama aumentò rapidamente e nel 1527, su raccomandazione di Giovanni Ecolampadio, gli fu offerta la cattedra di fisica, medicina e chirurgia all'Università di Basilea. Nello stesso anno fece bruciare pubblicamente dai suoi studenti i testi di Galeno e Avicenna, bollandoli come ignoranti in materia medica, e sostenendo che ognuno possiede dentro di sé le doti necessarie per esplorare il mondo.

Ottiene l'incarico di medico cittadino e, come tale, presenta alle maestranze locali la proposta di supervisionare l'operato di farmacisti e speziali, affinché usino ingredienti puri e nelle giuste dosi, senza lesinare a scapito dei malati. Questa politica lo mette in aperto contrasto sia con le corporazioni di mestiere che coi colleghi accademici, per i quali Paracelso era solo uno straniero poco affidabile e soprattutto un piantagrane.

La sua opposizione aperta sia alla medicina tradizionale (ancora basata sulla dottrina dei quattro elementi di Aristotele: acqua, aria, terra e fuoco) sia alla nuova medicina nata tra Italia e Francia e la sua indole polemica lo portano a perdere la docenza universitaria. Dopo l'ennesimo scontro, questa volta col canonico Cornelius di Lichtenfels, cui aveva salvato la vita dopo che era stato dato per spacciato dagli altri medici, nel 1528 decide di lasciare Basilea. Le forti liti coi teologi vertevano soprattutto sul fatto che, secondo lui, essi definivano la magia come stregoneria senza comprenderne minimamente la natura.

Intanto nelle università francesi e italiane si andavano riscoprendo i classici di Galeno e di Avicenna, purificati filologicamente dalle glosse medievali e integrati sia da trattati di anatomia "scientifici", che da ricerche empiristiche alternative alle tradizioni popolari e alla filosofia neoplatonica.

Riprende a viaggiare, prestando la sua arte laddove viene richiesta: cura moltissimi pazienti giudicati terminali dai colleghi accademici e la sua fama lo precede in tutte le corti reali che richiedono i suoi consulti. Molti vogliono diventare suoi discepoli. Nel 1528 è a Colmar e a Esslingen, nel 1530 a Norimberga, dove stupisce i medici curando in breve tempo e senza chiedere alcun compenso numerosi casi di elefantiasi. Di-

venta un esperto nelle malattie veneree. Si sposta ancora a Noerdlingen, Monaco, Regensburg. A Beritzhausen termina una delle sue opere maggiori, il *Paragranum*.

Nel 1531 arriva a San Gallo, nella Svizzera orientale, dove scriverà la sua opera fondamentale, *Opus Paramirum*, e dove prenderà in cura per 27 settimane Christian Studer. Tuttavia egli era osteggiato dai medici di allora, che gli preferivano Joachim Vadiano, il medico più in vista a San Gallo, di cui era anche sindaco.

I restanti anni della sua vita li passa a vagare di città in città: in Baviera e in Boemia scrive l'*Astronomia magna*, il *Labyrinthus medicorum errantium* e la sua apologia, *Septem defensiones*. Nel 1535 approda a Salisburgo, convocato dal Principe Palatino, il duca Ernst di Baviera, grande estimatore della arti occulte. E qui muore, dopo una breve malattia, nel 1541, non prima d'aver pubblicato, nel 1536, la sua grande chirurgia, *Grosse Wundarznei*.

Secondo alcuni contemporanei sarebbe stato aggredito, al termine di una cena, da alcuni sicari al soldo di medici rivali e gettato da una rupe. S. Th. Von Soemmering, un medico tedesco, nel 1772 ne esaminò il cranio in seguito all'esumazione, notando un'evidente frattura lungo l'osso temporale, compatibile con una simile ipotesi. Il corpo di Paracelso viene sepolto dapprima nel cimitero di San Sebastiano, a Salisburgo, e successivamente tumulato nella chiesa omonima. Le scene più commoventi presso la sua tomba si sono verificate nel 1831 quando, durante le terribili settimane del colera indiano, gli abitanti delle Alpi Salisburghesi si recarono in pellegrinaggio a Salisburgo per implorare non il Santo patrono, ma il medico Paracelso, di risparmiarli dall'epidemia.

Il suo *Corpus scriptorum* è immenso, e pare ch'egli dettasse le sue pagine a scrittori occasionali. In particolare, la maggior parte delle opere fu dettata al suo discepolo prediletto, Johannes Oporinus, il quale si occupò di pubblicarle dopo la morte dell'autore.

Paracelso è stato definito il Lutero della medicina per il suo spirito di ribellione. Fu spesso accusato di ateismo, ma egli in realtà si considerava una sorta di "teologo laico", convinto che la fede andasse vissuta esclusivamente dentro di sé e che il destino di una persona dipendesse esclusivamente dalle sue azioni e dai suoi pensieri. La massoneria e i rosacroci useranno ampiamente i suoi insegnamenti e la sua simbologia. Inutile dire che proprio grazie a lui la Svizzera e la Germania devono il loro grande interesse per la chimica, sia farmaceutica che industriale.

La dottrina

L'opera di Paracelso si colloca nell'ambito del naturalismo rinascimentale di orientamento platonico-magico: può essere definita una “filosofia chimica”. Alla base della sua concezione fisica e metafisica sta la visione dell'universo come un tutto unico, cioè un vasto e organico sistema in cui le singole parti sono legate da rapporti di corrispondenza analogica; in questo macrocosmo si inserisce il microcosmo (l'uomo) che rispecchia in sé la costituzione dell'universo e resta legato dagli stessi rapporti.

Alla fine dell'Umanesimo e per buona parte del Rinascimento la magia, la cabala si erano impadronite di molti intellettuali, che le usavano come alternativa al dogmatismo cattolico-romano. Si pensi a Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Pietro Pomponazzi, Guillaume Postel, John Dee, Cornelius Agrippa di Nettesheim, sino alla grande sintesi di Giordano Bruno. Il tentativo era proprio quello di unificare il neoplatonismo, le tradizioni orientali e la magia naturale popolare in un'unica concezione basata sull'armonia dell'intero l'universo. Molti di questi intellettuali chiedevano esplicitamente ai regnanti la fine dei privilegi feudali, la democratizzazione delle conoscenze e la tolleranza religiosa. Tale filosofia, almeno sino allo scoppio della Riforma protestante, fu relativamente tollerata. Ancora a metà del Cinquecento per l'uso della magia, tendente a nuocere alla salute o ai beni altrui, era previsto, in caso di prima condanna, un solo anno di prigione. Cinquant'anni più tardi ci sarebbe stata la pena di morte.

Leggere Paracelso non è facile. Egli era medico, astrologo, mago e alchimista e al contempo nemico della medicina, dell'astrologia, della magia e dell'alchimia tradizionali. Tutto ciò che scrisse è influenzato da queste discipline e nello stesso tempo è utilizzato polemicamente contro di esse. In Paracelso, la visione scientifica delle cose si mescola sempre con una di tipo spiritualistico e astrologico. Quando tratta di medicina, tratta anche di magia, di alchimia, di astrologia. Non c'è medicina senza alchimia, non c'è medicina senza astrologia, non c'è medicina senza magia.

I quattro pilastri della sua medicina sono la *filosofia* (conoscenza dei principi invisibili e inalterabili dell'universo o del mondo fisico: terra e acqua), l'*astronomia-astrologia* (conoscenza dei rapporti e delle influenze degli astri sul mondo terrestre e sull'uomo: aria e fuoco), l'*alchimia* (per comprendere fino a che punto è possibile utilizzare la natura come terapia medica per vincere le malattie) e la *virtù* (capacità e moralità del medico, essenziale per mantenere salde le altre tre colonne). L'Adamato primordiale, impastato da Dio con il fango (terra e acqua), è sotto il controllo della filosofia; ma egli non sarebbe nulla senza il soffio vitale

(aria e fuoco), che proviene dal movimento degli astri, che lo influenza nel corso di tutta la sua vita.⁵

Contrariamente ai vicini mistici di scuola renana (su tutti Jacob Boehme), secondo Paracelso l'uomo è un essere quintuplicato formato da:

- Corpo fisico: forma manifesta, espressa dallo scheletro;
- Corpo etereo: dominante il sistema delle secrezioni interne;
- Corpo astrale o sidereo: operante per mezzo del sistema nervoso;

- Io interiore: rinchiuso nel sangue e nel suo moto;

- Essenza eterna: individualità rifluente a Dio dopo la morte.

In seguito, nella *Philosophia sagax*, rivedrà questa suddivisione, ampliandola in settenaria, con l'aggiunta della Mumia, l'*archaeus*, l'essenza vitale (simile allo Jiva vedico), e la divisione del corpo divino in Anima spirituale (Buddhica) ed Essenza del nuovo Olimpo (Atmico).

Sembrano argomentazioni del tutto astratte, eppure esse fanno parte di un notevole bagaglio di conoscenze, in virtù delle quali Paracelso è stato in grado di descrivere lo zinco (fino ad allora sconosciuto), di distinguere i vetrioli dagli allumi, di preparare l'acido arsenico (per azione dell'acido nitrico su anidride arseniosa) e l'amalgama di rame, di usare l'infuso delle noci di galla per determinare il ferro e il nitrato d'argento per determinare l'acido cloridrico. Ha introdotto nella medicina l'uso di composti chimici tra cui gli arsenicali, la tintura di oppio (che chiama laudano), sali di ferro, latte di zolfo (precipitato), vetriolo azzurro, ossido rosso di mercurio... (descrive l'avvelenamento da mercurio come malattia professionale). Nella distillazione si cominciano a usare prodotti nuovi: solventi, alcool e acido acetico.

Con Paracelso inizia il periodo degli studi chimici, che precorre la sintesi dei prodotti. La scienza si concentra sul "principio attivo" della pianta, che lui stesso chiamò "quinta essentia", e grazie ai suoi studi si arriverà alla scoperta degli alcaloidi e dei glucosidi allo stato puro (evoluzione chimica della fitoterapia). Le "droghe" o "essenze", fino allora considerate un tutto inscindibile, diventano un insieme di sostanze fra loro selezionabili ed estraibili, usabili separatamente o insieme.

Nelle "officine della salute" (i primi laboratori della nascente protochimica), lo speziale si trasforma decisamente in alchimista, anzi in un farmacista, e la sua scienza diventa uno dei pilastri della medicina

⁵ Nell'*Astronomia Magna* del 1537 Paracelso ipotizza la creazione di un secondo Adamo in America. La sua tesi poligenetica, fatta propria dai libertini, riprendeva una tradizione che traeva origine dalle opere mediche di Avicenna ed era condivisa da Pomponazzi e dai naturalisti rinascimentali, tra i quali Cardano e Cesalpino.

moderna. Paracelso diceva che gli alchimisti devono estrarre come i minatori e raccogliere come gli agricoltori, per produrre farmaci.

Il suo aforisma antigalenico, che nel XIX sec. diventerà il fondamento dell'omeopatia, era "similia similibus curantur" ("i simili si curano coi simili"). Questa *teoria dei simili*, già presente presso i primitivi e gli egiziani, prevedeva che una malattia potesse essere curata con la stessa sostanza da cui era stata causata. Il che voleva dire che la preparazione alchemica doveva servire per convertire il veleno in medicamento. Paracelso faceva ampio uso dell'alchimia naturale, la medicina spagirica, che è *olistica* per definizione, servendosi di alchimia ed erboristeria, cioè di preparati ad azione purgativa, revulsiva, diuretica, emetica e diaforetica.

Paracelso è stato sì un precursore della moderna chimica, ma all'interno di una filosofia neoplatonica, tipica del periodo umanistico-rinascimentale, con non pochi addentellati alle filosofie indo-buddistiche. Forse si potrebbe dire che il suo è un atteggiamento fondamentalmente *cosmomorfico*. Nel suo panteismo animistico è incapace di formulare una logica scientifica in senso stretto per spiegare un qualsivoglia fenomeno materiale. Ogni sua teoria della conoscenza finisce inevitabilmente con l'essere *antropomorfica*. Persino nella descrizione degli oggetti o dei fenomeni il momento soggettivo-interpretativo, nei suoi testi, si mescola continuamente a quello oggettivo-descrittivo. P.es. sviluppò una teoria della "segnatura" che di scientifico aveva assai poco. Ingenuamente infatti egli riteneva che Dio avesse "segnato" con segni indelebili i farmaci naturali, affinché l'uomo fosse in grado di riconoscerli facilmente (p.es., la polmonaria avrebbe foglie macchiate di bianco per ricordare i polmoni che deve curare; l'eufrasia, il cui fiore ricorda la forma dell'occhio, serve per le malattie di quest'organo).

Non senza una certa supponenza (influenzata dagli atteggiamenti contestativi della Riforma luterana) riteneva che i migliori insegnamenti per un medico non provenivano affatto dai grandi medici del passato, come Ippocrate, Galeno o Avicenna, bensì dall'*esperienza diretta*, quella stessa che lui aveva raccolto nei suoi numerosi viaggi, e ovviamente dalla *natura*, la quale, se viene adeguatamente stimolata "chimicamente" dall'uomo, è capace di curare qualunque malattia (come voleva la concezione ippocratica della "vis medicatrix naturae"). In particolare, come egli spiega nei dieci libri degli *Archidoxa*, nella natura ci sono delle forze guaritrici chiamate "Arcana" che vengono portate alla luce dall'arte alchemica. I quattro arcana principali sono la *prima materia*, il *lapis philosophorum*, il *mercurium vitae* e la *tintura*.

Nella visione paracelsiana tutti i corpi, organici e inorganici, l'uomo compreso, sono costituiti da tre elementi basilari, derivanti dalla

tradizione alchemica: il *sale* (rende i corpi coesi), il *mercurio* (rende i corpi fluidi) e lo *zolfo* (rende i corpi combustibili). Nell'*Astronomia magna* sostiene che questi tre elementi sono costitutivi dell'universo (quand'era ancora massa confusa della materia prima) e quindi dell'essere umano, che non a caso è fatto di corpo (il fisico), anima (l'intimo) e spirito (il divino). Nell'universo la legge dell'analogia e della corrispondenza regge tutti i momenti e i processi. Lo stato di salute è quello in cui queste tre sostanze formano una perfetta unità e non sono riconoscibili singolarmente, mentre nella malattia si separano.⁶

Paracelso voleva agire in maniera diretta non solo sul corpo fisico del malato (sull'organo malato), ma anche su quella regione interiore dove il morbo ha origine. La base di una patologia è quindi da ricercarsi in un certo squilibrio tra l'interiorità dell'uomo e l'insieme naturale che lo contiene e che produce da sé gli elementi essenziali alla cura. La malattia nasce da un accumulo di impurità nell'organismo, per cui è necessario separare queste scorie dalla materia pura.

Nel *Paramirum primum* elenca i cinque possibili principi delle malattie (categorie patologiche che presuppongono differenti metodi di cura): *ens astrale* (malattie causate da influssi astrali o da condizioni climatiche), *ens venale* (entità velenosa causata da intossicazione/infezione), *ens naturale* (malattie causate da disposizioni fisiche innate o da una determina costituzione fisica), *ens spirituale* (malattie causate da magie o influssi spirituali o da caratteri psichici) ed *ens dei* (malattie causate dalla divina volontà).

Un buon medico, per capire la causa della malattia, deve basarsi su tutti e cinque gli enti. Anzi, dopo aver osservato attentamente il paziente, deve essere capace d'immedesimarsi nei suoi disturbi. L'anatomia di Paracelso, infatti, non si basa sulla dissezione, come quella di Vesalio, bensì sulla capacità del medico di ricollegare i segni esterni sul corpo all'agente interno che ha causato la malattia. Si può dire dunque ch'egli ponga le basi della *semeiotica*.

Egli dava molta importanza all'integrità personale del medico, al suo agire secondo coscienza. Inoltre, vedeva nel celibato un mezzo che permetteva al medico di dedicarsi totalmente alla cura dei pazienti, anche in caso di malattie contagiose e quindi pericolose.

La sua importanza in campo farmacologico è dovuta al fatto di essere stato il primo a raccomandare l'uso di sostanze minerali e di prodotti chimici per la cura delle malattie dell'uomo, diversamente da quanto esposto nelle precedenti dottrine dove ci si limitava all'uso di piante ed

⁶ Paracelso rifiuta anche la *teoria degli umori* (di Ippocrate di Coo e di Galeno), generalmente condivisa dalla medicina di allora.

estratti vegetali. Tuttavia rifiuta l'interpretazione metallurgica del sapere alchemico e la ricerca della produzione di metalli preziosi da quelli più vili. L'alchimia paracelsiana si concentra invece sulle sue ricadute medicinali, collegate ai concetti di *elixir*, sviluppando le premesse di Raimondo Lullo.⁷

Paracelso prediligeva l'osservazione diretta del rapporto medico-paziente, nonché la cura delle malattie attraverso l'uso di sostanze minerali. La sua *iatrochimica*, cioè quella scienza basata sulla convinzione che la salute dell'organismo dipenda essenzialmente da uno specifico equilibrio tra i componenti chimici dei fluidi corporei, si poneva decisamente nella scia tracciata diversi secoli prima da Ippocrate, il cui insegnamento però era stato accantonato da lui stesso. Molti rimedi medicinali individuati dagli iatrochimici restano ancora in uso nella moderna farmacopea: p.es. l'acetato ammonico, il colchino, l'etere solforico (o etere dietilico), il laudano, il tartaro emetico e la tintura di ferro. Egli aveva sviluppato interessanti intuizioni due secoli prima di Franz Anton Mesmer.

Alcune sue indicazioni terapeutiche possono essere considerare valide ancora oggi, o comunque non sono così eccentriche come lo stile di vita condotto dal loro autore: respirare profondamente e ritmicamente il più spesso possibile, riempiendo bene i polmoni, all'aperto o davanti a una finestra aperta; bere circa due litri d'acqua al giorno, a piccoli sorsi; mangiare molta frutta; masticare i cibi lentamente; evitare alcool, tabacco e medicinali, se non quelli strettamente prescritti dal medico per motivi gravi; fare il bagno quotidianamente; bandire dalla mente tutti i pensieri negativi, di rabbia, rancore, odio, noia, tristezza, povertà e vendetta; evitare la compagnia di persone maldicenti, viziose, vili, pigre, pettegole, volgari o vanitose, o persone che hanno come unica base dei loro discorsi e occupazione argomenti sensuali; tenere sotto controllo le emozioni;

⁷ La parola *elixir*, che compare p.es. negli scritti di Zosimo di Panopoli, sta a indicare la "polvere di proiezione", ovvero quella sostanza che tinge il metallo, conferendogli le qualità sensibili dell'oro e realizzando così il fine della trasmutazione della materia, talvolta considerata come metafora o strumento della salvezza spirituale. Nell'Europa latina tale termine si trova soltanto agli inizi del XIV sec. nei testi alchemici di Raimondo Lullo e Arnaldo da Villanova, che riprendevano la teoria della materia elaborata da Ruggero Bacono. La fusione della distillazione farmacologica con la dottrina alchemica dell'*elixir* avvenne ad opera di Giovanni da Rupescissa, come attesta il suo *Liber de consideratione quintae essentiae* (1351ca.). L'*elixir* viene inteso come agente (farmaco) della perfezione materiale sia dei metalli che del corpo umano, in quanto capace di riequilibrare la complessione di qualsiasi corpo elementare con cui viene posto a contatto.

raccogliersi ogni giorno in meditazione, anche solo per mezz'ora, seduti il più comodamente possibile, con gli occhi socchiusi e senza pensare a niente; mantenere un silenzio assoluto sulle vicende personali; non temere gli uomini e non aver paura del domani.

Tuttavia, col passare del tempo, la cultura dominante, sempre più borghese, pretenderà cure immediate alle proprie malattie, nonché uno sfruttamento commerciale a vasto raggio dei preparati terapeutici. Le teorie di Paracelso verranno utilizzate sempre più in maniera "chimica" e sempre meno in maniera "fitoterapica". I suoi stessi seguaci arriveranno ad abolire totalmente l'uso delle piante medicinali, limitandosi alla chimica medica o "iatrochimica", che garantiva un maggior riscontro scientifico della cura del singolo organo malato. Le teorie di Paracelso, in vigore ancora per tutto il Seicento, rischiavano di relativizzare il rapporto tra cure e malattie, lasciando che in ultima istanza fosse il solo medico a decidere come curare un paziente, a prescindere dalle medicine usate. Tant'è che proprio dalle sue teorie emergerà la cura palliativa denominata "effetto placebo".

Interessante è la sua *dottrina intorno alla donna*. Anzitutto riconosce che anche alcune figure femminili, nella sua vita, hanno contribuito a formare il suo sapere di medico. Distingue nettamente l'anatomia e lo spirito della donna rispetto a quelli dell'uomo. Per lui la donna è *matrix* (madre-matrice), termine con cui non si intende solo l'organo riproduttivo, ma la totalità de persona: quindi si affranca dall'immagine d'imperfezione e incompiutezza ereditata dai peripatetici. Quello della donna è un piccolo mondo a parte, in cui però è racchiuso il grande mistero della vita, che la mette a stretto contatto con il grande mondo della natura. Mentre secondo la tradizione, a partire da Ippocrate, la donna è solo il recipiente che raccoglie il seme, per Paracelso la capacità immaginativa della donna incinta è decisiva per la formazione spirituale del figlio.

Giordano Bruno (1548-1600)



Biografia

Giordano Bruno (Nola 1548 - Roma 1600), di nobile famiglia, poté frequentare gli ambienti culturalmente più elevati di Napoli, dove compì i suoi studi.

A diciassette anni entrò come novizio nel convento di San Domenico in Napoli e nel 1572 fu ordinato sacerdote. Studioso di teologia, ma anche di filosofia antica e moderna, tentò di conciliare il cattolicesimo con il neoplatonismo; accusato perciò di eresia, fuggì da Napoli e, dopo aver errato per l'Italia settentrionale, si rifugiò a Ginevra dove frequentò l'università.

Venuto ben presto in urto con le autorità calviniste, abbandonò la città e passò in Francia; fu prima a Tolosa e quindi a Parigi dove, nel 1582, pubblicò il *De umbris idearum*, dedicato al re Enrico III, che gli fece ottenere una cattedra alla Sorbona. Nel 1583 passò in Inghilterra, e i due anni e mezzo trascorsi a Londra e a Oxford, dove tenne lezioni pubbliche, furono tra i più fecondi della sua vita; lì infatti scrisse e pubblicò le sue opere più importanti, che tra l'altro gli attirarono l'ostilità dei teologi.

Tornato a Parigi, intraprese l'esposizione e la discussione dei testi aristotelici; l'ostilità degli studenti lo indusse però a trasferirsi in Germania.

Insegnò a Wittenberg e successivamente a Praga e a Helmstadt; a Francoforte pubblicò le sue opere in latino. In questa città ricevette l'invito ad andare a Venezia da parte di un patrizio, Giovanni Mocenigo, che intendeva farsi insegnare da lui la mnemotecnica e forse la magia. A Venezia Bruno conobbe Galileo Galilei e Paolo Sarpi.

Il Mocenigo, scontento dell'insegnamento del filosofo e soprattutto reso diffidente dai suoi atteggiamenti ereticali, lo denunciò al San-

t'Uffizio. Il governo della Serenissima lo fece arrestare nel 1592, ma l'anno successivo, su richiesta dell'Inquisizione romana, lo inviò a Roma, dove rimase in carcere per sette anni, rifiutandosi coraggiosamente di ritrattare le sue opinioni in materia filosofica e religiosa; perciò il 16 febbraio del 1600 fu mandato al rogo, che affrontò con estrema dignità.

Il pensiero

Il pensiero filosofico del Bruno è ricco di fermenti nuovi e di presentimenti e i suoi scritti sono animati da un'eloquenza piena di entusiasmo lirico.

Dopo l'iniziale ribellione alla vecchia cultura scolastica, pedantesca e aristotelizzante, il Bruno si era in un primo tempo avvicinato al materialismo atomistico di Democrito e degli epicurei, ma, insofferente di questa visione troppo schematica della realtà naturale, e forte dei suoi studi sul neoplatonismo, finì con l'approdare a un naturalismo potentemente animato dalla convinzione che ogni aspetto, ogni momento della realtà naturale è organizzato, ordinato e sorretto da una forza vivente che “è presidente alla materia e signoreggia nelli composti, effettua la composizione e consistenza de le parti... stende le cartilagini, incava le arterie... intesse le fibre, ramifica gli nervi...”.

Precisa e manifesta intenzione del Bruno fu quella di rinunciare a ogni speculazione di tipo teologico allo scopo d'indirizzare ogni sforzo all'indagine sul mondo naturale, nel quale soltanto si può ritrovare la presenza del divino che appunto si identifica con tutta quanta la realtà naturale. Egli perciò giunge a una chiara intuizione dell'infinità della natura e dei mondi, di schietto sapore panteistico.

Queste conclusioni lo portano a un atteggiamento di sdegnoso disprezzo verso le religioni rivelate; pur riconoscendo l'utilità del culto “per l'istituzione di rozzi popoli che dènno esser governati”, egli ritiene che la religione non sia altro che un insieme di superstizioni contrarie alla ragione e alla natura.

In questa acre avversione accomuna il cristianesimo cattolico, il luteranesimo e il calvinismo, e di ogni esteriore manifestazione religiosa si fa beffa in vari scritti. La vita morale, pertanto, non può mai essere guidata da astratte formule tradizionali, ma deve essere, secondo il Bruno, un “eroico furore” mediante il quale l'uomo, il filosofo, in una sorta di slancio intuitivo, coglie la profonda unità e infinità del tutto.

Bruno, pertanto, è divenuto il simbolo del libero pensiero che si vuole affermare contro ogni tirannia religiosa e politica, e il significato della sua opera e la sua tragica fine sono ancor oggi oggetto di discussio-

ne; Herder e Hegel, durante l'età del Romanticismo, salutarono in lui il fondatore del pensiero critico moderno.

Le numerose opere del Bruno, animate da un profondo spirito d'esaltazione lirica delle forze della natura, sono la testimonianza più evidente della molteplicità dei suoi interessi; le principali sono: *Spaccio de la bestia trionfante* (1584), *La cena de le ceneri* (1584), un dialogo che satireggia, senza umorismo, la pedanteria dei filosofi aristotelici, pubblicato insieme con *De la causa principio et uno* e *De l'infinito universo et mondi*; *Degli eroici furori* (1585), l'ultima opera in lingua italiana con la quale il Bruno esalta l'amore ardente per la verità; *Cabala del cavallo pegaso* (1585), insieme a *l'Asino cillenico*.

Perfettamente coerente col pensiero è lo stile del Bruno, che resta uno dei più vigorosi scrittori del Rinascimento. Quanto di più personale egli ci ha lasciato come artista è da cercare nei dialoghi e in alcuni tratti dei poemi latini, degni per altezza d'ispirazione d'essere accostati alla poesia di Lucrezio.

*

Nella seconda metà del Cinquecento era più facile essere condannati per le proprie idee antiecclesiastiche che non nella prima metà, semplicemente perché la Controriforma era più esigente ed efficiente, più “spagnola”. Lo scontro tra riformisti “laici” e controriformisti “clericali” fu durissimo in Italia (a causa dell'egemonia spagnola), e soprattutto negli ambienti intellettuali di un certo livello.

Bruno, in questo senso, non poteva che essere l'ultimo grande filosofo laico del Rinascimento italiano. Galilei, infatti, sarà costretto a interessarsi di più alla scienza che non alla filosofia, proprio perché l'esigenza era diventata quella di sfuggire alle maglie di una censura sempre più costrittiva.

Bruno si servì della filosofia naturalistica per cercare di far passare, sfuggendo alle insidie controriformistiche, le idee del materialismo ateo. Di qui il suo velato panteismo. Il suo materialismo tuttavia non può essere definito “scientifico”, poiché gli manca l'analisi sociale, l'impostazione storicistica.

Bruno rappresenta non solo la lotta titanica del singolo intellettuale progressista contro l'oscurantismo ecclesiastico, ma anche l'inevitabile sconfitta di questa lotta, essendo essa fondata su una mera contrapposizione ideologica e individualistica.

Bruno cioè rispecchia il limite dell'intellettuale isolato del Rinascimento italiano, cioè dell'intellettuale con grandi idee laiche, ma senza

un vero consenso popolare. Ecco perché la sua tragica fine era, in un certo senso, inevitabile. Occorrono dei movimenti di massa (come quelli che seppe creare la Riforma) per trasformare le istituzioni e le ideologie.

Se Bruno (e, come lui, altri intellettuali) avesse abbracciato la causa della Riforma, se si fosse associato alle proteste popolari (“religiose” è vero, ma di “massa”), forse le cose, per lui e per l'Italia, sarebbero andate diversamente.

L'accademico di nulla Accademia

Accostandosi al pensiero e allo stile di vita di Giordano Bruno sono almeno cinque le cose che saltano subito agli occhi:

1. considerava la *materia eterna ed infinita*, perennemente soggetta a evoluzione, in un universo dove tutte le differenze di spazio e di tempo si annullano, anticipando, in questo, teorie che verranno elaborate solo molti secoli dopo da Darwin e da Einstein: eppure scrisse molto sulla magia e l'esoterismo;
2. predicava il *libero pensiero*, anche se ogni volta che discuteva era di un'intolleranza insopportabile: sempre a caccia di cattedre universitarie per tutta Europa, fu espulso, a causa del suo pessimo carattere e del suo estremismo ideologico, da almeno una decina di città, subendo condanne tanto dai cattolici quanto dai protestanti;
3. vedeva l'essenza della vita in generale nella più piccola particella del creato, anticipando addirittura di quattro secoli le più moderne ricerche sul Dna e le relazioni ologrammatiche: eppure istigò i propri accusatori a metterlo sul rogo;
4. fu un grande ammiratore di Copernico, arrivando per la prima volta a sostenere l'idea di un universo fisicamente illimitato: eppure non fece mai alcuno studio davvero scientifico (in campo matematico le sue osservazioni valgono pochissimo);
5. era assolutamente anticlericale e miscredente, eppure non negò mai valore alla cosiddetta “doppia verità” (filosofica e teologica) e cercò addirittura comprensione da parte di papa Gregorio XIV, cui dedicò un libro.

Ancora oggi non si sa il motivo per cui nel 1591 abbandonò improvvisamente Francoforte per recarsi a Venezia, andando incontro alla propria rovina. Forse sentiva che si stava esaurendo il suo “eroico furore”: nelle ultime opere infatti l'erudizione stava diventando pedante e s'andavano accumulando le astruserie matematiche. O forse sperava che dopo la morte di papa Sisto V la severità della curia si sarebbe attenuata.

A Francoforte comunque il senato aveva respinto la sua richiesta di un permesso di soggiorno.

L'amico Giovanni Mocenigo gli aveva fatto capire che la Repubblica veneziana fruiva di una certa libertà culturale e a lui avrebbe fatto piacere apprendere dal grande filosofo in persona l'arte della memoria (mnemotecnica), la matematica e la magia naturale.

Non riuscendo a stare per più di qualche anno in nessun posto, Bruno accettò, ma il nobileto Mocenigo, dopo solo pochi mesi, profondamente deluso di non esser potuto diventare un mago capace di strabiliare i suoi compari, lo denunciò delle peggiori eresie anticristiane. Vistosì perduto, Bruno abiurò immediatamente di fronte all'Inquisizione veneziana, pensando di potersela cavare dissimulando le proprie intenzioni (come già aveva fatto Campanella). Ma dalla curia romana venne ordinato di non rimetterlo in libertà.

Nella storia della teologia (o della filosofia religiosa, in quanto nelle sue opere non viene mai fatta un'affermazione esplicita di ateismo), Bruno è un caso davvero eccezionale. Visse una vita così sconvolgente, al di fuori di ogni regola (il suo motto era: "D'ogni legge nemico e d'ogni fede"), che ancora oggi non si riesce ad apprezzare il suo pensiero materialistico sino in fondo. Bruno ha cominciato a essere studiato in maniera rigorosa solo a partire da Bertrando Spaventa e dalla sua scuola: oggi il massimo studioso è Michele Ciliberto, che ha curato le opere complete, consultabili anche in questo sito giordanobruno.signum.sns.it/bibliotecai-deale/.

Resta il fatto che a distanza di mezzo millennio non sono ancora stati trovati gli atti ufficiali del processo romano, a parte alcuni documenti rinvenuti da Angelo Mercati nel 1940 tra le carte personali di Pio IX. Quello che abbiamo, frutto di una ricerca quarantennale iniziata da Luigi Firpo nel 1948, sono soltanto estratti o sommari di verbali perduti (e gli interrogatori – come noto – durarono ben sette anni!).

Si sa con certezza che la Chiesa di papa Clemente VIII (giudici erano nove cardinali, tra cui quel Bellarmino che diventerà poi santo) condannò non solo le sue eresie teologiche (sulla trinità, la divinità del Cristo, la verginità di Maria, la transustanziazione, gli inferi ecc.), ma anche molte sue tesi filosofiche e scientifiche.

Ma lui, invece di preoccuparsene, ne andava fiero e, nonostante gli bastasse un riconoscimento formale del proprio errore per aver salva la vita e per evitare il carcere perpetuo, non volle piegarsi mai su nulla. D'altronde questa sua mistica del martirio già anni prima l'aveva teorizzata: "Ch'io cadrò morto a terra, ben m'accorgo – ma qual vita pareggia al morir mio? La morte non mi dà un'ombra di paura". E famose restano

le parole che rivolse ai giudici poco prima del supplizio: “Tremate più voi nel pronunciare questa sentenza che io nel riceverla”.

Sarebbe però un errore pensare ch'egli se la fosse cercata. Persino lo scultore che gli fece quel significativo monumento, E. Ferrari, in Campo dei Fiori, a Roma, nel 1889, ci ricorda la protervia delle chiese cristiane in Europa occidentale, paragonando Bruno a Wycliff, Hus, Vanini, Serveto, Campanella, Sarpi, Erasmo... e la lista potrebbe continuare con ancora tanti nomi di martiri della libertà di pensiero e di coscienza.

Paolo Sarpi (1552-1623)



Biografia

Fra' Paolo Sarpi nasce a Venezia nel 1552 da genitori borghesi, il cui padre però, di origini friulane, non ebbe fortuna nei commerci, per cui sarà il parentado materno a esercitare la maggiore influenza culturale durante la sua giovinezza, vissuta lontano dai giochi. Divenuto ben presto orfano di padre, entrò nel monastero veneziano dei Servi di Maria perché rimase affascinato dall'interesse che uno dei monaci mostrava per le opere di Duns Scoto e di Occam, gli ultimi scolastici che, insieme a Ruggero Bacone, apriranno la strada al sensismo inglese.

Le sue eccellenti qualità intellettuali, che lo resero padrone di molte discipline e lingue, furono subito notate dal duca Guglielmo Gonzaga, che volle averlo come teologo a Mantova: aveva solo 15 anni! Qui egli incontrò Camillo Olivo, che gli raccontò i retroscena più incresciosi del Concilio di Trento (1545-63).⁸ Ciò fece maturare in lui una certa insoddisfazione per gli ambienti curiali. Un suo confratello, infatti, lo denunciò al Sant'Uffizio, accusandolo di sostenere che la Trinità divina non poteva essere dedotta dal primo capitolo della Genesi. Ne uscì però indenne per l'infondatezza dell'accusa. Anzi, la sua significativa personalità fu notata dal cardinale Carlo Borromeo, capo della diocesi ambrosiana, che lo volle con sé per combattere il protestantesimo, presente ai confini alpini del suo territorio. Egli pertanto si trasferì a Milano nel 1574. Tuttavia col Borromeo, così fortemente autoritario, non andò affatto d'accordo, sicché l'anno dopo preferì tornare a Venezia, insegnando filosofia nel suo mona-

⁸ Camillo Olivo fu segretario di Ercole Gonzaga, cardinale e legato pontificio nelle ultime sessioni del Concilio di Trento, la cui caduta in disgrazia presso Pio IV coinvolse anche l'Olivo, che fu dagli inquisitori tenuto lungamente in carcere dopo la morte del cardinale. Dopodiché visse privatamente a Mantova.

stero. Nella grande epidemia di peste, che imperversò a Venezia dal 1575 al 1577, facendo 50.000 vittime - tra le quali Tiziano - Sarpi rimase immune dal contagio, anche se perse la madre.

La sua carriera fu comunque in ascesa. Nel 1578 divenne reggente di tale monastero; l'anno dopo è priore della provincia veneta, e comincia a distinguersi come uno dei migliori riformatori cattolici, in linea con le disposizioni operative emerse dopo il suddetto Concilio. Il papato aveva bisogno di intellettuali in grado di contrastare i grandi teologi protestanti. Ancora non si parlava di "Controriforma" nel senso più regressivo del termine. Pur condannando tutte le tesi teologiche dei riformati luterani e calvinisti, il papato, inizialmente, cercò di approfittarne per rinnovare la Chiesa al proprio interno.

L'ordine dei Servi di Maria lo elesse a Bologna, nel 1585, procuratore generale: il ruolo più elevato dopo quello di priore generale. Tuttavia, man mano che aumentavano le sue responsabilità istituzionali, cominciò a farsi strada nella sua mente un certo interesse verso il mondo della scienza. Non solo, ma nel decennio 1575-85 prese a frequentare l'ambasciatore di Francia a Venezia, Arnaud du Ferrier, vigoroso polemiista nei confronti della Santa Sede e sempre più incline al calvinismo.

Divenne amico anche del medico francese Pierre Asselineau, che si trovava nella città lagunare in quanto, essendo calvinista, s'era voluto sottrarre alla guerra civile in Francia. Sarpi intanto aveva preso a studiare anatomia, mineralogia e fitoterapia.

Nel 1578 si laureò in teologia a Padova, ma in questa città frequentava anche i corsi di anatomia comparata del biologo Fabrizio d'Acquapendente, il quale arrivò a dire, in un suo trattato sull'occhio umano, che proprio grazie a Sarpi aveva capito il fenomeno del dilatarsi e restringersi della pupilla. Non solo, ma lo stesso Sarpi aveva intuito il funzionamento della circolazione venosa del sangue: cosa che il suddetto biologo accolse ben volentieri nei suoi testi, pur senza citare la fonte da cui proveniva l'idea.

Sarpi era una mente incredibilmente eclettica e versatile. S'interessava sempre più di logica, fisica, astronomia, matematica, meccanica, acustica, ottica... Voleva conciliare la filosofia aristotelica con la speculazione presocratica, con la filosofia delle scuole ioniche ed eleatiche, col pitagorismo e soprattutto con la verifica sperimentale. Si stava progressivamente rendendo conto che la teologia era una scienza poco utile all'esistenza umana, anche perché gli sembrava non esistessero molte possibilità di modificare, dall'interno, gli ambienti ecclesiastici della curia pontificia.

Viveva però una sorta di sdoppiamento della personalità. Da un

lato era entrato nelle grazie del cardinale G. A. Santori, protettore dell'ordine servita, e persino del papa Sisto V, eletto nel 1585, i quali vedevano in lui grandi capacità intellettuali e diplomatiche. Dall'altro però voleva frequentare persone sgradite al papa e alla curia romana, come p.es. il gesuita Roberto Bellarmino, che a quel tempo negava ai pontefici l'esercizio diretto della giurisdizione temporale.

Durante il suo soggiorno romano egli si rese ampiamente conto quanto fosse vano sperare in una riforma qualitativa della Chiesa, tant'è che quando lasciò la città, nel 1589, si sentiva un seguace di Epicuro e di Pirrone.

Tornò a Venezia proprio perché qui (e a Padova) si respirava un clima "umanistico-rinascimentale": vi era molta tolleranza religiosa, si poteva leggere qualunque testo, vi affluivano mercanti, finanziari, imprenditori provenienti da tutta Europa. Ciò lo indusse a ridurre la propria attività in seno all'ordine servita, cercando di mantenersi libero da ogni incarico ufficiale, e di dedicarsi esclusivamente agli studi e ai contatti con persone che conoscevano bene il mondo francese, soprattutto gli ambasciatori. A Padova frequentava la casa dell'umanista Gian Vincenzo Pinelli, un mentore di Galileo, dove poté incontrare Giordano Bruno, poco prima che questi fosse arrestato a Venezia nel 1592.

Anche Sarpi fu di nuovo denunciato al Sant'Uffizio, questa volta con l'accusa di aver avuto contatti con gli ebrei e di negare efficacia allo Spirito Santo. Lo fece uno dei due candidati al ruolo di priore generale dell'ordine, Gabriele Dardano, ch'egli non aveva sostenuto. Anche questa volta fu prosciolto. Tuttavia, quando nel 1600 Dardano riuscì finalmente a diventare priore, Sarpi chiese d'essere trasferito in un'altra diocesi, anche di poca importanza. Papa Clemente VIII gli negò la richiesta, avendo ottenuto informazioni negative su di lui, in quanto frequentava ambienti di riformati e s'interessava troppo di cultura profana.

Intanto scrive un libro, *Del nascere delle opinioni e del cessare che fanno in noi* (più noto col titolo *Arte di ben pensare*), che precorre il *Saggio sull'intelletto umano* di J. Locke. Vi sono elogi per lo stato di natura e una relativizzazione (oggi diremmo etnoantropologica) dei concetti di bello e di buono, nonché dei vizi e delle virtù. Si va delineando nella sua mente un'etica oscillante tra il neo-epicureismo e il neo-stoicismo, che comporta una sorta di "sospensione del giudizio" di fronte ai problemi di natura religiosa (un atteggiamento che avrebbero sicuramente condiviso Montaigne e Charron, le cui opere non gli erano estranee). I contenuti della religione gli sembrano sempre più inutili rispetto a quelli della scienza.

Le idee di Montaigne lo influenzano anche sul piano politico,

laddove soprattutto viene negata ai sovrani o agli Stati un'autorità dovuta al diritto naturale o divino. Le istituzioni cominciano a essere viste soltanto come un male necessario per dominare gli istinti bestiali, che rendono impossibile una pacifica convivenza, ma in uno stato di natura dovrebbe vigere, secondo lui, una specie di "anarchia".

Sarpi voleva approfondire di più le sue conoscenze mediche, chimico-fisiche, naturalistiche... Galilei, che insegnava a Padova, lo considerava un ottimo matematico; anzi, siccome Sarpi s'intendeva di ottica, non è affatto da escludere un suo contributo teorico alla realizzazione del cannocchiale astronomico, non foss'altro perché venne puntato verso i cieli, per la prima volta nella storia, proprio nel monastero dei Servi di Maria. Fu proprio studiando la meccanica galileiana che Sarpi aveva capito che ci si sarebbe potuti finalmente svincolare dalla fisica aristotelica.

L'impegno politico

La sua prima esperienza politica coincise con la controversia per l'interdetto che il papa aveva lanciato contro Venezia negli anni 1606-7.

Le relazioni tra la Repubblica veneta e la Sede Apostolica da tempo erano diventate piuttosto difficili per svariate ragioni: l'Indice dei libri proibiti non piaceva agli intellettuali che frequentavano la Serenissima; ai Dogi non piaceva che l'elezione del patriarca andasse confermata dal pontefice; ai mercanti non piaceva che lo Stato della chiesa interferisse nei commerci sull'Adriatico; ai ceti superiori non piaceva che l'istruzione e la formazione culturale della gioventù, futura classe dirigente, venisse affidata esclusivamente ai gesuiti.

Al papa era risultato particolarmente indigesto il fatto che i veneziani avessero appoggiato il pretendente calvinista al trono di Francia, Enrico di Borbone, nell'ultima fase delle guerre di religione, e che addirittura avessero auspicato la convocazione di un concilio nazionale, mettendo fuori causa l'insopportabile teocrazia pontificia. Né la curia romana poteva sopportare che i Dogi avessero istituito regolari rapporti diplomatici con l'Inghilterra anglicana, il più forte tra gli Stati protestanti, e ancor meno che avessero mostrato ampie simpatie per l'Olanda calvinistica e anti-spagnola.

L'occasione della rottura avvenne quando il Consiglio dei Dieci, supremo organo giuspolitico della Serenissima, arrestò due esponenti del clero cattolico per gravi reati contro la proprietà e le persone (l'accusa parlava di omicidio e di atti ingiuriosi e scandalosi). Papa Paolo V pretese che i due religiosi (un canonico e un abate) fossero consegnati all'autorità ecclesiastica per istruire il processo. Inoltre chiese che la Repubbli-

ca revocasse alcune leggi, appena promulgate, circa il divieto di edificare o vendere edifici ecclesiastici senza la previa autorizzazione del Senato. In particolare le leggi proibivano la fondazione di ospedali gestiti da ecclesiastici senza l'autorizzazione della Signoria; e proibivano l'alienazione di beni immobili dai laici agli ecclesiastici, essendo quest'ultimi già proprietari, pur essendo solo un centesimo della popolazione, di quasi la metà dei beni fondiari della Repubblica.

Il Senato oppose un netto rifiuto alle ingerenze pontificie, anche perché da tempo non sopportava più il controllo dei porti dell'Adriatico da parte dello Stato della chiesa, che si serviva peraltro delle azioni degli Uscocchi, i pirati cristiani della Croazia appoggiati dall'impero asburgico.

Per tutta risposta il papa chiese di revocare anche una legge riguardante il diritto di prelazione degli ecclesiastici sui beni enfiteutici, ch'era stato ovviamente negato dal Senato. Si dava tempo 24 giorni, dopodiché i senatori e il doge rischiavano d'essere scomunicati e tutta la Repubblica interdetta (il che avrebbe permesso ai suoi nemici di dichiararle guerra). Il conflitto fu inevitabile, e i principali Stati europei (Francia, Spagna, Inghilterra...) si chiedevano come avrebbero potuto parteciparvi.

I patrizi veneziani, il Senato chiesero insistentemente a Sarpi d'intervenire nella faccenda in virtù delle sue competenze giuridiche. Lui accettò, e nel suo ruolo di "consulatore in iure" della Repubblica rimarrà per ben 17 anni, sino a diventare una figura determinante della politica veneziana, sia interna che estera.

La prima cosa che disse fu molto chiara: non può esistere un'autonoma volontà dello Stato quando gli viene impedito di legiferare liberamente anche sui beni ecclesiastici. Improvvisamente era diventato il portavoce più importante della Serenissima. Altrettanto inaspettatamente si trovava a fronteggiare due famosi cardinali, Roberto Bellarmino, di cui era stato amico in gioventù, e Cesare Baronio che difendevano le ragioni della Santa Sede.

Sarpi non perse tempo: fece pubblicare due scritti di Jean Gerson sotto un unico titolo: *Trattato e risoluzione sopra la validità della scomunica*, in cui veniva detto che l'unico modo per difendersi dalle scomuniche ingiuste era quello di convocare un concilio nazionale. Il Bellarmino ovviamente replicò subito e Sarpi contreplicò con un'*Apologia del Trattato*, servendosi della medesima richiesta avanzata da Thomas More al tempo dello scisma anglicano.

Insieme ad altri scrittori del gruppo veneziano, Sarpi affascinava i protestanti, che plaudivano al coraggio di affermare la separazione dei

due poteri, temporale e spirituale. Anche nel mondo cattolico – egli affermava – doveva valere il principio secondo cui il potere temporale proviene direttamente da Dio, non dal papa.

Il tribunale dell'Inquisizione cominciò a minacciarlo di scomunica e gli intimò di presentarsi a Roma quanto prima, per giustificare le molte cose “temerarie, calunniose, scandalose, sediziose, scismatiche, erronee ed eretiche” contenute nei suoi scritti. Naturalmente non lo fece. Anzi, cominciò a pensare che forse un concilio nazionale non sarebbe stato sufficiente e che con uno di tipo *ecumenico* tutta la cristianità avrebbe capito che il contenzioso tra Roma e Venezia aveva in realtà un respiro internazionale.

Il problema non era solo quello di chiarire una volta per tutte le competenze degli ordini spirituale e temporale, ma anche quello di porre in discussione un principio su cui il papato, dai tempi della riforma gregoriana, non voleva assolutamente transigere: il primato giurisdizionale della sede pontificia su qualunque altra sede ecclesiastica e la volontà inappellabile del pontefice rispetto a qualunque istanza conciliare. Praticamente egli stava ponendo dei dubbi sulla legittimità biblica della monarchia assoluta del pontefice e sul valore storico-politico della sua sede. Le sue argomentazioni erano tipicamente protestanti, anzi, appartenenti addirittura al mondo ortodosso (greco e slavo).

La contesa sull'interdetto si concluse nell'aprile 1607, quattro mesi dopo la scomunica effettiva di Sarpi. Il papato ritenne opportuno non muovere guerra a Venezia, avendo questa per alleati gli inglesi, i francesi, gli olandesi e persino i turchi.⁹ Le leggi veneziane sulle proprietà ecclesiastiche rimasero in vigore. I due ecclesiastici incarcerati sarebbero stati consegnati all'ambasciatore di Francia in segno di omaggio al suo sovrano, senza che con ciò si pregiudicasse l'esercizio futuro della giurisdizione della Serenissima nei confronti di tutti i cittadini. L'interdetto fu revocato e ai gesuiti venne fatto divieto di rientrare nella Repubblica (ne erano stati espulsi, insieme ai cappuccini e ai teatini perché, obbedendo alle disposizioni del papa, si rifiutavano di celebrare le messe a Venezia).

Il patriziato veneziano si mostrò soddisfatto e non volle procedere oltre. L'idea di convocare un concilio, anche per discutere le suddette questioni di principio, cadde nel vuoto. Sarpi fu abbastanza deluso di questa conclusione opportunistica; anzi, temeva che la parte più conser-

⁹ Fingendosi veneziani, vari soldati spagnoli, per provocare la rottura delle relazioni turco-veneziane, erano sbarcati a Durazzo, saccheggiandola, ma la provocazione fu facilmente scoperta e i turchi offrirono a Venezia l'appoggio della loro flotta contro il papa e la Spagna.

vativa del patriziato volesse consegnarlo all'Inquisizione, in quanto la scomunica continuava a pendergli sulla testa. Si sentiva continuamente spiato, minacciato. Subì anche un attentato da parte di cinque sicari mandati dal papa: per sua fortuna le pugnalate che gli trapassarono una parte del collo e della guancia destra non furono mortali.

Di fronte a questo incredibile gesto, il Senato prese le sue difese e gli assegnò dei finanziamenti per le cure e per la sua sicurezza personale. Si fece altresì presente in Europa ch'egli veniva considerato un uomo assolutamente indispensabile per gli interessi della Signoria e che le intenzioni omicide della Santa Sede erano inqualificabili. Naturalmente il papato smentì qualunque coinvolgimento, ma i fatti dimostrarono il contrario: infatti i sicari, fuggendo, trovarono rifugio nella casa del nunzio pontificio e la sera s'imbarcarono per Ravenna, da dove proseguirono per Ancona e di qui raggiunsero Roma. Si conoscono i loro nomi: l'esecutore materiale dell'attentato fu Rodolfo Poma, già mercante veneziano, poi trasferitosi a Napoli e di qui a Roma, dove divenne intimo del cardinale segretario di Stato Scipione Caffarelli-Borghese e dello stesso Paolo V. Fu coadiuvato da tre uomini d'arme: Alessandro Parrasio, Giovanni da Firenze e Pasquale da Bitonto, mentre la spia fu un prete, Michiel Viti.

Com'era facile immaginare la sua popolarità crebbe enormemente e, di conseguenza, gli incarichi per risolvere i contenziosi tra Stato e Chiesa. Ora il clero veneziano, nella sua attività economica e giudiziaria, veniva tenuto maggiormente sotto controllo. Ciò tuttavia non poté impedire un secondo attentato, anche questo per fortuna andato a vuoto. Avvenne nel 1609, su ordinazione del cardinale Lanfranco Margotti, con la complicità di due frati serviti, Giovanni Francesco da Perugia e Antonio da Viterbo, i quali, fatta una copia della chiave della camera di Sarpi, fecero introdurre nel monastero due sicari con intenzioni omicide, i quali però furono fermati in tempo.

Poiché inoltre si temeva il formarsi di una lega a scopi militari tra papato, Spagna e impero asburgico, Sarpi favorì la ricerca di alleati in politica estera. La diplomazia si mise in moto, cercando aiuti politici, finanziari e militari presso le nazioni già divenute protestanti: le Province Unite d'Olanda, l'Inghilterra, i Cantoni svizzeri, i principati dell'Unione protestante di Halle... Naturalmente i calvinisti premevano su di lui affinché potessero erigere nella città lagunare una propria chiesa.

Tuttavia Sarpi non sembrava fatto per la politica, ma per il diritto, la diplomazia, l'amministrazione del suo ordine di appartenenza, gli studi scientifici e filosofici. In quel frangente si limitò a scrivere una introduzione critica in un libro del 1605 contro il papato, *A Relation of the State of Religion*. L'autore era un parlamentare inglese di religione angli-

cana, Edwin Sandys. In traduzione italiana apparve a Ginevra solo vent'anni dopo. Si provvide inoltre a diffondere una versione in italiano del Nuovo Testamento, tradotto dal pastore ginevrino Giovanni Diodati, suscitando nel papato la convinzione che a Venezia fosse presente una solida organizzazione calvinistica.

Non pochi intellettuali protestanti avrebbero voluto spingere Sarpi e il Senato veneziano ad assumere atteggiamenti più risoluti contro la corruzione e l'arroganza pontificia, ma la gran parte dei veneziani temeva la vicinanza dell'impero asburgico, strettamente alleato con la Spagna, resa fortissima dal colonialismo americano.

In sostanza ci si limitava all'azione diplomatica, tenendo forti i legami coi Paesi protestanti. In tal senso particolarmente significativo è il carteggio di Sarpi con Dudley Carleton, ambasciatore calvinista della Chiesa anglicana, che si trovava a Venezia negli anni cruciali dell'interdetto. Sarpi però si lamentava che gli Stuart fossero sempre molto morbidi coi cattolici e poco interessati alle guerre continentali europee. Sicché preferiva puntare le sue speranze sul re francese Enrico IV, che, per quanto ex-ugonotto, pareva essere l'unico in grado di contrastare la supremazia asburgica.

Tuttavia fu proprio questo sovrano a informare il papa che a Venezia si era intenzionati a passare al calvinismo. Il motivo di questo tradimento non fu mai chiarito. Si pensò che Enrico IV avesse bisogno di un pretesto per attaccare gli austro-ispatici, i quali sicuramente non avrebbero accettato una svolta teologica del genere nella Signoria. Fatto sta che nel 1610 il sovrano fu assassinato da un monaco cattolico.

Quell'episodio suscitò un notevole sconforto nel Sarpi, che vedeva compromesse le sue aspirazioni politiche riformistiche. Il Senato gli respinse anche la proposta di concedere la cittadinanza ai mercanti stranieri (inglesi e olandesi) residenti da tempo nella laguna. La motivazione fu che, siccome erano in grande maggioranza di religione protestante, si temeva che avrebbero potuto approfittarne per diffondere le loro convinzioni.

La cosa strana è che Sarpi continuava a vestire l'abito talare e che i suoi confratelli non si erano accorti delle sue simpatie per i riformati. Non subì alcuna denuncia o delazione da parte del patriziato, pur essendo noti a tutti i suoi frequenti contatti coi riformati di alto rango che venivano a Venezia per svariate ragioni. Persino la sua abbondante corrispondenza epistolare, che si serviva di corrieri diplomatici della Repubblica, non fu mai tenuta sotto controllo.

Va detto, tuttavia, che in nessuna sua opera si trovano espressioni chiaramente favorevoli alla dogmatica della Riforma. Sui temi teologici

più spinosi egli restava sempre sfuggente, limitandosi a riferimenti scritturistici. Il che ha fatto pensare ch'egli cercasse coi protestanti un rapporto esclusivamente politico, da utilizzarsi per difendere l'indipendenza della Repubblica. Le questioni propriamente teologiche, in realtà, non gli interessavano.

D'altra parte dopo un secolo e mezzo di cultura umanistica e rinascimentale a chi premeva la fede sul piano dottrinale? Lo stesso papato, dopo aver eliminato i movimenti pauperistici ereticali in epoca medievale, era stato costretto a ritornare sugli argomenti più strettamente dogmatici solo per reagire alle rivendicazioni dei riformati. Per poter portare avanti la sua Controriforma ebbe bisogno di un Paese economicamente molto forte (grazie al colonialismo), ma culturalmente molto arretrato come la Spagna. Tutti gli altri Principati italiani subirono soltanto con rassegnazione la Controriforma, almeno sino a quando non si metteranno d'accordo nel fare l'unificazione nazionale.

Se al Sarpi interessava un'esperienza di fede, è difficile credere ch'egli pensasse di poterla vivere all'interno della Chiesa romana; e in ogni caso egli riteneva indispensabile studiare anche le discipline scientifiche. La sua indole l'avrebbe portato a rifiutare anche i dogmi delle Chiese riformate, proprio perché egli era sostanzialmente un umanista, cioè una persona aperta a valutare qualunque tipo di esperienza. In ciò assomigliava molto al Montaigne. L'unica cosa su cui sentiva di non poter transigere, sul piano dottrinale, era l'esigenza di eliminare il potere temporale del papato.

La produzione letteraria

Dal 1607 al 1610 Sarpi scrive le sue cose migliori, di grande spessore storico: *Istoria dell'Interdetto*, *Trattato delle materie beneficarie*, *Istoria del Concilio Tridentino*. In esse appare evidente il giudizio di netta condanna dell'evoluzione storica della Chiesa romana. Riesce a salvare soltanto il cristianesimo primitivo, soprattutto per le sue caratteristiche democratiche, in cui giocava un ruolo di rilievo l'istituto della elezione popolare. Tutto il resto è, per lui, una insopportabile degenerazione, in cui gli aspetti patrimoniali hanno giocato il ruolo più nefasto, persino nel monachesimo. L'autoritarismo della monarchia pontificia la vede ingiustamente contrapposta anche alla struttura conciliare, rimasta intatta, delle Chiese d'oriente.

La *Istoria del Concilio Tridentino*, prima imponente ricostruzione di quel Concilio, venne ultimata soltanto nel 1619 e immediatamente collocata nell'Indice dei libri proibiti. Lo pseudonimo usato non servì mi-

nimamente a celare la vera identità dell'autore. Marcantonio de Dominis, arcivescovo di Spalato, a quel tempo favorevole all'anglicanesimo, pubblicò l'opera a Londra nello stesso anno.

Vi si afferma che, stante l'attuale autoritarismo pontificio, è impossibile pensare a una qualunque riconciliazione nell'ambito della cristianità europea. Sarpi non s'interessava tanto di questioni dogmatiche quanto piuttosto di questioni giuspolitiche. Concentra il suo attacco sul papato, sull'ordinamento della Chiesa, senza risparmiare i vescovi, giudicati non molto diversi dal papa nella brama di potere e di ricchezza. Egli era convinto che se l'edificio fosse stato distrutto politicamente, le questioni teologiche si sarebbero risolte da sole. La contrapposizione ch'egli poneva era tra chiesa autoritaria e chiesa democratica (conciliare, come quella primitiva). Il papato rispose contro di lui con una *Istoria del Concilio di Trento*, del cardinale gesuita Sforza Pallavicino, del 1651.

Intanto scoppiò una guerra nel 1615, tra la Repubblica Veneta e l'arciduca d'Austria Ferdinando d'Asburgo, a causa di vecchie controversie di frontiera nel Friuli e nell'Istria, ma anche a causa della pirateria degli Uscocchi, che il duca, non sopportando il diritto preteso dai veneziani sul golfo, proteggeva ufficiosamente. A fianco dell'arciduca si schierò subito tutto l'impero, il papa e gli spagnoli.

La Francia, turbata da discordie interne, cercava di non intralciare la politica della Spagna. Il duca di Savoia, Carlo Emanuele, in teoria avrebbe potuto aiutare la Serenissima, in quanto aveva un contenzioso aperto col governatore spagnolo di Milano, ma aveva concluso con quest'ultimo un trattato di pace proprio nel 1615. È vero che l'armistizio fu rotto l'anno dopo, ma il duca voleva che la comunanza d'interessi con Venezia fosse sancita da un'alleanza formale, a capo della quale avrebbe dovuto esserci il re inglese Giacomo I Stuart, appoggiato esplicitamente dalle altre realtà politiche protestanti.

Sarpi non era affatto contrario a questa idea; anzi, cercò di convincere la Repubblica ad accettarla. Senonché la maggioranza dei senatori non l'appoggiava, e anche il sovrano inglese credeva poco alla sua fattibilità. Si preferì, in sostanza, scendere a trattative con l'arciduca, venendo incontro alle sue esigenze.

A dir il vero Sarpi era convinto che il maggior nemico di Venezia fosse non l'Austria, bensì la Spagna, che già l'ostacolava commercialmente nel basso Adriatico. Col suo *Trattato di pace e di accomodamento* cercò infatti di sollevare l'opinione pubblica veneziana e italiana a liberarsi della presenza straniera in Italia, ricorrendo anche alle armi. Oltre a ciò egli chiedeva alla Francia d'intervenire concretamente non solo nella politica italiana, ma anche nel più ampio gioco di interessi europei degli

Asburgo d'Austria e di Spagna, strettamente imparentati sin dal tempo di Carlo V.

L'ultimo Sarpi

Dal 1610 al 1621 Sarpi restò impegnato a risolvere molti problemi di natura laica e religiosa, mostrando una competenza giuridica straordinaria, di cui la Repubblica era perfettamente consapevole. Dopo la sua morte, infatti, il Senato farà trascrivere, in un corpus di vari volumi in pergamena, da conservarsi nella cancelleria segreta, tutti i suoi consulti, che per i loro principi giuridici e per la prassi eseguita costituiranno un punto di riferimento fondamentale per la giurisprudenza e la democrazia borghese della Repubblica, sino a quando questa perderà, con Napoleone, la propria indipendenza.

L'ultimo suo decennio di vita fu alquanto amaro, poiché egli vide sfumare tutte le speranze di fare della sua città il fulcro di una riscossa nazionale contro lo Stato della chiesa. Anzi, il potere di quest'ultima andava rafforzandosi sempre più, anche perché era profondamente mutato il contesto europeo. In Francia, dopo la morte improvvisa di Enrico IV, il successore era ancora un bambino per poter regnare, e la reggente, sua madre, era del tutto filo-cattolica. L'Inghilterra era guidata da sovrani la cui unica preoccupazione era quella di sostenere la natura divina del proprio mandato contro le pretese democratiche del parlamento. L'Olanda era l'unica a lottare contro la Spagna e l'Impero, ma non avrebbe potuto aiutare i veneziani. La Spagna dominava su buona parte dell'Italia e, in stretta alleanza con gli Asburgo, sembrava non avere rivali in Europa; anzi, si sentiva come un braccio secolare del papato. Il distacco tra luterani e calvinisti andava progressivamente aumentando; quest'ultimi si stavano scindendo tra gomaristi (sostenitori dell'idea secondo cui Dio aveva deciso il destino degli esseri umani prima ancora del peccato originale) e arminiani (sostenitori dell'idea secondo cui, nonostante il peccato originale, gli esseri umani restano del tutto liberi di compiere il bene), e già si affacciavano correnti che spingevano all'estremo la critica razionalistica, fino a portarla su posizioni ateistiche.

Insomma a Venezia pareva impossibile costituire una Chiesa riformata locale, meno che mai nel periodo della guerra dei Trent'anni (1618-48). I protestanti accusavano Sarpi di inerzia, di poca convinzione. Non mancavano le ostilità dei filo-papalini veneziani contro di lui: p.es. gli si impedì nel 1611 di consultare liberamente tutti gli atti della cancelleria segreta della Repubblica.

Per Sarpi l'unica possibilità di por fine al potere temporale della

Chiesa stava in un'alleanza politico-militare tra il sovrano inglese, che avrebbe dovuto dirigerla, la Serenissima, le Province Unite d'Olanda, l'Unione protestante di Halle ed eventualmente anche il Ducato di Savoia, se avesse rinunciato alle proprie mire espansionistiche sul Ducato di Mantova nel Monferrato.

Le ultime speranze del Sarpi morirono negli anni 1621-23. Venezia si limitava a un'attività meramente diplomatica, in cui peraltro eccelleva. Il re protestante di Boemia, Federico del Palatinato, capo dell'Unione protestante, genero del sovrano inglese Giacomo I Stuart, veniva sconfitto dalle truppe cattoliche dell'imperatore e del duca di Baviera. La Guerra dei Trent'anni era scoppiata. La Valtellina veniva occupata dal governatore spagnolo dello Stato di Milano. Il re inglese era sempre più accomodante con gli spagnoli e i pontifici. L'Olanda era isolata e la Francia come paralizzata. L'Unione protestante si scioglieva nel 1621. Venezia non aveva più un'adeguata organizzazione militare ed era esausta finanziariamente per aver distribuito molti capitali agli Stati alleati, cercando di avere in cambio appoggi di tipo militare.

Sarpi cominciava a essere odiato dagli stessi veneziani, che non volevano compiere alcuna guerra contro gli spagnoli e il papato. Poiché era stato scomunicato nel 1607, si cercava d'indurlo ad andare a Roma per farsi giudicare. Ma egli non lo fece.

Un potenziale "Lutero" sembrava piuttosto essere il suo migliore discepolo, lo scomunicato fra' Fulgenzio Micanzio, sostenitore dell'illegittimità del potere temporale dei papi, implacabile nel denunciare l'involuzione moderata della politica veneziana, difensore di Galileo Galilei ed entusiasta dell'opera di Francis Bacon. Fu proprio lui a scrivere la biografia di Sarpi, che spesso lo consigliava a una maggiore prudenza, al punto che in alcune lettere che Micanzio scrisse all'ambasciatore inglese Dudley Carleton, vi è un imbarazzato sfogo di fronte all'attendismo di un Sarpi oltremodo "fine" nel giudizio, ma "nel fatto [...] così corto" da lasciarlo stupefatto e "corrucciato". Quando Sarpi morì, Micanzio scrisse un elogio funebre che suscitò l'indignazione del nunzio pontificio L. Zaccchia, che lo additò come il frutto perverso dell'astuzia del discepolo. Tuttavia Micanzio riuscì a superare la contrarietà dei patrizi più vicini alla Curia alla sua successione nella carica di consultore della Repubblica: cosa che avvenne nel 1623 e che durò un trentennio.

A Venezia dedicarono un monumento a Sarpi solo nel 1892.

Tommaso Campanella (1568-1639)



Biografia

Giovanni Domenico Campanella nasce a Stilo (Reggio Calabria) nel 1568 da una famiglia di origine contadina. Il padre era un povero ciabattino, ma siccome s'era accorto dell'ingegno precoce del figlio lo fece entrare nei domenicani all'età di 13 anni, e qui il giovane sceglierà il nome di Tommaso.

I primi studi, da novizio, li svolse nel convento di Placanica, poi in quello di San Giorgio Morgeto; gli studi superiori invece a Nicastro dal 1585 al 1587 e poi, a vent'anni, a Cosenza, dove affrontò lo studio della teologia. In tutti questi anni prese a leggere anche libri che la Chiesa aveva messo all'Indice, come p.es. l'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, ma anche le opere di Marsilio Ficino (favorevole alle religioni pagane e orientali) e soprattutto di Bernardino Telesio, filosofo cosentino, il cui *De rerum natura iuxta propria principia* fu per lui una rivelazione, poiché aveva finalmente capito che la natura poteva essere osservata e indagata con i sensi e la ragione e non con la teologia. Decise di andare a trovare questo filosofo facendo un viaggio a piedi di due mesi, ma quando arrivò a Cosenza, nel 1588, fece soltanto in tempo a deporre un carne in latino sulla tomba di lui, appena morto.

Sulle basi della filosofia di Telesio scrive la sua prima opera, *Del senso delle cose*, nettamente antiaristotelica e antiscolastica, che poi ripubblicherà nel 1604 col titolo *Del senso delle cose e la magia*. Il *De sensu rerum et magia* era stato scritto in latino nel 1590, ma poi venne rubato da alcuni frati a Bologna nel 1592 e verrà usato nel processo per eresia a suo carico. Lui lo riscriverà a memoria in italiano nel 1604, in seguito nuovamente in latino, e lo pubblicherà finalmente a Francoforte nel 1620 e ripubblicherà a Parigi nel 1637.

Intanto l'entusiasmo per l'animismo universale di Telesio gli procura le prime accuse di eresia e la prima segregazione nel convento di

Altomonte, da dove però fugge nel 1589, andando a Napoli, presso il cenacolo di Giambattista della Porta, dove approfondisce studi, già iniziati in Calabria, di alchimia, astrologia, magia, medicina e anche di cabala, e dove pubblica nel 1591, in otto volumi, un'opera già iniziata nel convento suddetto, la *Philosophia sensibus demonstrata*, rivolta contro un giurista e filosofo napoletano, Jacopo Antonio Marta, avversario di Telesio. In essa Campanella ribadisce la sua adesione al naturalismo di Telesio, inquadrato però in una cornice neoplatonica, di derivazione ficiniana, per la quale le leggi della natura non mantengono più la loro autonomia, come in Telesio, ma sono spiegate dall'azione creatrice di Dio, dal quale deriva anche l'ordine provvidenziale che governa l'universo: era il suo primo tentativo di sottrarsi alla censura dell'Inquisizione. Questi tentativi di conciliare fede e ragione saranno una costante della sua vita, ma per la Chiesa non risulteranno mai sufficienti per risparmiargli il carcere e le torture.

A un certo punto infatti il tribunale domenicano dell'Inquisizione gli farà capire di non poter accettare che la *Philosophia sensibus demonstrata* si ponga contro Aristotele e Tommaso d'Aquino a favore di Telesio, per cui, dopo averlo fatto arrestare col pretesto di “pratiche demoniache”, lo costringe, nel 1592, a otto mesi di detenzione, promettendogli la libertà solo a condizione di rinunciare alla filosofia telesiana e di rientrare in Calabria. Campanella promette ma poi si reca a Firenze, sperando di ottenere dal Granduca Ferdinando I de' Medici una cattedra a Pisa o a Siena, il quale però gliela nega, limitandosi a un semplice sussidio, avendo ottenuto informazioni negative sul suo conto da parte del cardinale Del Monte.

Ciò spinse il Campanella a lasciare Firenze per Bologna, dove il Sant'Uffizio, che lo sorvegliava, per mezzo di due falsi frati, gli ruba i manoscritti che si porta con sé, per poterli esaminare in cerca di prove a suo danno. Temendo il peggio, lascia Bologna nel 1592 per Padova, dove si iscrive come studente spagnolo, sotto falso nome, all'Università, per seguire i corsi di medicina. Qui conosce per la prima volta Galileo Galilei, di cui rimane entusiasta. Lo stesso Galilei gli consegna una lettera del Granduca di Toscana, che probabilmente lo invitava a rientrare a Firenze.

Ai primi del 1593 egli è ospite, a Padova, del convento di Sant'Agostino. Qui, tre giorni dopo il suo arrivo, il Padre generale del convento viene notte tempo sodomizzato da alcuni frati, senza che egli possa identificarli, e perciò, fra i vari sospettati, anche il Campanella viene messo sotto inchiesta, da cui però uscì innocente.

Dal 1593 al '94 scrive diverse opere, tra cui il trattato *Della monarchia dei cristiani* (andato perduto), in cui enuclea il tema di fondo

della sua concezione politico-teocratica, l'unificazione di tutti i popoli sotto un'unica legge, insieme civile e religiosa, a patto che si attui la riforma del clero. Proprio in quegli anni tuttavia viene di nuovo arrestato dall'Inquisizione, che non ha mai smesso di tenerlo sotto controllo. Questa volta, in maniera più circostanziata, lo accusano:

1. di aver scritto l'opuscolo *De tribus impostoribus* (Mosè, Gesù e Maometto), diretto contro le tre religioni monoteiste, ma il libro è rimasto di autore anonimo a tutt'oggi;
2. di sostenere le opinioni atee di Democrito, sulla base del suo scritto *De sensu rerum et magia*, rubatogli a Bologna;
3. di essere oppositore della dottrina e dell'istituzione della Chiesa;
4. di essere eretico perché pansichista e ilozoista;
5. di aver disputato su questioni di fede con un giudaizzante, forse condividendone le tesi, e di non averlo comunque denunciato;
6. di aver scritto un sonetto contro Cristo, il cui autore sarebbe stato però, secondo Campanella, Pietro Aretino;
7. di possedere un libro di geomanzia, che in effetti gli fu sequestrato al momento dell'arresto.

Viene torturato insieme a due imputati presunti giudaizzanti, Ottavio Longo, originario di Barletta, e Giovanni Battista Clario, di Udine, medico dell'arciduca Carlo d'Asburgo, al fine di ottenere una confessione. Siccome gli amici cercano di farlo evadere, il Sant'Uffizio chiede la sua estradizione a Roma nel 1594, intenzionato ad accusarlo di altre eresie trovate nel libro *De sensu rerum*. Qui viene incarcerato nella stessa prigione in cui si trovano Giordano Bruno (che verrà arso vivo nel 1600) e Francesco Pucci (decapitato e arso sul rogo nel 1597).

Per difendersi dalle nuove accuse di essere oppositore della Chiesa, Campanella scrive il *De regimine ecclesiae* (a favore del papato), cui fece seguito, nel 1595, il *Dialogum contra haereticos nostri temporis et cuiusque saeculi* per contestare l'accusa d'intesa coi protestanti e, a difesa dell'ortodossia di Telesio e dei suoi seguaci, scrive la *Defensio Telesianorum ad Sanctum Officium*. La tortura cui fu sottoposto nell'aprile del 1595 segnò la pratica conclusione del processo: il 16 maggio Campanella abiurava nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, con una corda al collo e il capo chino, e veniva confinato nel convento domenicano di Santa Sabina, sul colle Aventino.

Alla fine del 1596 viene liberato dal confino di Santa Sabina e assegnato al convento di Santa Maria sopra Minerva; intanto, a Napoli, un concittadino di Campanella, condannato a morte per reati comuni, Scipione Prestinace, prima di essere giustiziato il 17 febbraio 1597, forse per ritardare l'esecuzione, denunciava di eresia diversi suoi conterranei e

il Campanella in particolare, che così, il 5 marzo, fu nuovamente arrestato. Il processo si concluse il 17 dicembre 1597 con una sentenza di assoluzione, ma Campanella viene diffidato dallo scrivere ed è confinato in Calabria.

Sperando di liberarsi della sua difficile situazione giudiziaria, Campanella scrive subito il *Discorso ai Principi d'Italia*, in cui assegna la monarchia universale al re di Spagna, ma il libro resta lettera morta. Scrive anche altre opere di minore importanza: l'*Epilogo magno (Epilogismo)*, destinato a essere integrato nella successiva *Philosophia realis*, il *Prodromus philosophiae instaurandae*, pubblicato nel 1617, l'*Arte metrica*, dedicata al compagno di sventura Giovan Battista Clario, la *Poetica*, dedicata al cardinale Cinzio Aldobrandini, e i perduti *Consultazione della repubblica Veneta*, *Syntagma de rei equestris praestantia*, *De modo sciendi* e *Physiologia*.

Ai primi del 1598 Campanella prese la via di Napoli, dove si fermò diversi mesi, dando lezioni di geografia, scrivendo le perdute *Cosmographia* e *Encyclopaedia facilis*, e terminando l'*Epilogo Magno*. In luglio s'imbarcò per la Calabria: sbarcato a Sant'Eufemia, raggiunse Nicastro e da qui, il 15 agosto, arrivò a Stilo, ospite del convento domenicano di Santa Maria di Gesù, dove scrisse il piccolo trattato *De predestinatione et reprobatione et auxiliis divinae gratiae*, nel quale afferma la dottrina cattolica del libero arbitrio.

In un abbozzo dei suoi *Articuli prophetales* parla dell'attesa del nuovo secolo (il XVII) che gli sembra annunciato da fenomeni straordinari: inondazioni del Po e del Tevere, allagamenti e terremoti in Calabria, il passaggio di una cometa, profezie e coincidenze astrologiche. Unisce queste cose al desiderio di liberare la Calabria dai soprusi dei nobili, dalla corruzione del clero, dalle violenze degli occupanti spagnoli. E così si mette a capo di una rivolta popolare contro i clerico-spagnoli, ottenendo l'appoggio di una trentina di frati, di vari banditi (fra il 1559 e il 1563 il bandito valdese Marco Berardi di Mangone era riuscito in Calabria a costituire un piccolo esercito), di alcuni piccoli nobili, persino di alcuni vescovi, nonché di un'armata turca di 36 vascelli: i calabresi in tutto arrivavano a circa 150 persone. Lo scopo era quello di fare della Calabria "una repubblica dei poveri", comunistica e teocratica.

Il disegno viene scoperto a causa della delazione di due congiurati (Fabio de Lauro e Giambattista Biblia) nel 1599: lo stesso Campanella viene tradito e arrestato. Incarcerato a Castelvetero, firmò una confessione nella quale fece i nomi dei principali congiurati, negando ogni sua partecipazione all'impresa. Ma le testimonianze dei suoi complici erano concordi nell'indicarlo come capo della cospirazione.

Trasferito a Napoli insieme ai suoi compagni rivoltosi, Campanella fu rinchiuso in Castel Nuovo. Il 23 novembre 1599 avvenne il riconoscimento formale dell'accusato. Il Sant'Uffizio non ottenne dall'autorità spagnola che i religiosi imputati – Campanella e altri sette frati domenicani – fossero trasferiti a Roma, sicché papa Clemente VIII, l'11 gennaio 1600, nominò il nunzio a Napoli, Jacopo Aldobrandini e don Pedro de Vero (quest'ultimo fu fatto ecclesiastico per l'occasione), giudici nel processo che si sarebbe tenuto a Napoli.

Il viceré conte di Lemos, nelle relazioni spedite al re spagnolo Filippo III, chiese di poter fare un processo per eresia e ribellione, ma per la prima accusa, essendo in causa dei frati, occorreva il permesso della Santa Sede, che però non lo concederà. Nel frattempo si procedeva a torture ed esecuzioni a carico dei laici rivoltosi. La repressione a Catanzaro fu durissima e macabra, al fine di terrorizzare la popolazione: i colpevoli vennero arrotati, tanagliati e uccisi con la garrota, i loro corpi appesi per un piede nella piazza e dopo 24 ore squartati: le loro case abbattute e i beni confiscati.

Campanella venne rinchiuso nel torrione del Maschio Angioino, in isolamento, e di tanto in tanto lo seppellivano nella fossa “del miglio”, umida e buia, affinché confessasse tutto. Ma lui continuava a negare, dicendosi estraneo e accusando altre persone, che però indicavano proprio lui come capo della rivolta. Allora si procedette alla tortura e dopo alcune sedute egli iniziò a fare alcune ammissioni di responsabilità. Le autorità spagnole avevano intenzione di eliminarlo, ma si trovarono improvvisamente impedito dal farlo a causa dei segni di evidente pazzia di Campanella (secondo il diritto dell'epoca infatti i folli non potevano essere condannati a morte).

Il 10 maggio 1600 il tribunale del Sant'Uffizio iniziò l'esame della causa di eresia contro di lui. Le accuse erano gravissime: è ateo, nega la resurrezione di Cristo, i suoi miracoli, la verginità di Maria, il valore dei sacramenti, l'immortalità dell'anima e altro ancora. Campanella restava muto, svagato, fingeva di non capire. Provarono a torturarlo in varie maniere per vedere se simulava la pazzia, e finalmente nel 1603 i giudici, convinti che fosse veramente pazzo, gli commutarono la pena di morte nel carcere a vita.

Inizialmente, dal 1604 al 1608, la pena venne scontata a Napoli, in Sant'Elmo, dentro una fossa oscura sottoterra, che si riempiva d'acqua quando pioveva. Speravano che morisse ma non avevano fatto i conti col suo fisico eccezionale, pur ridotto allo stremo. A quel punto però decisero di assegnargli una detenzione più blanda, in Castel dell'Ovo e in Castel Nuovo, dove rimase sino al 1626. Quando ne verrà liberato ricorderà

spesso questo trattamento disumano, anche allo scopo di dimostrare che se era riuscito a sopravvivere lo doveva a una speciale protezione divina.

In tutto egli trascorse 27 anni nelle prigioni di Napoli, durante i quali scrisse, servendosi della complicità di amici e ovviamente di carcerieri venali, le sue opere più importanti: *La Monarchia di Spagna* (1600), auspicando per essa un governo mondiale, *Aforismi Politici* (1601), *Il senso delle cose e la magia* (1604)¹⁰, che è opera fondamentale per conoscere, dopo Telesio, i principi del naturalismo italiano, *l'Atheismus triumphatus* contro la ragion di stato e le dottrine di Machiavelli (1605-7), che ponevano la politica al disopra dell'etica, *Quod reminiscetur* (1606), i diciotto libri della *Metaphysica* (1609-23), i trenta libri della *Theologia* (1613-24), e la sua opera più famosa, *La città del sole* (1602), in cui vagheggiava l'instaurazione di una felice e pacifica repubblica universale retta su principi di giustizia naturale.

Egli addirittura intervenne nel primo processo contro Galileo Galilei con la sua coraggiosa *Apologia di Galileo* (1616), che spedì allo stesso scienziato invitandolo a resistere all'Inquisizione. Fu tra i pochissimi intellettuali a prendere le sue difese. Galilei, temendo di aggravare la sua già precaria situazione giuridica (abiurerà nel 1633), evitò di risponderegli. *L'Apologia* verrà stampata in Italia soltanto nel 1846, all'interno delle *Opere* di Galilei. Quando il libro fu pubblicato in Germania e l'editore provvide a mandarne copie in Italia, a Roma se ne proibì immediatamente la vendita e a Napoli Campanella fu di nuovo torturato, anche se cercò di difendersi dicendo ch'essa aveva incontrato i favori del cardinale Bonifacio Caetani. La prima versione integrale e critica dell'*Apologia* fu quella curata da Luigi Firpo nel 1968.

La Città del Sole, ritoccata nel 1613, sarà pubblicata a Francoforte nel 1623. Poté far questo perché nel 1613 aveva potuto ricevere in carcere la visita di Tobia Adami, un editore luterano tedesco che gli pubblicherà alcune cose in Germania.

Fu infine scarcerato nel 1626, grazie a una petizione dei domenicani calabresi rivolta al re di Spagna e all'interessamento di Maffeo Barberini, arcivescovo di Nazareth a Barletta, poi papa col nome di Papa Urbano VIII, che personalmente intercesse presso Filippo IV di Spagna. Dopo un mese però venne di nuovo arrestato e condotto in catene a Roma, dove gli fecero sapere che su alcune sue opere pendevano ben 80

¹⁰ Il *De sensu rerum et magia*, iniziato a scrivere in latino nel 1590, fu completato e dedicato al granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici nel 1592; sequestratogli il manoscritto a Bologna dal Sant'Uffizio, fu riscritto in italiano nel 1604, tradotto in latino nel 1609 e pubblicato finalmente nel 1620 a Francoforte. L'autore vi opera una sintesi di naturalismo telesiano e di platonismo.

censure. E così fu portato a Roma e tenuto per qualche tempo presso il Sant'Uffizio, in carcere, finché venne liberato definitivamente il 27 luglio 1628 per interessamento di papa Urbano VIII, di cui fu consigliere per cinque anni per le questioni astrologiche. Il papa, contro il parere del generale dell'Inquisizione, lo riabilitò e lo insignì anche del titolo di Magistero in teologia; addirittura gli prospettò la possibilità di gestire la politica missionaria della Santa Sede e di partecipare – ironia della sorte – alla direzione del Sant'Uffizio.

Nel 1634 però una nuova cospirazione antispagnola scoperta a Napoli, organizzata da uno dei suoi seguaci, Tommaso Pignatelli (domenicano calabrese), gli procurò nuovi problemi. Pignatelli aveva cercato di uccidere il viceré di Napoli e per questo era stato strangolato in carcere. Le autorità spagnole erano convinte che il mandante fosse proprio il Campanella.

Con l'aiuto del cardinale Barberini e dell'ambasciatore francese de Noailles, egli riuscì a fuggire, sotto falso nome, in Francia, dove fu benevolmente ricevuto alla corte di Luigi XIII, che lo fece diventare consigliere del cardinale Richelieu, cui dedicò *De sensu rerum et magia*, in cui gli proponeva di fondare *La città del Sole*, e per il quale prestò assistenza nella lotta contro i protestanti, nei confronti dei quali infatti non godeva simpatie, anche se chiedeva ai papi di sostituire il latino col volgare nel rituale cattolico. Campanella s'era convinto che tutti i suoi progetti teocratici di governo mondiale da affidare ora alla Spagna ora alla Santa Sede era falliti, per cui cominciò a pensare dovesse essere la Francia a realizzarli e lo dimostrò pubblicando la *Monarchia delle Nazioni* (1635), senza però ottenere alcun riscontro effettivo, anche perché in Francia si preferivano di gran lunga le opere di Jean Bodin.

Nel 1637 curò la pubblicazione in latino della *Città del Sole*, attenuandone il contenuto eterodosso. L'anno dopo, in occasione della nascita del futuro Luigi XIV (1638-1715), ne dettò l'oroscopo in cui scrisse, con straordinaria esattezza: “Erit puer ille luxuriosus sicut Henricus Quartus, et valde superbus. Regnabit diu, sed dure, tamen feliciter. Desinet misere, et in fine erit confusio magna in religione et in imperio”. (“Sarà un ragazzo lussurioso e molto superbo come Enrico IV. Regnerà a lungo, ma con difficoltà, benché con buon esito. Finirà infelicamente e, a conclusione, ci sarà una grande confusione sia in ambito religioso sia nello stato.”)

Continuò a trovarsi in ristrettezze economiche, poiché i sussidi che riceveva dal Richelieu e dal papa erano molto risicati. Non riuscì ad ottenere alcun insegnamento, anche se la Sorbona lo gratificò di qualche stima e gli permise di stampare alcune sue opere. Ebbe dissensi filosofici

con Gassendi a proposito delle teorie atomistiche e accusò il Naudé di appropriarsi abusivamente delle idee delle sue opere. In realtà le sue idee in Francia venivano considerate poco originali, anzi superate dai tempi.

Passò il resto dei suoi giorni al convento parigino di Saint-Honoré, aspirando a diventare missionario in Etiopia, poiché si sentiva emarginato in Francia. Il suo ultimo lavoro fu un poema che celebrava la nascita del futuro Luigi XIV (*Ecloga in portentosam Delphini nativitatem*). Sino all'ultimo sperò di tornare in Italia, ma la morte lo colse il 21 maggio 1639, dopo che aveva previsto l'eclissi del 1° giugno successivo, sentendola a lui funesta.

La Città del Sole

[A]

La Città del Sole è impostata a mo' di dialogo, come i testi platonici, che Campanella preferiva a quelli aristotelici. All'inizio vi è un Ospitalario, cioè un membro dell'ordine degli Ospitalieri di s. Giovanni in Gerusalemme, che chiede a un marinaio genovese di raccontargli il suo viaggio. Spesso infatti accadeva che nel corso del colonialismo ispanico e lusitano i membri del clero chiedessero informazioni ai navigatori per capire che possibilità avevano di andare a fare proseliti in terra straniera, tentando una carriera ecclesiastica altrimenti difficoltosa in Europa.

Il nocchiero di Cristoforo Colombo gli racconta che, compiendo il giro del mondo, era giunto nell'isola di Taprobana (non ben identificata), dove dovette sbarcare per oscuri motivi di forza maggiore. Per timore della ferocia degli indigeni, aveva cercato rifugio in una foresta, da dove uscì trovandosi di fronte a una grande pianura situata sotto l'equinozio. Fu così ch'egli si vide improvvisamente circondato da uno squadrone di uomini e donne armati, tra i quali qualcuno comprendeva la sua lingua, e da essi fu condotto nella Città del Sole.

Sembra la trama di uno di quei tanti film hollywoodiani d'avventura, ambientati nel Pacifico o nel Sudamerica. Non dimentichiamo che prima di questa *Città del Sole* erano già state pubblicate molte altre opere di genere analogo, l'ultima delle quali era l'*Utopia* (1516) di Tommaso Moro.

La parte maggiore della città – di due miglia di diametro e sette di circonferenza – sorgeva su un colle, al centro d'una vasta pianura. La città era divisa in sette immensi cerchi fortificati, con mura sempre più difficili da espugnare (una nuova Gerico). Alla città si accedeva attraver-

so quattro porte e quattro vie, ognuna delle quali indicava un punto cardinale.

All'ultimo piano vi era un tempio rotondo, senza muri attorno, sostenuto da grosse colonne. Sotto la cupola vi era un unico altare, sul quale stavano due mappamondi: in uno era dipinto il cielo, nell'altro la terra.

[B]

Si noterà facilmente, leggendo l'opuscolo politico di Campanella, che vi è un che di militaresco nella gestione della città-stato. Nonostante questo lo si è ugualmente voluto vedere, da parte di certa critica di sinistra, come un'anticipazione teorica degli esperimenti anticapitalisti del socialismo utopistico.

In realtà, anche dando un valore significativo all'idea di una comunanza dei beni, indubbiamente di livello superiore a quella delineata negli *Acta Apostolorum*, resta il fatto che tutta l'organizzazione della *Civitas Solis*, nel suo complesso, presenta caratteristiche che la fanno troppo simile a un campo militare, fortemente irreggimentato, dove persino la riproduzione (animale e umana) è rigorosamente pianificata, con metodi che paradossalmente sembrano anticipare di secoli quelli previsti dall'eugenetica di stampo nazista.

La sessualità è interamente finalizzata alla riproduzione e lo spazio dedicato ai sentimenti è praticamente nullo. Tutti gli abitanti dell'isola sono controllati dalla nascita, come nel *1984* di Orwell o nel film cult *The Truman Show*, e orientati a fare le cose sulla base delle loro inclinazioni naturali o dei loro principali interessi, sottoposti ad attento esame.

Bisogna quindi rendersi conto che nell'esaminare quest'opera non è sufficiente separare il grano dalla pula. Bisogna anche ricordare che il contesto generale in cui le azioni si svolgono sarebbe del tutto improponibile per una società umana e non a caso nessuno all'epoca di Campanella prese sul serio il suo scritto, neppure i gesuiti (che pur Campanella considerava il migliore ordine controriformistico), i quali in Paraguay cercarono di realizzare un loro proprio Stato alla fine del XVI secolo (sul quale però possono anche esserci stati degli influssi di tipo urbanistico da parte dell'opera in oggetto).

Un'esperienza come quella descritta da Campanella può trovare un senso solo in condizioni molto specifiche, quali appunto quelle militari o quelle monastiche, che in un certo senso sono tra loro equivalenti, con la fondamentale differenza che i "nemici" da combattere, per i monaci, son tutti "dentro" la persona. In ogni caso si farebbe fatica a un'espe-

rienza fattibile per la società civile. Oggi qualcosa di simile si potrebbe ritrovare, coi debiti distinguo, nelle comunità terapeutiche per tossicodipendenti o per alcolisti, ove la costrizione su molte cose viene giustificata fino a guarigione avvenuta. Non si possono assolutamente cercare paralleli in comunità tipo Nomadelfia o Kibbutz israeliani. Qualche critico ha pensato di trovarli nell'opera *Christianopolis* (1619) di J. V. Andreae, massimo divulgatore del sogno dei Rosa-Croce.

A noi qui piace soltanto sottolineare che Campanella, insieme a Bruno e Telesio, fece parte di quella triade di grandi filosofi della Repubblica partenopea del XVI secolo, che cercò di svecchiare, senza riuscirci, quell'ideologia clerico-ispanica che volle imporre a tutta la penisola idee controriformistiche e barocche.

I

Campanella scrive la *Città del Sole* intorno al 1602, in italiano, mentre si trovava incarcerato a Napoli, dove subì numerose torture affinché confessasse il suo ruolo attivo nel tentativo insurrezionale calabrese, fallito, contro i dominatori spagnoli, compiuto nel 1599. È molto probabile che il testo fosse già nella sua mente come programma politico repubblicano da realizzare.

Il primo rimaneggiamento del testo è del 1607, dopo che non era riuscito a pubblicarlo a Venezia: sperava di passare la censura, togliendo le parti che potevano farlo sospettare, in maniera evidente, di eresia e aggiungendone altre relative alla religione naturale, ma non ci fu nulla da fare. Campanella non riuscirà mai a pubblicare questo testo in Italia. Ecco perché già negli anni 1614-19 decise di tradurlo in latino, riuscendo a stamparlo a Francoforte nel 1623, grazie a un editore protestante. L'edizione parigina del 1637, a parte l'aggiunta delle *Quaestiones*, è identica a quella tedesca.

Come egli abbia potuto scrivere in 27 anni di carcere, in condizioni umane spesso spaventose, sottoposto a torture sette volte, non solo quest'opera famosissima ma anche tantissime altre di filosofia, teologia, politica, scienza, linguistica, magia ecc., riuscendo a perdere solo pochi manoscritti (rispetto all'imponente mole complessiva) e riuscendo persino a farsi pubblicare qualcosa all'estero, ha un che di miracoloso. Se quest'uomo fruiva di appoggi così importanti da permettergli di agire quasi indisturbato, in qualità di intellettuale incarcerato, non si capisce perché non sia stato eliminato come l'altro grande famoso detenuto, Giordano Bruno, o perché non l'abbiano liberato prima.

In realtà Campanella non era un uomo limpidissimo, facile da ca-

pire, sufficientemente coerente. Lui stesso dirà che la sua “utopia” non era che un'invenzione filosofica della ragione umana tesa a dimostrare come le verità del vangelo fossero conformi alla natura. Un'affermazione, questa, incredibilmente ambigua, che avrebbe potuto portare dritto dritto all'ateismo, come in effetti gli venne più volte rimproverato. Se alla verità ci si può arrivare con la sola ragione, a che servono la fede, i sacramenti, i sacerdoti, l'intera Chiesa cristiana?

Se la critica oggi sostiene che Campanella voleva sostituire la carità col diritto, la fede con la ragione naturale, la teologia con la metafisica..., non dobbiamo forse dar ragione a chi lo considerava un eretico non meno pericoloso dei protestanti? Ci si poteva fidare del fatto che, per confondere le acque, scrivesse cose contro Lutero, Calvino, Machiavelli, contro le sette religiose d'ogni tipo e incensasse il papato e persino gli spagnoli auspicando loro la direzione di una monarchia universale? Non è stato quanto meno incredibile ch'egli si ostinasse a parlare di “monarchia universale” quando proprio nel suo periodo si consumava non solo l'irreparabile rottura tra cattolici e protestanti, ma si inaugurava anche la funesta competizione tra Stati europei per il dominio coloniale del mondo? Sotto questo aspetto più che mettersi a distinguere quanto nella sua *Civitas Solis* ci sia di moderno e di medievale, è preferibile distinguere quanto ci sia di sensato e di irrazionale.

Quando Campanella parlava espressamente di o lavorava indirettamente per: una fede razionale, una riabilitazione della natura, un recupero del valore dei sensi, uno sviluppo sociale comunistico e cose del genere, lo faceva davvero come frate domenicano, cioè come uno che veramente credeva nel Gesù Cristo della Chiesa romana, oppure aveva preferito la strada della doppiezza, dell'ambiguità, nella convinzione di poter uscire indenne dalla sua battaglia contro il sistema clericale dominante?

Che Campanella fosse incredibilmente contraddittorio è infatti pacifico, altrimenti, in quel clima di terrore controriformistico, avrebbero dovuto giustiziarlo in tempi relativamente brevi, senza permettergli di campare sino a settant'anni. Ma ci si può chiedere se questo suo atteggiamento, che nell'immediato poté in qualche modo risparmiargli la fine di Bruno e di tanti altri intellettuali, anche suoi amici, l'abbia davvero favorito rispetto a quanti ebbero il coraggio sino in fondo delle loro idee e accettarono stoicamente il patibolo. Che cosa lo spinse a patteggiare continuamente la sua liberazione, evitando di assumersi le proprie responsabilità e anzi spesso scaricandole sui propri compagni?

Vien quasi da pensare che i poteri costituiti gli abbiano permesso di sopravvivere semplicemente perché, in definitiva, s'erano resi conto che queste prese di posizione così ambivalenti non avrebbero mai potuto

produrre alcun seguito popolare, che sarebbero cioè rimaste patrimonio esclusivo della sua persona, una sorta di bizzarria da filosofo intellettualmente dotato ma politicamente del tutto inoffensivo. Quanto scriveva non era certamente in linea con la controriforma ma non stava neppure dalla parte della riforma: di tutto quanto scrisse probabilmente i testi che diedero più fastidio alla Santa Sede furono l'*Apologia di Galileo*, pubblicata proprio mentre lo scienziato era sotto processo, e il *De sensu rerum*, un'opera a sfondo ateistico, che il domenicano Niccolò Riccardi, detto "padre Mostro", giudicava "epicurea". Quanto al resto fu la sua diretta partecipazione al tentativo insurrezionale antispagnolo a preoccupare maggiormente la Chiesa, ma più che altro per le difficoltà di rapporti istituzionali che venivano a crearsi tra corona spagnola e Sede Apostolica, a motivo del fatto che Campanella apparteneva all'ordine regolare dei domenicani e il papato non poteva permettere che venisse giudicato come un criminale comune. Il fatto che non abbia mai voluto spogliarsi dell'abito talare, pur essendo intimamente poco religioso, sicuramente gli tornò comodo nel corso dei lunghi processi.

La strategia che Campanella adottò può anche apparirci discutibile, ma non dobbiamo dimenticare che venne presa in un contesto storico-politico nazionale in cui la libertà di pensiero era praticamente inesistente. Egli, che avrebbe potuto sicuramente emigrare, s'era persuaso che per continuare a vivere in un'Italia reazionaria e produrre opere filosofiche e persino politiche non esattamente in linea con l'ideologia dominante, doveva fare in modo, per quanto gli fosse possibile, cioè senza sentirsi costretto a rinnegare in toto il proprio credo, di accontentare le istituzioni in quegli aspetti da esse ritenute fondamentali, ch'erano in sostanza relativi alla gestione del potere. Quanto più egli faceva concessioni alla politica della Chiesa, tanto più poteva sperare (spesso in realtà illudendosi) di sviluppare un'ideologia religiosa con cui laicizzare progressivamente il cattolicesimo-romano (allora coincidente con la "teologia scolastica").

Campanella non si rivolse solo alla Santa Sede. Ogniqualvolta scriveva un trattato politico in cui chiedeva a un determinato sovrano di realizzare il suo sogno di monarchia universale teocratica (nel senso di un cristianesimo ridotto a "religione naturale", in cui neppure il Cristo presenta caratteristiche divine), lo faceva anche per avere una protezione che gli risparmiasse torture e prigionie da parte degli avversari. Ecco perché per un certo periodo di tempo sperò di trovare i necessari consensi (peraltro sempre negati) da parte delle autorità spagnole, mentre in un secondo momento cercò di ingraziarsi i favori dei sovrani francesi, i quali però diplomaticamente glissarono sulle questioni operative vere e proprie relative alla costruzione della *Civitas Solis*, e non tanto perché non ricor-

dava in nulla quella agostiniana o perché emulava troppo quella platonica, quanto perché esperimenti del genere venivano considerati dalle autorità costituite delle operazioni senza sbocchi, degli investimenti a vuoto. Al medesimo oblio era già stata destinata l'*Utopia* di Tommaso Moro, per quanto molto più praticabile fosse.

Il fatto che Campanella avesse scelto una strategia così altalenante non ci deve far dimenticare, neppure per un momento, che il contesto in cui voleva esercitarla gli era enormemente sfavorevole, tanto che, pur giudicando quella strategia politicamente assai meno pericolosa di quella di altri intellettuali del tempo, le istituzioni non si risparmiarono nel perseguirlo in tutte le maniere possibili.

Si può in un certo senso dire che Campanella sia stato il tentativo ambiguo di professare l'ateismo in un contesto sociale in cui era obbligatoria una sola determinata religione. A quel tempo infatti Italia, Spagna, Portogallo costituivano i principali baluardi contro qualunque sviluppo del pensiero borghese, laico e scientifico. Il suo è stato il tentativo di sopravvivere, più o meno dignitosamente, come intellettuale, in un regime basato sul terrore, ideologico e politico.

II

Ma perché la *Città del Sole* è uno dei testi più significativi di Campanella? Semplicemente perché è quello meno religioso (specie nella prima versione), quello meno preoccupato di salvare il salvabile a un cattolicesimo politico (nei suoi testi l'aggettivo "cattolico" viene usato solo nell'accezione politica) da tempo profondamente corrotto.

Benché nella edizione in lingua latina siano stati aggiunti dei passi allo scopo di dimostrare che le proposte di vita ivi sostenute non volevano porsi in antitesi al cattolicesimo, di fatto l'opera non vuole essere "cristiana", né in senso cattolico né in senso protestante e neppure nel senso dell'ortodossia bizantina o slava; quando Campanella parla di religione, non lo fa con accenni di alcun tipo, né apologetici, né critici o polemici o quant'altro. Cerca anzi di parlarne il meno possibile, non permettendo a nessun lettore credente di riconoscersi nella fede religiosa degli abitanti dell'isola utopica. Cristo sta in mezzo a Giove, Osiride, Mosè, Maometto... e agli altri Grandi Iniziati, che sono capi di stato e fondatori di imperi: Cesare, Alessandro, Pirro... Dopo Ruggero Bacone e Niccolò Cusano la diversità delle religioni doveva apparire come un fatto del tutto naturale.

Le concezioni mistiche dei Solari sono infatti improntate al *deismo naturalistico*, senza alcuna pratica liturgica obbligatoria, per cui –

come lettori – bisogna prima spogliarsi dell'idea che la vera fede possa dipendere da una rivelazione e bisogna altresì accettare l'idea, sommarmente eretica allora, che questa forma di deismo non sia incompatibile coi principi del cristianesimo.

Quando i missionari al seguito dei *conquistadores* spagnoli catechizzavano a forza i “pagani” indios, davano per scontato che le credenze di quest'ultimi fossero del tutto incompatibili coi valori cristiani. Nessun pagano, di nessuna religione al mondo, sarebbe mai potuto diventare cristiano con le sue sole forze, morali e intellettuali: di questo tutti i teologi cattolici sono sempre stati convintissimi. Con la *Civitas Solis* siamo infatti in presenza di una sorta di anticipazione del principio illuministico secondo cui una religione merita la fede dell'intellettuale se resta nei limiti della ragione.

Quanto in questo atteggiamento diciamo più “filosofico” che “teologico”, con cui Campanella sperava di evitare le contrapposizioni ideali, tipiche di quel momento storico, che opponevano cattolici e protestanti in Europa, vi fosse la speranza di non offendere la suscettibilità di nessuno e di portare gli intellettuali a confrontarsi sul terreno più neutro della religione naturale, che la recente colonizzazione extra-europea aveva portato alla ribalta, è facile immaginarlo.

In ogni caso resta sintomatico che in uno Stato “socialista” come il suo, ove la proprietà privata era stata abolita e a tutti era assicurata una formazione scientifica, persistesse l'esigenza di un'ideologia per molti aspetti religiosa (o quanto meno magico-astrologica), cui tutti dovevano sottostare. Qui delle due l'una: o Campanella ha voluto fare delle concessioni alla religione (per quanto minimaliste) nella speranza di poter diffondere più agevolmente la pubblicazione dell'opuscolo, evitando quindi di scandalizzare i benpensanti a causa del proprio ateismo, oppure egli era convinto che la religione (seppur nei limiti della ragione e senza alcuna forma di clericalismo) costituisse un utile strumento per garantire la conservazione del potere e l'unità dello Stato. Nel primo caso egli sarebbe stato in linea con altri grandi pensatori dell'epoca (Telesio, Bruno, Cartesio, Spinoza, Galilei, Machiavelli..., per i quali la religione era soltanto una sopravvivenza del passato); nel secondo egli avrebbe anticipato di almeno un secolo quella corrente filosofica che in Inghilterra prese il nome di “deismo”.

C'è da dire che, non avendo egli una considerazione particolarmente democratica della capacità del popolo di autogovernarsi, non è da escludere che ritenesse la religione uno strumento (certamente non il principale) che gli intellettuali, scienziati e filosofi, potevano usare per “guidare” il popolo, o meglio – come lui scrive – per “purgare le coscien-

ze”, cioè per redimere i colpevoli.

Di rilievo comunque resta il fatto che, mentre in tutti gli altri testi politici, scritti per ottenere dei consensi autorevoli, Campanella è sempre favorevole alla monarchia universale (sapendo bene peraltro quanto essa fosse irrealizzabile in quel frangente storico di drammatiche roture), nella *Città del Sole* invece egli, che è in carcere dopo aver fallito un tentativo insurrezionale contro gli spagnoli e che sta cominciando a disperare di poterne uscire in tempi brevi, è chiaramente a favore della *repubblica*. Lo stesso titolo completo del testo in lingua italiana presenta l'opuscolo come un “Dialogo sulla Repubblica” (come repubblicane erano le utopie scritte prima di lui). Una repubblica a sfondo religioso certo, ma non cristiano in particolare né, tanto meno, clericale, in quanto non vi sono dogmi né sacramenti, e i riti religiosi assomigliano a quelli degli antichi sacerdoti esperti di astronomia. Non a caso il principale simbolo della divinità è il Sole, come nel mondo egizio e in tante altre religioni animistiche e politeistiche.

Campanella ha sempre considerato l'astronomia una scienza molto importante, anche se tendeva a mescolarla (seguendo una moda più filosofica che scientifica), con la magia e l'astrologia. Lo stesso tempio, l'unico luogo di culto, pare una sorta di moderno planetario o di osservatorio astronomico. Anzi, considerando che vi è raffigurato non solo il cielo stellato, ma anche il planisfero terracqueo, sembra di avere a che fare coi pannelli militari di un film di fantascienza o dello staff del Pentagono. Sopra la cupola non è posta la croce né alcun simbolo religioso, ma una banderuola che indica la direzione di 36 venti. Di rilievo il fatto che egli sembra aver previsto l'invenzione dell'aeroplano, dei grandi telescopi e persino delle grandi antenne paraboliche per ascoltare “l'armonia dei moti dei pianeti”.

Il tempio, il suo altare, le colonne che lo circondano... solo in apparenza sembrano simboli religiosi, in realtà sono strumenti tecnici ad uso scientifico. Il libro a caratteri d'oro che i Solariani hanno non è certo la Bibbia, né le tavole mosaiche della Legge, ma è una sorta di compendio per comprendere le leggi della natura (un cifrario in codice segreto). I sacerdoti del tempio non svolgono funzioni religiose ma politiche e scientifiche, essendo preposti a una supervisione generale dell'organizzazione dell'isola. Tra loro vi è un dirigente, chiamato *Metafisico* o il *Sole*, il “capo di tutti in spirituale e temporale”. Non vi è quindi distinzione diarchica tra civile ed ecclesiastico. Il potere è unico, di un sovrano illuminato, che gestisce gli affari materiali e spirituali dell'intera città, avvalendosi di propri collaboratori, che sembrano tutti dei docenti universitari.

Questo accentramento dei poteri può far pensare a una sorta di monarchia, ma, a parte il fatto che anche la carica del Metafisico è elettiva, qui Campanella, ponendo il religioso (che nell'isola ha un ruolo marginale) alle dipendenze del civile, ha di mira l'esigenza di creare un'alternativa alla gestione clericale del potere da parte della Chiesa romana.

Immediatamente sotto il Metafisico vi sono tre “Principi collaterali”: *Potestà*, *Sapienza* e *Amore*, ognuno preposto al controllo di settori distinti e tutti sottoposti alla volontà del Metafisico.

Potestà regge e governa tutto quanto concerne l'ordine pubblico e la guerra. *Sapienza* cura tutti gli aspetti della conoscenza, che è universale e quindi non appartenente ad alcun ceto, classe o popolo in particolare. *Amore* è invece preposto alla riproduzione dei Solariani e quindi a tutto quanto riguarda l'alimentazione e l'educazione della prole. La Città è dunque gestita, ai massimi livelli, da quattro persone, di cui una (quella con più cognizioni scientifiche) prevale sulle altre e senza il suo consenso non si può far nulla.

Interessante il fatto che i Solari non facciano differenza tra le culture greco-romana, egizia, ebraico-cristiana e musulmana. Grazie all'operato dei propri ambasciatori, di ogni nazione conoscono usi, costumi, linguaggi, religioni..., e cercano d'imitare il meglio. L'importante per loro è evitare l'idolatria, non facendo statue ad alcun eroe, se non dopo morto. Al massimo il suo nome, quand'egli è in vita, viene scritto in un apposito libro, ma deve aver fatto scoperte scientifiche o tecniche. Le uniche pitture o statue ammesse sono quelle degli uomini aiutanti, formosi, affinché le donne migliori li osservino e pensino al bene della razza.

Insomma i Solari sono cosmopoliti, ecumenici e irenici per scelta culturale. Lo sviluppo storico-culturale delle scienze viene conosciuto da loro molto presto, già nei primi anni di scuola.

III

Non s'è mai ben capito dove Campanella avesse avuto intenzione di collocare la sua isola Taprobana (rinvenibile nelle storie di Diodoro Siculo), probabilmente nell'oceano Indiano, visto che in origine i Solari provenivano dall'India, da dove era stati costretti a fuggire in seguito alle invasioni tartare. C'è chi l'ha identificata con l'allora Ceylon, già colonizzata dai portoghesi nel 1517.

Nel loro paese d'origine i Solari – viene detto nella *Civitas Solis* – non praticavano la comunanza dei beni e neppure quella delle donne, ma nell'isola si resero conto che quello sarebbe stato il modo migliore per sopravvivere. Molti di loro erano stati filosofi (in tal caso si direbbe

emuli di Pitagora, che prevedeva comunità di beni e di donne).

Coloro che sono preposti al controllo di tutto (i ministri), assicurano una sorta di socialismo amministrato dallo Stato, in maniera tale che nessuno possa appropriarsi di nulla (come nelle antiche comunità benedettine). Per impedire la proprietà privata, si è statalizzato tutto: non siamo quindi in presenza, propriamente parlando, di un “socialismo autogestito”, di una proprietà “sociale” dei mezzi produttivi, ma di una proprietà “statale”, come nel cosiddetto “socialismo reale” del secolo scorso. I ministri sono funzionari statali, che rendono conto soltanto ai loro superiori, i tre “Principi collaterali” al Metafisico.

Secondo Campanella il senso della proprietà privata nasce dalla *famiglia*, cioè dapprima in forma privata e poi s'allarga a macchia d'olio nella società. Questo uno dei suoi errori più vistosi, in quanto in realtà il processo è stato proprio opposto: la proprietà privata è stata una forma alternativa alla proprietà sociale (p.es. una tribù che si divide in due sottotribù di cui una resta rurale e l'altra si urbanizza, una resta nomade e l'altra si stanzializza; persino nell'Antico Testamento vi è qualcosa di simile nella separazione tra la tribù di Abramo e quella di Lot). Le due proprietà, sociale e privata, possono anche procedere parallelamente e, se sono all'interno di medesimi confini geografici, facilmente vengono a conflitto. Poi col tempo, la proprietà gestita privatamente (come forma istituzionale di proprietà) tende a diventare sempre più privata, esasperando la propria necessità, a causa delle contraddizioni interne (gli antagonismi sociali) che crea, di occupare con la forza anche la proprietà sociale delle comunità limitrofe.

Non è mai esistita una proprietà privata a livello familiare che è andata via via estendendosi, fino a diventare forma dominante della proprietà. Questo perché le istituzioni della proprietà pubblica non gliel'avrebbero permesso. Campanella cade in questo errore perché affronta la questione della proprietà in termini meramente *psicologici*, vedendola come conseguenza dell'*amor proprio*, inerente alla privatizzazione dei beni e dei sentimenti a livello familiare. A suo parere cioè la proprietà privata sarebbe una conseguenza del fatto che un padre vorrebbe lasciare in eredità al proprio figlio il proprio “egoismo”, che cercherebbe peraltro di aumentare il più possibile, sulla base delle proprie capacità. Egli in sostanza non si rendeva conto che un atteggiamento così “privatistico” era già l'effetto di una rottura sociale all'interno della comunità primordiale, comunistica.

La soluzione ch'egli prospetta, sul piano dei rapporti interpersonali, è deleteria non solo per il sesso femminile, in quanto tutte le donne risultano essere di proprietà della Comune, ma anche per lo sviluppo dei

sentimenti umani in generale. Egli cioè da un lato si preoccupa che vengano soddisfatti i bisogni di tutti, dall'altro però resta alquanto indifferente ai sentimenti. Non c'è quindi possibilità che la soddisfazione dei bisogni possa essere condotta autonomamente; deve per forza essere indotta, eterodiretta, in quanto le istituzioni non possono rischiare che venga minacciata, messa in crisi da una gestione errata dei sentimenti. Il suo è un socialismo dove la libertà è inevitabilmente imposta dall'alto.

Con grande anticipo di secoli, Campanella riuscì a delineare, per sommi capi, la metodologia organizzativa di una società stalinista. Egli ad un certo punto si trovò a predicare l'illusione secondo cui quanto più si è spersonalizzati, tanto più si avverte l'esigenza di credere in un superiore collettivo, lo Stato. I suoi amministratori locali, quelli che dipendono dai tre suddetti Principi, sono innumerevoli e vengono scelti sulla base delle loro capacità. Sono loro che comminano le due principali sanzioni per i reati personali: negare la mensa comune o i rapporti con le donne.

Qui Campanella, quando afferma che i dirigenti politici e amministrativi restano virtuosi sino alla fine del loro mandato, in quanto consapevoli che in caso contrario tutta la società ne pagherebbe le conseguenze, appare indubbiamente un po' ingenuo. Anche perché un ragionamento del genere lascia trapelare una certa sfiducia nei confronti delle masse, la cui attività viene regolamentata sin nei più piccoli particolari, come se lo Stato fosse una sorta di Leviatano, come poi in effetti Hobbes teorizzerà mezzo secolo dopo, il cui "mostro", guarda caso, avrà la stessa pretesa del Metafisico di Campanella: quella di gestire in una stessa mano il potere temporale e spirituale.

Questo socialismo amministrato, così ferreo nel gestire il bisogno e la proprietà ha, inevitabilmente, delle caratteristiche alquanto militari, tanto che l'insieme dei cittadini, in caso di necessità, può sentirsi un "popolo in armi". Il che però, a pensarci bene, può anche essere un segno di democrazia. La teoria campanelliana secondo cui la difesa popolare dell'isola va affidata non a un personale specializzato, ma all'intero popolo, proprietario di tutte le armi, la si ritrova oggi in molti movimenti rivoluzionari di sinistra ed è stata quella che ha permesso al Vietnam di vincere una superpotenza come gli Stati Uniti.

Tutti i giovani, maschi e femmine, a partire dai 12 anni, devono esercitarsi a usare le armi. E quando combattono non devono temere la morte, essendo associata l'immortalità dell'anima. Per quanto paradossale possa essere non è questo che rende militaresca la vita dell'isola, né la continua esigenza di tenere il corpo in esercizio fisico. Ma è proprio il fatto di dover far le cose, anche le più banali, dietro ordini ricevuti dal-

l'alto.

Questo continuo bisogno di addestrarsi all'uso delle armi viene spiegato da Campanella chiamando in causa l'invidia che altri regni nell'isola provano per loro. I Solari non sono aggressivi, non attaccano mai per primi, però sono prontissimi e abilissimi a difendersi e a intervenire quando occorre liberare qualche popolo dall'oppressione. Esportano, come diciamo oggi, la democrazia, poiché chiedono o di abbandonare la tirannia o di restituire il maltolto, ma fanno questo solo su esplicita richiesta d'aiuto da parte della nazione offesa. E in guerra i Solariani hanno l'obbligo di dimostrare coraggio e anche dedizione nei confronti dei compagni feriti o in pericolo: chi non sarà stato all'altezza dovrà superare prove durissime per poter essere riabilitato.

La vittoria comporterà un bottino di guerra, ma questo rientra nei beni comuni dello Stato: non esiste la possibilità di saccheggi e devastazioni personali. D'altronde il fine della guerra non è quello di distruggere i nemici ma di farli diventare amici: il nemico va rieducato. È possibile, finita una guerra, che i Solariani acquisiscano schiavi delle popolazioni sconfitte, ma essi verranno rivenduti oppure andranno a fare lavori faticosi oltre le mura della città. Campanella vuol cercare a tutti i costi di evitare quelle situazioni favorevoli ai conflitti tra ceti e classi: persino i forestieri, se vogliono diventare cittadini dell'isola, devono prima superare varie prove, prima in campagna poi in città.

Gli stessi Solariani non possono fare duelli tra loro. Se hanno reciproci risentimenti, si devono per così dire "sfogare" con un nemico esterno. In ogni caso il colpevole (solitamente d'ingiuria o di qualcosa che offenda l'onore) viene punito segretamente dai suoi superiori.

Qui non si comprende se tutto questo ampio discorso sulla difesa militare, questo culto per la prestanza fisica e per le virtù eroiche del combattimento corpo a corpo abbiano le loro recondite motivazioni nell'esigenza di trovare un contrappeso alle pulsioni sessuali o se invece Campanella stia pensando, con incredibile anticipo rispetto a certe teorie staliniane, secondo cui quanto più aumenta il socialismo in uno Stato tanto più aumentano i tentativi di distruggerlo da parte degli Stati rivali.

Che questa città-stato viva comunque una forma di "socialismo" è dimostrato anche dal fatto che Campanella non prevede l'uso del denaro, né dell'oro o dell'argento come moneta di scambio, come equivalente universale del valore. Al pari dell'*Utopia* di T. Moro, l'oro viene usato negli oggetti domestici di basso valore. "La comunità tutti li fa ricchi e poveri: ricchi, ch'ogni cosa hanno e possiedono; poveri, perché non s'attaccano a servire alle cose, ma ogni cosa serve a loro". Sembra di leggere le pagine del *Capitale* di Marx dedicate al feticismo delle merci.

Le uniche monete che usano sono quelle che danno ai loro ambasciatori residenti all'estero, per il vitto e l'alloggio; e se sono nella necessità di vendere il loro surplus produttivo, chiamano dei mercanti stranieri, ai quali, in cambio, chiedono beni di cui la comunità scarseggia.

Si può quindi in un certo senso dire che il socialismo di questa città-stato sta in una via di mezzo tra il socialismo monastico cristiano dei primi secoli (anteriore a quello che poi si trasformò in un feudo che utilizzava manodopera servile) e il socialismo utopistico del XIX secolo.

Alcuni critici, non senza ragione, hanno ravvisato in questa città-stato un riflesso dell'utopia delle città italiane rinascimentali, divise tra loro, che s'illudevano di poter conservare la loro autonomia al cospetto degli Stati nazionali assolutistici che si stavano imponendo ai confini della nostra penisola.

IV

Più interessante resta l'idea di non prevedere una separazione di teoria e prassi nella formazione culturale e scolastica. Tutti devono sapere tutto e tutti devono fare tutto, almeno finché non si è in grado di scoprire dove il merito individuale eccelle. Non c'è separazione tra lavoro intellettuale e manuale. Nessun lavoro manuale viene considerato ignobile e nessuno può vivere senza lavorare. Non esistono schiavi o servi e i lavori agricoli vanno considerati prioritari, nel senso che tutti devono prestare aiuto in agricoltura. Come libro per apprendere l'arte dell'agricoltura usavano le *Georgiche*, per l'allevamento invece le *Bucoliche* di Publio Virgilio Marone. E ogni lavoro andava fatto in squadra, mai da soli.

Questa parte, relativa alla formazione pratica e intellettuale della gioventù, ancora oggi conserva un certo fascino, anche perché non è mai stata applicata nella scuola statale di alcun paese al mondo. D'altra parte è impossibile applicare una formula così altamente pedagogica (che fece sua p.es. un pedagogista come Makarenko) là dove si propaga l'esigenza di uno Stato centralista. Un'istituzione formativa gestita dallo Stato non sarà mai come Campanella l'ha descritta.

Peraltro se è giusto affermare che la divisione delle mansioni lavorative è data da necessità naturali, senza discriminazioni basate sul sesso, che senso ha sostenere – come fa Campanella – che queste discriminazioni s'impongono quando si sta in mensa, onde impedire situazioni in cui si sviluppano i sentimenti personali? Quando si vuole che in mensa si stia come “in refettorio di frati” si vuol forse qualcosa di diverso di una società militarizzata?

Proprio per le esigenze della mensa – e questo è davvero straordinario, in quanto acquisizione relativamente recente nei nostri ambiti scolastici e non in tutti gli ordini e i gradi di scolarizzazione – Campanella aveva previsto un'educazione dietetica personalizzata, rapportata all'età, alla condizione fisica e alla mansione lavorativa del commensale. I Solariani sono onnivori, ma per non affaticare la natura una volta mangiano carne, un'altra pesce e un'altra ancora solo verdure. Il vino si beve solo con acqua, senza solo dopo i 50 anni. Campanella conosceva anche l'uso delle erbe medicinali. Ciononostante egli dice che i Solariani patiscono molto di epilessia, come Socrate, Duns Scoto, Callimaco, Maometto...: il male delle persone d'ingegno, come allora si pensava.

Stupefacenti, per la loro modernità, alcuni aspetti sociali e ambientali: le persone anziane (oltre i 40 anni, ma allora la mortalità era molto alta) dovevano sempre essere servite dai giovani; l'igiene personale e pubblica e quindi la tutela ambientale erano considerate di fondamentale importanza; l'acqua veniva raccolta in appositi serbatoi, perché non si doveva sprecare nulla; i corpi venivano cremati per evitare la peste. E così via.

Altri aspetti invece lasciano alquanto a desiderare.

Per evitare stupide invidie e gelosie relative all'abbigliamento, tutti erano vestiti di bianco, di giorno, in città, mentre di notte e fuori città, potevano vestirsi di rosso, mai però di nero.

Nessuna donna poteva sposarsi prima dei 19 anni, nessun uomo prima dei 21. Ma in realtà non c'è alcun vero matrimonio, né monogamico né poligamico, per cui è più esatta la definizione che dà il Campanella: “la femmina si sottopone al maschio”, ad un'età stabilita per convenzione o per convenienza. Se esistono maschi che prima dei 21 anni non resistono alla tentazione di manifestare la propria libido, viene concesso loro di congiungersi con donne già incinte o con quelle sterili o con donne di poco valore, a condizione che tale esigenza venga manifestata a chi di dovere.

Quindi in sostanza si prevedeva una sorta di bordello pubblico, in cui non ci si prostituiva per soldi, ma semplicemente per fare un favore a chi non riusciva a controllare il proprio impulso sessuale prima dei fatidici 21 anni. Questo anche per evitare la sodomia, che veniva punita, se recidiva, con la pena capitale. D'altra parte nell'isola era bandito ogni eccesso di ascetismo.

Il miglior rapporto sessuale è, secondo Campanella, quello finalizzato alla procreazione; quello peggiore poteva essere finalizzato a impedire la sodomia, e in ogni caso non poteva mai essere praticato col rischio della libera procreazione, che andava invece rigorosamente pianifi-

cata. Chi restava vergine sino a 21 anni veniva “celebrato con alcuni onori e canzoni”.

Il coito doveva essere regolamentato da appositi esperti: il medico, che deve capire chi è impotente o non è in grado di avere rapporti sessuali; e l'astrologo, che deve saper scegliere il momento migliore della congiunzione astrale. Vi sono 24 esperti che tutto il giorno stanno a scrutare le stelle per decidere l'ora della riproduzione umana e animale, i giorni della semina e della mietitura ecc. Sono astrologi che non si mescolano col popolo e hanno rapporti con le donne soltanto quando non ne possono fare a meno.

Il regolamento per la riproduzione ricorda da vicino le tecniche naziste: l'accoppiamento doveva avvenire ogni tre sere, scegliendo le femmine forti coi maschi forti, le grasse coi magri, le magre coi grassi, gli intellettuali con quelle attive, quelli indisciplinati con le donne morigerate e così via, in maniera tale che nella selezione della specie vi fosse il massimo dell'equilibrio possibile.

Che il socialismo di stato di Campanella fosse una forma di dittatura è dimostrato anche da questa tendenza eugenetica così marcata. L'accoppiamento non era molto diverso da quello odierno relativo agli animali allevati dall'uomo in maniera industriale. D'altra parte non c'è “amore” nell'isola ma solo “amicizia”. E indubbiamente prevale una forma di dittatura maschilista, in quanto viene concesso molto di più alle debolezze maschili che non a quelle femminili. Campanella aveva praticamente inventato la fecondazione artificiale senza usare mezzi meccanici. Se una donna non riusciva a concepire con un uomo, veniva data a un altro, finché non restava incinta. Quella che scopriva d'essere sterile aveva meno diritti delle altre donne, proprio per evitare che si cercasse la sterilità per “lussuriare”.

Che la riproduzione dovesse essere esclusivamente artificiale lo dimostra anche il comportamento degli allevatori, ai quali quattro secoli fa Campanella permetteva di dipingere giumente, pecore, mucche al fine d'ingannare i rispettivi maschi.

La procreazione era dunque un dovere di ogni essere animato di sesso femminile, imposto dall'uomo. Le donne che partorivano allattavano i figli per due anni, dopodiché li dovevano cedere ad apposite persone che ne avrebbero curato la crescita. I figli di minor valore fisico o intellettuale dovevano fare i lavori di campagna, almeno sino a quando non avrebbero dimostrato di saper fare anche quelli di città, più complessi.

Campanella si rendeva conto che tutte queste idee sulla sessualità potevano apparire esagerate nell'ambito della cristianità, ma si difendeva dicendo che i Solari erano pagani e che se nell'isola fossero stati tutti fi-

losofi, non ci sarebbe stato bisogno di reprimere i sentimenti. I filosofi infatti capiscono di più l'importanza delle esigenze collettive. E comunque dalla sua aveva il Socrate di Diogene Laerzio, il Catone Uticense di Plutarco e anche il Platone della *Repubblica*.

Per non apparire troppo misogino e maschilista egli sostiene poi espressamente di prevedere l'importanza crescente delle donne nei governi dei paesi in cui vivono. E qui cita una serie di nomi famosi che rendono la sua previsione una dote davvero banale: Elisabetta Tudor, regina inglese, Maria Stuart, regina scozzese, Caterina De' Medici, regina francese, Isabella di Castiglia, regina spagnola, Margherita d'Asburgo, reggente dei Paesi Bassi, Bianca Capello, granduchessa di Toscana, la Rossa in Turchia, moglie di Solimano il Magnifico, le Amazzoni in Nubia e in Monopotama. La cosa però, invece di rallegrarlo, lo preoccupava, in quanto secondo lui l'eresia protestante, essendo più individualistica e arbitraria ("opera sensuale"), aveva favorito l'ingresso delle donne nei governi nord-europei.

V

La città-stato è gestita da due Consigli politici, uno inferiore (democratico-popolare) e l'altro superiore, ove sono presenti i quattro Principi assoluti (Potestà, Sapienza, Amore e il Metafisico).

Non si può accedere al Consiglio inferiore della città prima dei 20 anni. Tutti possono essere eletti, sulla base della volontà popolare: i ministri, i maestri, i giudici... chiunque gestisca una funzione di responsabilità. L'elezione dei ministri deve essere confermata dai Principi. Quest'ultimi possono essere cambiati solo se si dimettono e la scelta va fatta solo all'interno del Consiglio superiore.

Anche il capo di tutti (il Metafisico) viene eletto dal Consiglio superiore, non essendoci monarchia ereditaria, che verrebbe inevitabilmente a contraddire l'idea di merito. Deve avere almeno 35 anni e deve dimostrare di essere il più saggio e il più esperto di tutti. La sua carica è perpetua, finché non si trova uno migliore di lui.

Per Campanella la repubblica democratica va bene per il livello medio-basso della società, ma per quello alto ci vuole una gestione centralizzata in mano a pochissime persone di virtù morali e intellettuali assai rilevanti.

Ogni cittadino viene giudicato dal dirigente della propria arte lavorativa. La punizione più grave è l'esilio, quella meno grave il divieto di parlare con le donne. Le torture sono vietate in quanto considerate inutili. In casi gravissimi di lesione fisica premeditata è prevista la legge del ta-

glione (ma anche nel caso di rissa non premeditata); in casi di omicidio volontario la pena di morte. Ci si può appellare al Metafisico per ottenere la grazia. Per il condannato a morte provvede una giuria popolare che usa o la lapidazione o il rogo. Nei suoi confronti si cercherà anche di usare un metodo persuasivo, cercando di convincerlo che la pena è meritata. Se riesce a dimostrare che altri han fatto peggio di lui, la pena sarà commutata nell'esilio.

I delitti contro la libertà personale sono equivalenti a quelli contro i ministri e persino contro Dio (la fede religiosa infatti non può essere violata). In ogni caso l'accusa di uno solo contro qualcuno in particolare, non serve a nulla; ci vogliono almeno cinque testimoni, a meno che non sia l'accusato stesso a trovarne altri cinque a suo discarico: in tal caso verrebbe prosciolto. Ma se viene ancora accusato da due o tre testimoni, finirà col pagare il doppio della pena. Pochissimo comunque durano i processi e ancor meno vengono usate le carceri, in quanto i cittadini devono anzitutto lavorare. C'è la possibilità di appellarsi, ma la cosa deve risultare sbrigativa.

Tutte le pene vengono comminate sulla base di tre motivazioni: *ingratitude*, *pigrizia*, *ignoranza*. Per evitarle o per ridurne l'entità, la cosa migliore è autoaccusarsi (come avveniva sotto lo stalinismo e ancora oggi avviene in Cina). Chi compie gravi mancanze deve "confessarsi" ai supremi legislatori e statisti della città. Chi confessa le colpe altrui non deve nominare il colpevole. I tre Principi collaboratori si confessano al Metafisico e lui rende pubblici tutti i peccati ascoltati, senza citare il nome dei peccatori. E confessa anche i propri, dimostrando che sopra di lui c'è solo Dio. Poi si accetta il sacrificio di un volontario, come capro espiatorio per l'intera comunità. Lui starà a soffrire per trenta giorni al massimo, dopodiché sarà onorato da tutti.

Se ci si limita a leggere le pagine dedicate al diritto processuale, estrapolandole dal loro contesto storico, si rischia quanto meno di restare scandalizzati, anche perché il Campanella ha la presunzione di scrivere un testo "utopico" che avrebbe dovuto porsi in alternativa alla prassi dominante. Invece qui sembra voglia porre le basi di una di quelle sette religiose ultrafanatiche, rigidamente chiuse in se stesse, ove il plagio delle menti o la circonvenzione d'incapace è la regola e dove spesso è drammatico l'epilogo di quelle esperienze. Nel secolo scorso abbiamo avuto esempi eloquenti in quella del reverendo Jim Jones o in quella dei davidiani a Waco.

Non si capisce infatti se la sua repubblica sia davvero "costituzionale" o se le leggi vengano ridotte al minimo proprio perché in uno Stato "socialista" sono pochi i motivi per cui si può delinquere. Vi sono

poche leggi perché lo Stato è totalitario o perché è molto democratico? Campanella dice che i Solariani, nella sostanza, vivono secondo leggi di natura, che non sono molto diverse da quelle cristiane originarie, col tempo tradite dalla Chiesa, ma è difficile vedere nell'organizzazione della Città del Sole qualcosa di anche lontanamente paragonabile alle società di natura, dove certamente non esistevano delle leggi codificate; non si può neppure fare un confronto con le comunità di villaggio medievali, dove il lato pre-borghese le avvicinava forse di più alle antiche società di natura.

E poi è quanto meno contraddittorio che, da un lato, Campanella veda nello sviluppo europeo del cristianesimo una progressiva degenerazione, a motivo degli interessi politici ed economici, e dall'altro giustifichi gli abusi del colonialismo spagnolo dicendo che, per suo mezzo, la provvidenza è comunque riuscita a diffondere il cristianesimo in tutto il pianeta e che, in virtù di questa astuzia divina, anche la scienza si diffonderà in tutto il mondo, rendendolo una cosa sola. Dunque no al colonialismo quando s'impone come forma di rapina, ma sì quando si diffonde come forma di cultura cristiana.

Le leggi comunque nell'isola esistono e sembrano una sorta di decalogo mosaico, di cui la principale è quella ebraica: "Non fare agli altri quel che non vorresti fosse fatto a te". Esse sono come prefissate per tutti, scritte su tavole di rame ben visibili alla porta del tempio. Le cose giuridiche essenziali devono essere chiaramente definite, come se bastasse una sorta di catechismo per regolamentare tutta la vita privata e pubblica di una persona (anche al Concilio di Trento i vescovi romani l'avevano pensata così).

Campanella è convinto che questo sia il modo migliore per vincere la grande corruzione che domina tra i governi del suo tempo. La regola infatti è che i buoni patiscono soprusi e i malvagi dominano impunemente. L'unica possibilità di sopravvivere è quella di costruirsi un'alternativa al di fuori del sistema (appunto in un'isola lontana dalla civiltà europea), altrimenti non resta che "apparire quel che non si è", cioè simulare e dissimulare, arti in cui Campanella sicuramente eccelle.

VI

Gli aspetti più propriamente ideologici della città-stato vanno esaminati separatamente. Vi è tutta una parte scientifica che può essere più o meno condivisa, dove l'importanza attribuita all'astronomia è senza dubbio notevole. Campanella è chiaramente un copernicano e non teme d'incorrere nelle ire della Chiesa: aveva già scritto un'*Apologia* a favore

di Galileo.

Naturalmente i Solariani non “adorano” gli astri, non avendo idoli. Il Sole per loro è solo un segno o un simbolo della paternità divina, come nelle religioni animistiche o totemiche o in certune politeistiche. Il calendario è lunisolare: ogni 19 anni inserivano cinque mesi per mantenere l'allineamento dell'anno con le stagioni (cfr il calendario di Numa usato dai Romani prima di Giulio Cesare e il calendario ebraico o induista).

I Solariani credono che la madre Terra sia stata “creata” e che, come tutte le altre cose, finirà, anche se non sanno spiegarsi né come abbia avuto origine né cosa ci sarà dopo la fine del mondo (ovviamente non danno per certi né l'inferno né il paradiso cattolici e, nel complesso, si mantengono abbastanza agnostici sulle realtà oltremondane). Suggestiva l'immagine del mare come “sudore della terra liquefatta dal sole”.

Seguendo la filosofia bruniana, Campanella ritiene inverosimile ch'esista, nell'infinito universo, un unico pianeta abitato. Tuttavia, guardando l'essere umano, egli è costretto ad affermare – come molti filosofi dell'epoca – una certa equivalenza tra macro e microcosmo: l'essere umano è superiore a qualunque altro oggetto o materia dell'universo.

Sul piano più strettamente filosofico egli pone una stretta equivalenza tra Ente=Essere (l'Essere può anche coincidere con Dio, per chi ci crede, ma il Campanella sembra qui anticipare il *Deus sive Natura* di Spinoza) e Niente=Non essere. Se si ammette l'Essere non si può ammettere il Niente: “il Niente né dentro né fuori del mondo è”. Dunque se il Niente non esiste, tutto si trasforma, senza soluzione di continuità. Il “male” è negare l'Essere, cioè questa perenne trasformazione della materia. Non si può far valere qualcosa (il Niente) che non esiste: si può soltanto negare valore a ciò che esiste. “Il peccato ha causa deficiente, non efficiente”. La deficienza è mancanza o di potere o di sapere o di volere. E d'altra parte se non vi fosse stata una sorta di “debolezza” nell'Essere, nulla sarebbe potuto nascere né corrompersi. Il negativo è inevitabile. Il Nulla dunque è solo una privazione dell'Essere che rende possibile l'Esistente, cioè il Non-Essere.

Difficile pensare che un discorso del genere, portato alle sue estreme conseguenze, non finisse nelle braccia dell'ateismo. Chi era dunque Campanella: un cristiano che cercava sinceramente una riforma della Chiesa romana o un deista che minava le basi stesse del cristianesimo? Davvero voleva far ricorso alla legge naturale per poi santificarla col cristianesimo, o non voleva piuttosto che quest'ultimo restasse rigorosamente entro i limiti della ragione scientifica? Si stava autocensurando o la contraddittorietà faceva parte della sua natura?

Non è forse una forma di ostentata prudenza quando egli fa vedere che i Solariani accettavano una teologia (o meglio una filosofia religiosa) simile a quella trinitaria degli Scolastici: un Dio uno e trino, benché non distinto in tre persone ma solo in tre astratte entità (Potere, Sapienza e Amore)? E non è forse stata una forma di piaggeria l'aver voluto ribadire la teoria filioquista secondo cui Sapienza procede da Potere e Amore procede da entrambi?

Con Telesio, Bruno e Campanella si chiude in Italia il tentativo di laicizzare il cristianesimo sul piano filosofico, almeno sino a quando esso non verrà ripreso dal neoidealismo hegeliano, i cui due massimi esponenti saranno Croce e Gentile.

Giovanni Amos Comenio (1592-1670)



L'idea di Comenio (già di Ficino e di Pico della Mirandola) secondo cui l'uomo è un microcosmo che riassume in sé le principali caratteristiche dell'universo, è suggestiva. In effetti, l'uomo sembra essere non solo una sintesi, ma anche il prodotto finale e più perfetto della natura, che ha superato la natura stessa, come l'allievo spesso supera il maestro.

Ovviamente questa idea (evoluzionistica) non era così esplicita in Comenio: gliene ostacolava il cammino la sua concezione religiosa. Tuttavia, se a Comenio si tolgono gli aspetti più antiquati, la freschezza di questa idea, a 400 anni dalla nascita, è ancora notevole.

Vi è un certo intellettualismo, nella sua concezione dell'uomo-microcosmo, in quanto compito dell'uomo – a suo giudizio – è conquistare l'onniscienza, ma questo è un limite correlato all'influenza della religione del suo tempo. Comenio ha cercato di liberarsi dal peso della fede accentuando il lato speculativo della personalità umana, ma, così facendo, è rimasto impigliato nelle astrattezze dell'idealismo.

Emanciparsi veramente dalla religione significa valorizzare *tutta* la personalità umana, nei suoi aspetti *sociali, culturali e politici*. Viceversa, la rivoluzione di Comenio restava entro i limiti di una religione progressista, quella protestante, che era avanzata proprio perché cercava di superare la crisi irreversibile del cattolicesimo-romano.

Comenio infatti, se ha saputo valorizzare la “natura”, non ha saputo, con altrettanta capacità, comprendere la “storia”. Ciò d'altra parte gli era impossibile, poiché egli ha sempre sostenuto – conformemente appunto alla religione del suo tempo – che, a causa del peccato d'origine, l'uomo ha bisogno della grazia divina (cioè di un elemento metastorico a lui del tutto esterno).

Comenio ha largamente superato il limite della Scolastica, che negava all'uomo una vera autonomia, ma non ha saputo indicare la strada per la realizzazione di tale autonomia a tutti i livelli. Il suo realismo è

naturalistico non storico, è *soggettivistico* non sociale.

Sul piano didattico-pedagogico Comenio ha formulato principi molto interessanti. Uno è quello di “insegnare tutto a tutti”, nel senso che tutti, senza distinzione di sesso o ceto sociale, devono apprendere le stesse cose in maniera diversa, gradualmente, nel mentre l'educatore tiene conto delle possibilità e degli interessi peculiari alle singole età.

Questo in realtà è più facile a dirsi che a farsi, poiché non c'è niente di più difficile che rendere chiare, semplici, le cose complesse. Non può essere sufficiente, in tal senso, limitarsi a fare delle sintesi, come ancora oggi si fa nelle scuole italiane.

La storia, ad es., che s'insegna nelle elementari non è altro che un banale riassunto della storia che si studia nelle medie inferiori (e in queste non si fa che riassumere la storia delle medie superiori). Col che, se da un lato si tiene conto dell'esigenza della completezza (i contenuti) e della gradualità (il metodo), dall'altro non si comprende il tipo d'interesse che possono avere gli studenti di una certa fascia d'età e di una determinata cultura sociale (ambiente di provenienza, condizionamenti dell'ideologia dominante ecc.). Che senso ha riproporre a un bambino di 6-11 anni, in forma elementare, la dinamica delle tre guerre d'Indipendenza? Non sarebbe sufficiente spiegarli l'esigenza di vivere “uniti” e liberi dallo “straniero oppressore”?

Vi sono tuttavia molte altre cose pregevoli nella pedagogia di Comenio. Egli, ad es., ha sostenuto che tutti devono imparare a conoscere il fondamento, la ragione e il fine di tutte le cose principali, naturali e artificiali. Ciò significa che il sapere non può essere settorializzato al punto da far perdere l'unità (*olistica*) delle cose. Vi sono aspetti *etici*, di sostanza, ontologici, su cui ognuno deve poter esprimere la propria opinione: è invece sugli aspetti *tecnici* che si può far valere la propria specifica competenza o professare tranquillamente la propria “ignoranza”.

Comenio ha anche sostenuto l'esigenza di studiare in maniera “diacronica” ogni disciplina, mostrandone all'allievo l'evoluzione logica nel corso dei secoli. Qui bisognerebbe aggiungere che, oltre a ciò, si dovrebbe studiare anche il rapporto storico che determinate discipline scientifiche hanno avuto con le condizioni socio-economiche del loro tempo.

Si pensi a come oggi vengono trattate le discipline scientifiche: matematica, fisica, chimica ecc. La loro “storia” è del tutto assente: di qui l'incredibile astrattezza e noiosità che le caratterizza. Ciò che lo studente impara sono soltanto le ultime acquisizioni scientifiche (anzi le “penultime”, poiché la scuola, essendo separata dalla vita, non ha interesse a tenersi aggiornata). Senza considerare che per “acquisizioni scienti-

fiche” s'intendono esclusivamente quelle “occidentali” (europee o statunitensi).

La matematica, oggi, ha riacquisito un certo significato soltanto perché la si è collegata all'uso dei computer; mentre la fisica e la chimica risultano concrete solo perché, di tanto in tanto, si parla di ecologia e di astronomia, oppure perché si fanno esperimenti in laboratorio. Ma la “concretezza” di cui parlava Comenio era un'altra, e quella che si dovrebbe realizzare con l'ausilio delle scienze storico-sociali è un'altra ancora.

Altro aspetto assai significativo di Comenio è il principio secondo cui l'educazione non deve fare dello studente un serbatoio di opinioni altrui. La tentazione di plagiare lo studente è sempre troppo forte nell'insegnante: occorrerebbe, in questo senso, che la scuola fosse gestita, in ultima istanza, dalla collettività cittadina, non solo per tenere sotto controllo il singolo insegnante, che potrebbe insegnare cose del tutto soggettive, ma anche perché, se si compiono degli errori (pedagogici), è tutta la comunità che deve sentirsi impegnata a risolverli.

Bisogna farla finita con l'idea che lo studente deve ripetere meccanicamente un discorso preconstituito. Sotto questo aspetto quasi tutti i libri di testi sono “opere chiuse”. Ci vorrebbero due libri di testo: uno per gli studenti e l'altro per i docenti. Il primo dovrebbe essere solo problematico, aperto a diverse soluzioni, in grado di stimolare la ricerca e la riflessione personale, il metodo dell'apprendimento, la curiosità intellettuale. Il secondo invece dovrebbe offrire delle risposte, dei tentativi di soluzione, delle possibili alternative ecc. Infine occorrerebbe che la classe elaborasse nel corso dell'anno scolastico un “proprio” libro di testo, come “memoria” del lavoro svolto.

Straordinaria l'idea di Comenio secondo cui le parole non si devono mai insegnare prima e separatamente dalle cose. Ad es. nell'insegnamento delle lingue occorre partire non dalla grammatica ma dalle parole, procedendo da frasi semplici a frasi sempre più complesse. Se in Italia si fosse seguito questo criterio, forse nelle nostre scuole si parlerebbe una seconda lingua, come in molte altre scuole europee. Che senso ha infatti conoscere nel dettaglio una grammatica che non si sa come applicare nel parlato?

Thomas More (1478-1535)



Quando si legge il famoso pamphlet antiborghese che Tommaso Moro (Thomas More) pubblicò nel 1516 a Lovanio, a cura dell'amico Erasmo da Rotterdam, si capisce facilmente il motivo per cui i critici borghesi l'han sempre ridicolizzato: vi sono troppe esagerazioni, troppe incongruenze perché lo si possa prendere sul serio. E così, buttando l'acqua col bambino, sono state negativamente “bollate” anche quelle parti che invece meritavano un'attenta considerazione. Se si avesse la pazienza d'andarle a rileggere, si scoprirebbe con grande stupore quanto ancora esse siano attuali: ciò a riprova che la verità non teme il fluire del tempo.

Sul migliore assetto dello Stato, ovvero *L'isola di Utopia*, è stato scritto in un periodo storico rivoluzionario per la patria del suo autore, l'Inghilterra. Marx, nel I libro del *Capitale*, ha speso un intero e famoso capitolo, il XXIV, per descrivere l'accumulazione originaria capitalistica del secolo XVI.

Utopia cerca di rispondere al problema di come vaste masse contadine, cacciate dalle terre trasformate in pascoli per il commercio della lana, possono costruire una società alternativa al sistema delle *enclosures* (recinzioni) e della concentrazione della ricchezza nelle mani di poche persone.

L'ideale di Moro era una sorta di socialismo agrario pre-capitalistico, semiautarchico, ove la produzione artigianale fosse a conduzione più o meno familiare. Nell'isola “non vi sono industrie che occupino molti operai – si legge. Ogni famiglia si fa da sé le vesti...”. A turno, il lavoro nei campi è obbligatorio, mentre l'artigianato è a scelta, “purché la città non abbia bisogno di uno più che dell'altro”.

L'incoerenza del testo sta appunto in questo, che Moro propone un regime sociale regressivo rispetto a quello borghese emergente del suo tempo: egli cioè rifiuta il capitalismo in nome di un passato decisa-

mente da rivedere (le comunità di villaggio feudali). Nondimeno l'esigenza di superare le contraddizioni dell'accumulazione originaria lo portano a formulare dei principi molto più validi delle strategie che propone per realizzarli.

Quali sono questi principi? Il più interessante, più suggestivo, più conforme alle istanze di una moderna società ci pare quello dell'*abolizione della proprietà privata*. Non è incredibile sentirsi dire da un profondo umanista, convinto assertore della democrazia e dell'uguaglianza, vissuto in un periodo in cui l'uso capitalistico della proprietà determinava il sorgere di una nuova classe sociale e quindi di nuovi valori etici e normativi, che proprio quella proprietà e quei metodi di affermazione sociale erano la fonte di tutte le peggiori ingiustizie, di tutte le più assurde sperequazioni del suo tempo?

Ebbene, se c'è una cosa in cui il Cancelliere del regno di Enrico VIII eccelleva era proprio questa: la serietà sulle cose che contano. La critica borghese, consapevole della radicalità di queste affermazioni, ha voluto applicare ad esse lo stesso metro con cui ha giudicato l'ironia usata dall'autore in quelle meno importanti.

Sarebbe, in verità, sufficiente leggersi poche righe per convincersi della grande insofferenza che Tommaso Moro provava nei confronti della mentalità borghese. E non è certo qui inutile ricordare ch'egli utilizzò i resoconti del secondo viaggio di Amerigo Vespucci in America, dov'era detto, fra le altre cose, che gli abitanti del “nuovo mondo” ignoravano la proprietà privata e vivevano “secondo natura”.

Sicuramente, anche se non citate nell'opera, Moro si servì (al pari di Campanella) di alcune relazioni di viaggi degli autori spagnoli e portoghesi allora più popolari: Las Casas, Oviedo y Valdes, Joao de Barros, Diaz del Castillo... Ciò significa ch'egli riteneva *Utopia* non del tutto irrealizzabile. Il destino peraltro ha voluto che proprio in America Latina si siano visti amministratori e prelati spagnoli ispirarsi ai fondamenti di questa ideologia protocomunista: si pensi a Vasco de Quiroga in Mexico o ai gesuiti in Paraguay. Per non parlare del fatto che le idee di Moro riusciranno a trovare un felice prosieguo nel socialismo populistico del XVIII sec. (Mably, Morelly, Linguet...), approdando infine al comunismo utopistico di Etienne Cabet e Louis Blanc nel XIX secolo.

La giustizia – afferma solennemente il Cancelliere – è incompatibile con la proprietà privata e la “logica pecuniaria”, dove “i peggiori stanno meglio e le ricchezze si ripartiscono tra pochi cittadini”. Strabiliante, per la sua concisione e nettezza, il giudizio dell'autore sulla funzione della legge nei regimi borghesi. Le leggi (si può presumere non solo quelle aristocratiche ma anche quelle borghesi) sono tante – egli af-

ferma – perché ognuna di esse deve difendere gli interessi di determinati gruppi sociali proprietari. Non solo, ma è proprio sotto l'egida della legge – precisa il Moro – che i ricchi usurpano “giorno per giorno qualche cosa di quanto spetta alla povera gente”. Le molte leggi quindi non fanno la democrazia di uno Stato e nell'isola di Utopia, ove esse scarseggiano, la “virtù” non manca, anzi abbonda.

Non è singolare che già agli albori del capitalismo qualcuno avesse capito che in questo sistema sociale non esiste alcuna legge autenticamente democratica che sia frutto della volontà dello Stato, in quanto tutte sono finalizzate a difendere gli interessi dei ceti più abbienti? Le eccezioni non sono forse quelle che dipendono dal fatto che l'emancipazione delle masse ha costretto il capitale ai compromessi?

“Si arriva a tal punto che defraudare la mercede a chi si rende più utile alla società è diventato oggi... giustizia... e questo per una legge che i magnati son riusciti a varare”. Detto altrimenti, la corruzione nel capitalismo è così vasta e profonda che l'espropriazione ai danni dei lavoratori è considerata come un atto naturale, giusto, previsto addirittura da specifiche leggi. E non è forse così per chi ancora oggi s'illude di poter combattere la mafia o la corruzione degli organi statali servendosi degli stessi strumenti che lo Stato mette a disposizione? Si tratta dunque – come vuole Moro – di una “congiura dei ricchi”, i quali si preoccupano “solo dei loro comodi, sotto il pretesto e la scusa del bene dello Stato”.

Nonostante queste idee del capitalismo, che oggi ci appaiono un po' limitative (d'altra parte siamo nel XVI sec.), Moro in sostanza non credeva nella presunta neutralità o equidistanza dello Stato nei riguardi delle classi sociali.

Senza dubbio il capitalismo è qualcosa di più “oggettivo”, le cui leggi intrinseche sono state scoperte per la prima volta da Karl Marx. Nel valutare criticamente queste leggi, Marx prescindeva dalla “bontà” o dalla “cattiveria” dei protagonisti in questione. Il capitalismo, per lui, era ed è un sistema il cui superamento non poteva dipendere né dalla “cattiveria” della borghesia né dalla “bontà” dei proletariato, ma piuttosto da certe irrisolvibili contraddizioni di natura strutturale. Il capitalista o il proprietario fondiario imborghesito – dice Marx nella prefazione del *Capitale* – “sono la personificazione di categorie economiche, che rappresentano determinati rapporti di proprietà, da cui loro socialmente provengono, e determinati interessi di classe”. La formazione economica della società capitalistica è vista dal marxismo come un processo di *storia naturale*, all'interno del quale non si può fare “il singolo responsabile di rapporti dei quali esso rimane socialmente creatura, per quanto soggettivamente possa elevarsi al di sopra di essi”, nel senso cioè che la “naturalizz-

za” del processo non toglie la responsabilità del soggetto, ma la relativizza, situandola in un contesto storico più complesso.

La capacità d'innalzarsi al di sopra dei rapporti dai quali si proviene non fa la differenza fra un capitalista “buono” e uno “cattivo”, ma la differenza fra un operaio influenzato dall'ideologia borghese e uno cosciente degli interessi della sua classe. Se questo non è chiaro, il rischio diventa quello di limitarsi a sperare nel “buon senso” dei capitalisti, di lasciarsi ingannare dalle loro promesse, di fare in ultima istanza i loro interessi, pur essendo convinti del contrario.

Ma torniamo al nostro gradito umanista, i cui genitori, peraltro, erano di origine italiana. Va subito notato, per restare al tema di prima, che Moro non rinuncia al concetto di Stato, in quanto non ritiene *Utopia* una società perfetta, ma solo “migliore” di quella delle nazioni euroccidentali del XVI sec.

Basterebbe questo per smentire tutti coloro che lo ritengono un buon imitatore del filosofo Platone. Moro in realtà supera Platone almeno sotto due aspetti: anzitutto perché utilizza la legge come strumento di realizzazione della democrazia, nel senso cioè che l'abolizione della proprietà privata non coincide, *sic et simpliciter*, con l'equa ripartizione dei beni, in quanto ne è soltanto la preconditione. Platone invece sosteneva, ingenuamente, che avrebbe concesso le leggi solo a quei popoli che avessero già accettato di spartire equamente i loro beni.

In secondo luogo, Moro non solo affermava l'uguaglianza dei cittadini, ma considerava anche che “i professionisti dell'ozio: i ricchi (tutti), specie i possidenti, i cosiddetti gentiluomini, i nobili con i loro servitori (caterva di bravacci e di parassiti), i mendicanti robusti e sani che si fingono minorati per mascherare la loro pigrizia, la folla dei preti e dei pretesi religiosi, i lavoratori che si dedicano a mestieri inutili o non necessari...”, tutti costoro non dovevano neppure far parte della società utopiana. Platone, al contrario, escludeva dalla socializzazione dei beni proprio i lavoratori, i commercianti e gli schiavi. Semmai dunque era l'utopia di Platone che non poteva essere applicata all'Inghilterra dei Tudor.

Nonostante ciò il problema più importante dell'utopia di Moro resta insoluto: come abolire la proprietà privata? Qui l'umanista non offre alcuna risposta: *Utopia* è un'isola in cui la proprietà privata è già stata abolita, ed è un'isola assolutamente fantastica (la stessa parola *utopia*, “fuori luogo”, è un prodotto della sua fertile immaginazione).

Del tutto genuina invece è la considerazione finale che Moro fa al lungo racconto de saggio Itlodeo: “In quella nazione, certo, vi sono molte istituzioni e leggi che vedrei assai volentieri adottate nei nostri paesi: che ciò possa accadere, però, è più un desiderio che una speranza”.

Valutando le cose con realismo, Moro ritiene che il metodo più efficace per vivere meglio, in presenza della proprietà privata, è quello di “sancire leggi che limitino il possesso dei beni immobili e la ricchezza liquida, che circoscrivano la potenza del principe e l'intolleranza del popolo, che impediscano brogli e soprusi nelle elezioni delle magistrature [i politici], che regolino le spese dei magistrati in modo che non possano con estorsioni rifarsi delle spese buttate in prodighe campagne elettorali: e ciò per non assegnare queste cariche ai soli ricchi, mentre dovrebbero essere affidate soltanto a uomini onesti”.

Sta di fatto che Moro non riponeva alcuna vera fiducia in tutti questi metodi: egli era convinto che, in presenza della proprietà privata, la terapia di una parte dell'organismo della società ne irrita immediatamente un'altra, in quanto appunto gli interessi sono troppo antagonisti. Insomma anche il “riformismo” – per dirla con una parola moderna – aveva per Moro i suoi forti limiti.

Ma come impedire che “ricchi rapaci, malvagi e inutili [da notare l'ultimo aggettivo], perché oppressori degli umili e dei deboli, passino per galantuomini e si agguidichino più stima dei poveri lavoratori che, col sudore quotidiano, si rendono più vantaggiosi allo Stato che non a se stessi?” “È forse giustizia che un nobile, un banchiere, uno strozzino, un fannullone, un ignavo [da notare l'accostamento dei “tipi sociali”], che nulla fa per il bene dello Stato, abbia il diritto di vivere tra mollezze e lusso, tra l'ozio e gli inutili perditempo, mentre un operaio, un cocchiere, un falegname, un contadino, che lavorano come muli e senza i quali lo Stato non potrebbe tirare avanti neppure per un anno, abbiano a stento un boccone di pane e menino un'esistenza miserabile?”.

Non è singolare – detto tra parentesi – che un “Cancelliere del regno” (la più alta carica nell'Inghilterra di allora, per un estraneo alla famiglia regnante) manifesti una tale sensibilità per le ingiustizie dei lavoratori? Senonché, proprio nella proposta ch'egli fa di risolvere tali ingiustizie, affermando così il principio *sociale* della proprietà pubblica, sta il suo limite maggiore.

Gli utopiani infatti non solo dovevano limitarsi a fabbricare “con l'oro e l'argento vasi da notte e materiale igienico in uso nei pubblici alberghi e nelle abitazioni private, e poi catene e ceppi per gli schiavi”, rendendo così l'uso universale di quelle pregiate materie prime ridotto a zero, ma essi non dovevano neppure “concepire la circolazione del denaro”. “Ogni capo-famiglia può rifornirsi al mercato secondo i bisogni – dice il Moro -, senza denaro e senza contrarre debiti”. Dunque, per togliere “l'uso e la bramosia del denaro” basta rendere “consapevoli” gli uomini delle necessità collettive, basta renderli onesti nei confronti delle

proprie.

L'ingenuità – come si può notare – è considerevole, per almeno tre ragioni: 1) una tale consapevolezza potrà essere il frutto solo di una lunga esperienza comunitaria, 2) le ingiustizie possono formarsi anche in assenza del denaro circolante (non è il denaro che di per sé rende democratica una società o le impedisce di diventarlo), 3) l'unico denaro che deve far paura è quello che si trasforma in capitale, cioè quello ottenuto estorcendo plusvalore dal lavoro di qualcuno.

Solo una visione moralistica e volontaristica dell'esistenza può ritenere che il più grande ostacolo alla realizzazione di *Utopia* sia “la superbia, la prepotenza tirannica” dei ricchi, “ormai così profonda nei petti umani – aggiunge l'umanista – che più non si sradica”.

Moro ritiene i ricchi troppo cattivi perché la società possa migliorare, e i poveri troppo deboli perché siano capaci di reagire. L'alternativa al capitalismo emergente, mercantile, può essere pensata nella sua *Utopia* solo come già realizzata, in un'isola che *non c'è*.

Ciò che manca in questo romanzo politico è appunto la consapevolezza storica e scientifica delle contraddizioni strutturali del sistema borghese, e manca soprattutto il *soggetto* che si faccia carico del superamento di tali contraddizioni: il proletariato industriale, guidato e organizzato da un partito politico.

Moro è così radicale nel rifiuto della proprietà privata che non riesce neppure a tollerare la differenza tra questa proprietà, che pur giustamente viene considerata come fonte di ogni abuso e divisione, e la proprietà cosiddetta “personale” (abitazione, mezzi di trasporto, risparmi, lotti di terra per uso familiare, ecc.).

Gli utopiani “cambiano le loro residenze ogni dieci anni tirando a sorte”, in privato non posseggono nulla perché “tutti sono ricchi”, “i mezzi di locomozione sono in comune”, lo Stato dirige completamente l'economia, e via di questo passo. Non viene neppure prevista una proprietà di tipo cooperativistico. Ma sarebbe troppo pretenderlo.

L'originalità del messaggio di Moro sta altrove, e non solo nella ribadita esigenza di eliminare la proprietà privata, ma anche nella preoccupazione di non creare un regime sociale votato all'inerzia e all'indifferenza. Egli infatti conosce bene i pericoli in cui si può cadere limitandosi ad abolire *tout-court* la proprietà privata. “Se la necessità non spinge al lavoro, tutti si ritirano in ozio e non si potrà avere in abbondanza ciò di cui si ha bisogno. Se puoi contare sul lavoro degli altri, te ne starai pigro e svogliato a far niente”.

Moro non si nasconde che l'abolizione della proprietà privata, ovvero la fine dello sfruttamento economico dell'uomo sull'uomo, può

anche portare a eccessi opposti, a pericolose omologazioni e rozzi schematismi, se nel contempo non si permette agli uomini la possibilità di una creativa espressione.

Oggi diciamo che l'uguaglianza dev'essere nelle condizioni di "partenza", non di "arrivo", cioè nei confronti del bene pubblico, delle esigenze collettive, della legge, dello Stato..., ma non nei confronti delle capacità soggettive, delle attitudini personali, dell'impiego profuso a realizzare determinati scopi. Senza la valorizzazione delle qualità individuali (il che significa potersi associare anche spontaneamente), si rischia di trasformare il socialismo in una parola magica che di per sé dovrebbe creare giustizia, ma che in realtà crea solo una mentalità da caserma, burocratica e amministrativa. Le strutture non possono sostituirsi agli uomini, neppure quando vengono costruite da milioni di uomini.

*

Non è stato un caso che la Chiesa cattolica abbia aspettato 400 anni prima di canonizzare sir Thomas More, decapitato dal re Enrico VIII per aver rifiutato il suo "Atto di supremazia sulla Chiesa inglese", chiamata poi *anglicana*. Nel 1935 forse nessun cattolico italiano conosceva l'opera più importante e più "scomoda" del Moro, eccettuati naturalmente i molti accademici che volentieri la consideravano come un libello comico-satirico, privo di qualsiasi valore politico, e comunque inadatto alla sensibilità del cittadino cattolico "medio", troppo conformista per accettare le "stravaganze" dell'autore in materia di tolleranza religiosa e soprattutto di giustizia sociale.

Ecco perché in Italia nessuna casa editrice cattolica tradusse mai il pamphlet agnostico e anti-borghese del cancelliere (la miglior versione integrale resta sempre quella della Laterza). Viceversa, la censura fu meno pesante nei confronti delle opere scritte durante l'anno di reclusione nella Torre di Londra. L'ideologia ivi contenuta, in effetti, poteva essere ricollegata più facilmente alle posizioni cattolico-romane tradizionali, anche se ad es. non mancano riferimenti espliciti alle teorie conciliariste allora in auge. In modo particolare si prestava ad essere strumentalizzata la decisione di disobbedire al re per motivi di coscienza.

E così, *Venti lettere*, scelte ad hoc, sono state pubblicate dalla Studium, che ha tradotto anche *Il dialogo del conforto nelle tribolazioni*. La Morcelliana ha pubblicato un caramelloso *Preghiere della Torre*, mentre, sul fronte laico, oltre alle varie traduzioni dell'*Utopia*, si può trovare una parziale versione delle *Lettere* in una vecchia edizione, discretamente curata, della Boringhieri.

La vicenda che lo vide coinvolto fu molto significativa, perché con essa ebbe inizio la storia della Chiesa anglicana e l'assolutismo della moderna monarchia inglese, ma il modo in cui egli l'affrontò fu alquanto singolare. Mentre la stragrande maggioranza dei funzionari di corte e del clero inglese si trovò sostanzialmente d'accordo nel rivendicare l'indipendenza dalla Chiesa di Roma, Moro invece fu uno dei pochissimi a dissentire sulla base di personali ragioni di coscienza. Altri, che condivisero con lui la condanna a morte, furono il vescovo J. Fisher e alcuni frati certosini.

I fatti sono ben noti. Il sorgere dei rapporti capitalistici nell'Inghilterra del XVI sec. aveva reso improrogabile la costituzione di una monarchia assoluta, che accelerasse la disgregazione del sistema feudale. Un importante mezzo di consolidamento della centralizzazione dei poteri fu la riforma della Chiesa, con la quale la corona riuscì a secolarizzare circa 1/3 di tutta la sua proprietà terriera. Il pretesto per attuare la riforma fu il rifiuto pontificio di ratificare il divorzio di Enrico VIII da Caterina d'Aragona, preteso per la mancanza di eredi maschi al trono.

Generalmente i papi non opponevano alcun veto ai principi e ai re che volevano separarsi dalle loro consorti. In questo caso però, Clemente VII prima e Paolo III dopo lo fecero per timore di scontentare l'imperatore Carlo V, imparentato con Caterina. Quest'ultimo infatti, per quanto avesse punito il papato d'aver aderito alla lega antimperiale di Cognac, facendo scendere in Italia 14.000 furibondi lanzichenecchi (mercenari di religione luterana), restava pur sempre un valido baluardo nella lotta contro i protestanti emergenti.

In molti odierni manuali di storia della Chiesa, scritti da autori confessionali, spesso si trovano espressioni che mettono in cattiva luce la moralità del re Tudor, accusato d'essere un libertino e di avere un carattere volubile. Senonché, proprio nelle sue *Lettere dalla prigionia* il Moro, che certo non si nascondeva le esigenze autocratiche del suo sovrano, aveva di lui una considerazione tutt'altro che negativa. Dice a tale proposito: “più di ogni altro mi considero in obbligo verso il re per le prove straordinarie di bontà che mi ha dato con parole e fatti”. E addirittura, un mese prima di morire: “il re stesso mi aveva insegnato, quando ero al suo servizio, di obbedire prima a Dio e poi al sovrano”. La questione di fondo, in effetti, si poneva non tanto a livello morale o psicologico quanto piuttosto politico.

Alcuni storici cattolici, particolarmente sprovveduti, sono persino arrivati a dire che il cancelliere morì per difendere l'indissolubilità del matrimonio! Cosa assurda per almeno due ragioni: 1) in quelle circostanze Moro s'era dichiarato disposto a firmare l'Atto per la successione della

discendenza di Anna Bolena; 2) nel libro *Utopia* egli esprime un giudizio favorevole al divorzio nei casi di adulterio e d'incompatibilità di caratteri.

Ciò su cui Moro obiettava, nel contenzioso, era unicamente la decisione del re di diventare "capo della Chiesa". Ma anche su questo si è voluto speculare *ad libitum*. Ritenere che il Moro sia stato per la Chiesa cattolica un vero e proprio *defensor fidei* è assai limitativo. Il fatto che egli abbia scritto un *Dialogo sulle eresie contro Lutero e Tyndale* e abbia aiutato Enrico VIII nella stesura della *Difesa dei sette sacramenti* (sempre contro Lutero), non deve farci pensare che il cattolicesimo di Moro fosse del tutto conforme a quello ufficiale della curia romana.

L'ultimo capitolo di *Utopia* – lo vedremo più avanti – dimostra proprio il contrario. Bisogna saper distinguere – come vuole Dilthey – l'umanista e agnostico Moro dal politico e diplomatico. Bisogna inoltre saper distinguere il Moro dell'*Utopia* che, primo fra gli umanisti, seppe liberare la critica della proprietà privata dal suo involucro religioso, saldandola con i problemi socio-economici e politici, dal Moro della prigionia, profondamente immerso in una riflessione di tipo esistenziale, troppo viziata dal pathos religioso per potersi esprimere in maniera serena e distaccata.

A questo grandissimo umanista è mancata infatti l'obiettività del giudizio politico nel momento cruciale della sua vita. Visibilmente preoccupato dal negativo trend sociale del suo paese, in cui le classi più deboli stavano pagando a caro prezzo la scelta capitalistica di quelle più forti, il Moro non si rese conto che il rifiuto del papato di concedere il divorzio (parola tabù per gli autori cattolici, che la sostituiscono sempre con "annullamento") non rappresentava, idealisticamente, l'opposizione della verità all'arbitrio, ma piuttosto lo scontro, molto più prosaico, fra due diverse volontà assolutistiche, di cui una in declino e l'altra in ascesa.

Il divorzio, in sostanza, veniva ostacolato per motivi politici, non religiosi. E se le cose stavano in questi termini, ben difficilmente lo strappo dalla Chiesa romana poteva essere avvertito dai cattolici inglesi come un "peccato". Anzi, i torti di una sede pontificia esosa, corrotta e reazionaria quanto mai, apparivano di gran lunga maggiori di quelli di una monarchia inglese ancora troppo giovane per poter impensierire i propri sudditi. Peraltro Enrico VIII, con molta accortezza, garantì al clero e a tutti i fedeli che nulla del tradizionale cattolicesimo sarebbe stato modificato, a livello sia dogmatico che sacramentale e rituale.

L'ingenuità del Moro, in definitiva, stava nel considerare la Chiesa romana un'istituzione virtualmente migliore della monarchia inglese. Disse infatti alla figlia Margaret, l'unica autorizzata a fargli visita: "seb-

bene alcune delle deliberazioni del concilio generale della Chiesa possano risultare non perfette come le altre e in ragione di ciò talvolta si rende necessario modificarle, è fuor di dubbio che lo Spirito di Dio che governa la sua Chiesa non ha mai permesso e mai permetterà che il concilio generale, legalmente costituito, possa decretare alcunché che all'attuazione si palesi illegittimo e contrario alla volontà di Dio". Un'ingenuità, come si può notare, perfettamente in linea con la sua ideologia utopistica, che mentre sul piano soggettivo sembrava anticipare i tempi, su quello oggettivo invece restava ad essi di molto indietro.

Errata infatti era la sua concezione politica sia della monarchia inglese che della "monarchia cattolica". Da un lato egli riteneva che in quest'ultima ci fossero ancora, allo stato latente, degli elementi incorrotti, mediante i quali si sarebbe potuto ripristinare l'ideale comunistico del cristianesimo primitivo; dall'altro pensava di potersi opporre efficacemente alla concentrazione dei poteri nelle mani del re, contestandone un aspetto particolare: l'autoannullamento da parte di Enrico VIII del suo primo matrimonio. Un aspetto, questo, che, nel contesto, risultava, se si vuole, abbastanza marginale.

Egli cioè era convinto che la politica anticattolica del regno rischiasse di rendere il suo ideale, così ben delineato in *Utopia*, ancora più irrealizzabile e che, onde evitare tale rischio, fosse sufficiente – ad imitazione del Battista – protestare sul piano etico e giuridico, appellandosi alle leggi vigenti. Posizione, questa, piuttosto contraddittoria, in quanto il suo giudizio sulla politica del re, globalmente intesa, non risultava affatto negativo.

È vero che la polemica antimonarchica caratterizzerà Thomas More sin dai suoi primi lavori (epigrammi etico-politici). L'abate Bremond, sotto questo aspetto, gli aveva riconosciuto "caustica malizia e spirito aggressivo" (e come poteva essere diversamente per un profondo ammiratore di Erasmo, Savonarola, Pico, Terenzio, Luciano...?). Ma è anche vero che Moro criticava il sistema borghese facendone parte attivamente. Nel corso degli interrogatori, il segretario amministrativo del re, T. Cromwell, gli ricordò, lodandolo, che quand'egli era stato cancelliere aveva giudicato "eretici, ladri e malfattori".

Forse l'aspetto più interessante e più attuale, in tutta questa faccenda, è il tema dell'*obiezione di coscienza*, che il Moro andò elaborando in maniera approfondita durante il carcere. Egli in pratica sosteneva che nessuno può costringere un uomo (nella fattispecie un cattolico) a rinunciare alle proprie convinzioni, se non un concilio generale, una credenza universalmente riconosciuta oppure una "speciale rivelazione". E cita come esempio probante il fatto che Bernardo di Chiaravalle, pur essendo

recisamente contrario alla teoria dell'immacolata concezione, non fu mai costretto a ritrattare la propria opinione.

Moro avrebbe anche accettato di esporre i motivi che vietavano alla sua coscienza di prestare il giuramento di fedeltà, ma solo se avesse avuto la garanzia che le sue dichiarazioni non sarebbero state considerate offensive dal re e non l'avrebbero reso passibile di alcuna sanzione. Naturalmente tale privilegio (che per noi oggi è un semplice diritto) non gli fu mai concesso: 500 anni fa una libertà di coscienza così radicale non poteva neppure essere immaginata dalle autorità pubbliche. Né ebbe seguito l'idea del Moro di convocare un concilio generale per legittimare l'operato del re, il quale al massimo avrebbe permesso un concilio locale debitamente manovrato.

E così, trincerandosi dietro il fatto ch'egli non aveva voluto condannare nessuno dei firmatari del giuramento di fedeltà al re, Moro sperava in un trattamento analogo nei suoi confronti, ben sapendo però, data la sua posizione ufficiale, che ciò sarebbe stato molto difficile.

Fu solo con l'inganno, tuttavia, che si riuscì a giustiziarlo, eludendo le molte simpatie ch'egli godeva fra il popolo. Il procuratore generale del re, R. Rich, dichiarò, mentendo, che il Moro, durante una sua visita alla Torre, negò esplicitamente la supremazia del re.

*

Ma ora vediamo in breve le tesi principali delineate nelle ultime pagine di *Utopia*. Moro esordisce sostenendo il principio della *libertà di religione*. L'egualitaria, la democratica Utopia non può tollerare l'uso dell'inquisizione, allora assai in vigore, né disconoscere il valore laico e razionalista del movimento rinascimentale, e neppure può nascondersi che nell'ambito dell'Europa occidentale l'unità religiosa era ormai sulla via del definitivo tramonto.

Molto probabilmente non si era neppure spenta, ai suoi tempi, l'eco delle persecuzioni subite dai seguaci dei due precursori della riforma protestante: Wycliffe e Huss (il primo dei quali insegnante nella stessa università di Oxford, cui il Moro, da giovane, si era iscritto).

Nel romanzo il concetto di libertà di religione viene esteso fino al rispetto delle religioni politeistiche, animistiche e naturali: col che si anticipa di almeno due secoli una delle grandi conquiste giuridiche della rivoluzione francese.

Non dobbiamo infatti dimenticare che con la scoperta dell'America s'impose, subito dopo il colonialismo economico e politico, quello ideologico, culturale e religioso, nella convinzione che tutto quanto non

proveniva dal mondo greco-romano, dalla civiltà cristiana e dalla società europea (neolatina e anglosassone) non avesse neppure il diritto di esistere. Personalmente il Moro preferiva le religioni monoteistiche (specie il cristianesimo), ma tendeva a rifiutarne l'organizzazione ecclesiastica. Il clero, a suo giudizio, assomigliava troppo alla nobiltà, intento com'era a usare le recinzioni per arricchirsi; e per quanto riguarda i frati o i monaci, egli criticava soprattutto la loro indifferenza verso i problemi della povertà. Nell'isola di Utopia il cristianesimo veniva predicato solo dai laici ed erano ammessi solo gli ordini religiosi più "genuini" (qui forse il riferimento va ai Certosini, frequentati dal giovane Moro per quattro anni).

Sottoposti alla ragione, i principi religiosi, nell'isola, sono quelli vissuti secondo natura (come volevano anche Pico e Ficino). Dopo aver letto l'*Elogio della follia* dell'amico Erasmo, in cui si condanna duramente il fariseismo dei preti, Moro scrisse una lunga lettera al Dorp (teologo tedesco) attaccando il principio di "autorità" negli studi, difendendo la letteratura classica e greco-patristica contro la Scolastica, sostenendo che il teologo "è come un gallo che canta nel suo immondezzaio e fuori di lì non è buono a nulla".

Contro la filosofia scolastica, "che crede – dice il Moro – di poter risolvere ogni problema", viene opposto non solo il deismo agnostico (il cui massimo campione, due secoli dopo, sarà Kant), ma anche la filosofia civile o politica (di cui Hobbes, quasi un secolo dopo, si farà grande artefice).

Moro rifiutava persino il concetto cristiano di Trinità, in quanto gli utopiani tributavano onori divini solo al "Padre", il quale non corrisponde, *stricto sensu*, al Dio evangelico, ma solo a uno dei tanti nomi con cui la maggioranza dei fedeli chiama il creatore di tutte le cose: un altro nome, non meno popolare, era Mytra. Lo stesso Cristo, visto più che altro come uomo, viene accettato solo perché il suo vangelo presenta molti aspetti comuni ai principi degli isolani.

Nel testo è detto a chiare lettere che i cittadini tardano a convertirsi alla religione naturale utopiana, basata sulla ragione, perché credono ancora che la causa di ogni disgrazia capitata dopo aver rinunciato alla propria religione, sia da attribuirsi all'intervento divino e non alla casualità. D'altra parte la legge vieta d'indurli con la forza a tale conversione. Nell'isola è proibito fomentare l'odio o turbare l'ordine pubblico per motivi religiosi: i trasgressori vengono puniti con l'esilio o la schiavitù (di lì a poco invece scoppiarono in tutta Europa le terribili guerre di religione).

Il proselitismo è autorizzato a condizione che venga svolto in maniera democratica e civile, senza fanatismi di sorta. Moro detestava

profondamente quei “furbissimi predicatori di Cristo” che “conformano il Vangelo ai loro costumi” e che insegnano “ad essere malvagi con comodissima tranquillità di coscienza”.

Insomma, la certezza della verità di una religione non era un motivo sufficiente – secondo Moro – per imporla a tutti i costi: chi lo faceva era sempre e comunque un pessimo credente, anche se la sua religione era migliore di tante altre. Solo il tempo poteva dimostrare la superiorità di una religione sulle altre: solo con la forza dell'esempio la verità si sarebbe fatta strada.

A Utopia però il clero non mancava. Moro non ha mai avuto il coraggio di negare valore ai sacramenti. Di qui le ambiguità nella sua concezione della religione. Pur essendo eletti dal popolo e solo successivamente “consacrati dai colleghi”, i sacerdoti cristiani (uomini e donne) dipendono dal pontefice; loro compito è quello di amministrare i sacramenti, predicare la morale al popolo, educare i giovani; non sono sottoposti al tribunale civile, ma ha effetti civili la scomunica ch'essi possono infliggere; sono sposati e poco numerosi, perché nel caso in cui si corrompano non devono arrecare molto danno; non hanno un potere politico diretto e quando prendono parte alle guerre non combattono attivamente, ma offrono protezione e assistenza a chiunque, anche ai feriti e ai prigionieri nemici (vi è qui un preludio alla Croce Rossa?). Se i malati sono troppo gravi è prevista l'eutanasia; per i morti la cremazione.

Nell'isola si può credere ai miracoli, ma non a maghi e indovini. Si può diventare santi ma non da intellettuali o standosene chiusi nei monasteri a pregare e oziare: l'unica modalità prevista è quella di compiere i lavori più umili e faticosi, come schiavi, senza pretendere nulla in cambio (forse qui il Moro aveva in mente i Fratelli della vita comune, un ordine inglese non mendicante ma laborioso, alla cui scuola Erasmo passò alcuni anni).

Tuttavia, nonostante queste forti aperture al progresso culturale e al realismo umanistico, non poche erano le incongruenze nel suo concetto di libertà di religione. Anzitutto Moro considerava obbligatori per tutti gli utopiani tre principi teologici di carattere generale: l'immortalità dell'anima, la provvidenza divina e la retribuzione ultraterrena. Verità constatabili – a suo dire – in tutte le più importanti religioni dell'uomo.

In tal modo la religione appare come un aspetto irrinunciabile della società utopiana, tant'è vero che l'ateismo viene tollerato solo con molte riserve. Moro infatti è del parere che una concezione completamente laica o atea della vita non può essere anche umana e democratica, poiché senza poter far leva sul senso di colpa connesso alla fede in un aldilà e quindi in una sorta di giudizio universale, è impossibile convincere

gli uomini a conformare la loro coscienza al volere della legge.

Moro è sempre stato scettico nei confronti delle capacità umane di bene, cioè di trasformazione qualitativa della società. Nel sistema ove domina la proprietà privata i casi per lui sono due: “o ti guasti al contatto altrui, o la tua onestà farà da schermo alla disonestà degli altri”. Il che significa: o corruzione o strumentalizzazione (il livello di consapevolezza diventa relativo). Ecco perché non gli riesce di accettare sino in fondo le conseguenze della libertà di coscienza da lui stesso affermata. Gli atei infatti sono costretti ad adeguarsi ai criteri religiosi dell'isola: naturalmente se lo fanno per convinzione è meglio. Ad essi inoltre è interdetto ricevere onori, cariche e uffici pubblici, mandato parlamentare... Possono sì discutere le loro opinioni, ma solo in privato e solo in presenza di sacerdoti e “uomini seri”. Ateismo, per il Moro, significa materialismo rozzo e volgare, tendenza all'immoralità.

Senonché, proprio il suo romanzo politico attesta che là dove manca una piena libertà di coscienza, la libertà di religione non può essere affermata in modo coerente. Là dove esiste la discriminazione dell'ateismo, esiste anche l'imposizione di una o più religioni. Non è singolare che il trattamento riservato agli atei nella società utopiana sia stato molto simile a quello che la monarchia Tudor riservò a lui stesso negli ultimi anni della sua vita? Qui come là l'obiettore di coscienza non ha avuto il diritto di esprimersi pubblicamente, né quello di organizzare un'opposizione di minoranza.

Certo, il Moro dell'*Utopia* non avrebbe mai decollato gli atei confessi, ma il pamphlet era appunto un “sogno” non la realtà. Le istituzioni e i poteri che lo accusavano di tradimento, ragionando secondo il noto principio: la maggioranza ha il monopolio della verità, avevano assai meno scrupoli quando si trattava di coartare la libertà di individui scomodi e in fondo pericolosi come lui.

Quel principio venne condiviso dal Moro sempre malvolentieri, anche quando, in un modo o nell'altro, egli era costretto ad applicarlo in qualità di membro della Camera dei Comuni, Vicesceriffo di Londra, Tesoriere dello Scacchiere, Ambasciatore e Cancelliere del Regno: questi i gradini della sua intensa carriera politica, amministrativa e diplomatica.

Ad un certo punto però i nodi di un'acuta consapevolezza dei problemi sociali vengono al pettine di un'esperienza tipicamente “cristiano-borghese”, che lui, d'altronde, aveva sempre condotto. Di qui la decisione di resistere passivamente all'atto di supremazia.

Oggi possiamo anche discutere sul valore intrinseco di questa scelta, potremmo cioè tranquillamente affermare che se la maggioranza di per sé non fa la verità, la minoranza non ha delle *chances* superiori: è

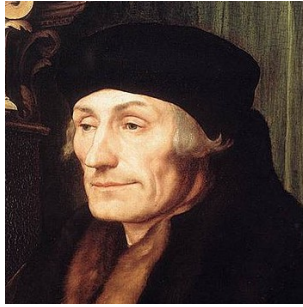
certo un'illusione quella di credere che l'opposizione a un qualunque governo borghese sia sempre migliore di questo governo.

Ma almeno su un aspetto, diciamo di “metodo personale”, il giudizio dovrebbe essere unanime. Se di fronte a coloro che sostengono una determinata verità, foss'anche questa verità condivisa da milioni di persone, qualcuno ritenesse di pensarla diversamente, ebbene costui dovrebbe avere il diritto e il dovere di manifestarlo senza temere per la sua sicurezza personale. Si può infatti sbagliare nel modo di concretizzare le proprie idee, ma non si può imporre l'unanimità. In fondo né le pretese autoritarie di chi governa né l'indifferenza di chi subisce hanno mai fatto fare grandi passi all'umanità. Spesso anzi si è dovuti tornare indietro e ricominciare molte cose da capo.

Purtroppo la storia non diede a Moro il tempo sufficiente per dimostrare che aveva ragione, o forse gliene diede abbastanza perché dimostrasse che aveva torto. Il suo concetto di libertà di coscienza, in effetti, avrebbe potuto “fare la verità” soltanto se lo si fosse applicato adeguatamente alle esigenze di coloro che nell'England del Cinquecento lottavano contro la rovina dei villaggi, l'aumento delle rendite, le recinzioni e le usurpazioni delle terre comuni. Soltanto cioè se l'intelligenza progressista avesse saputo convogliare le istanze di liberazione di vaste popolazioni oppresse dal giogo del capitale verso il conseguimento di un comune obiettivo, verso uno scopo rivoluzionario, che l'evoluzione storica rendeva sempre più urgente.

Moro avvertì questo come umanista, ma, essendo troppo legato all'entourage della corona, si trovò impreparato sul terreno politico. “Dio e la mia coscienza – aveva detto a Meg – vedono chiaramente che nessuno può annoverarmi fra coloro che aspirano a governare”. In questo la sua esperienza rifletteva dei limiti non solo soggettivi, ma anche oggettivi, quelli del suo tempo e quelli di chi avrebbe dovuto vedere nella monarchia uno strumento nelle mani del capitale.

Erasmus da Rotterdam (1467-1536)



Biografia e formazione culturale

Erasmus nacque a Rotterdam nel 1467, nei Paesi Bassi, allora territorio del Ducato di Borgogna, vocato agli sviluppi commerciali. Non ha mai amato parlare delle proprie origini, poiché era figlio (come suo fratello Pieter) di un prete cattolico, vincolato al celibato. Rinunciò anche al suo vero nome, pubblicando le sue opere con lo pseudonimo di Desiderius Erasmus (Desiderato e Gradito).

Dopo la morte dei genitori per peste nel 1483, i tutori dei due giovani li convinsero a farsi monaci. Erasmus, a 12 anni, scelse gli agostiniani e prese a studiare i classici latini (soprattutto Seneca e Cicerone), senza escludere Agostino, Girolamo e gli umanisti italiani, di cui prediligeva Lorenzo Valla. Detestava però la vita monastica e soprattutto i suoi superiori, che non comprendevano la sua passione per la poesia. Gli argomenti religiosi propriamente detti non lo interessavano. Ciononostante accettò nel 1492 d'essere ordinato canonico, anche se l'anno dopo colse l'occasione per lasciare il convento, mettendosi al servizio del vescovo di Cambrai, Hendrik van Bergen, il quale aveva necessità di un segretario buon conoscitore del latino.

Il nuovo lavoro però lo costringeva a frequenti viaggi per i Paesi Bassi, sottraendogli molto tempo agli studi. Fu così che nel 1495, col consenso del vescovo e con un modesto sussidio, si recò a studiare presso l'Università di Parigi, sede principale dell'insegnamento scolastico.

Tra la fine dell'incarico presso il vescovo e il suo arrivo a Parigi, Erasmus termina di scrivere *Antibarbarorum Liber*, un dialogo in cui sostiene che i motivi della decadenza dell'antica cultura greca e latina vanno addebitati al prevalere, nella religione cristiana, di un'ostilità pregiudiziale nei confronti dell'eredità classica, spesso senza nemmeno conoscerla realmente, per non parlare del fatto che proprio all'interno della Chiesa

si è andata affermando la convinzione che per vivere davvero cristianamente sia necessario coltivare soltanto la virtù della semplicità. Ma una religione senza letteratura diventa ottusa – diceva –, e i letterati tendono a snobbare il cristianesimo. In sostanza si lamentava che non esistessero più personaggi come Agostino e Girolamo, che avevano amato confrontarsi coi classici.¹¹ Gli piaceva chiamare Girolamo il “Cicerone cristiano”, in quanto lo riteneva il più dotto dei Padri latini, perfetto conoscitore del greco e dell'ebraico, traduttore della Bibbia.¹²

Erasmus rimase a Parigi fino al 1499. Intendeva laurearsi in teologia, ma non gli riuscì, anche perché detestava le astrattezze della teologia scolastica, preferendo di gran lunga la teologia dei Padri della Chiesa. Così si trasferì in Inghilterra, per diventare precettore del giovane William Blount, quarto barone di Mountjoy, che gli farà conoscere molti esponenti dell'alta società, tra cui, in particolare, Thomas More (1478-1535), che considerò l'esempio più alto di un'umanità veramente superiore, libera da ogni etichetta, semplice in tutto, in cui tecnica giuridica e vita mistica, azione politica e dono totale di sé, eredità classica e dinamismo evangelico si fondono mirabilmente.

Dopo sei mesi ritornò a Parigi. Durante il viaggio sia i doganieri inglesi che due briganti francesi lo privarono dei suoi beni, al punto che il bisogno di guadagnare rimase per molti anni così assillante che dovette più volte rivolgersi a diversi benefattori sparsi tra i Paesi Bassi, l'Inghilterra e la Francia.

Nel 1500 l'editore parigino Jean Philippe pubblicò i suoi *Adagiorum collectanea*, una raccolta di 818 proverbi latini e modi di dire filologicamente commentati. La raccolta si ampliarà con le successive edizioni, giungendo nel 1536 a 4151 proverbi.

Aveva iniziato a studiare il greco proprio nel 1500, nella convinzione che sarebbe stato impossibile esaminare il Nuovo Testamento senza conoscere la lingua in cui era stato scritto.

Nel 1501 scrive l'*Enchiridion militis cristiani*, un *Manuale del soldato cristiano* con cui, in polemica col fariseismo di chi pensa di salvare la propria anima limitandosi alle pratiche esteriori di devozione o al culto dei santi e delle reliquie, cerca di favorire la lettura e l'interpretazione personale della Bibbia, nonché l'interiorizzazione della fede, senza riferimenti alla Chiesa, ai suoi riti, al suo clero o alle sue istituzioni. Egli

¹¹In realtà vari umanisti italiani, come p.es. Niccolò Cusano, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, cercavano proprio di conciliare, in chiave neoplatonica, l'*humanitas* classica con la *pietas* cristiana.

¹²Lutero dirà che nell'interpretazione delle Scritture poneva Girolamo dietro ad Agostino, tanto quanto Erasmo poneva in ogni cosa Agostino dietro Girolamo.

riteneva che la vitalità futura del cristianesimo dipendesse soprattutto dai laici. Dura è la critica nei confronti della vita monacale.

Continua a viaggiare in lungo e in largo per l'Europa, non solo per motivi di studio, ma anche perché, dopo la precoce morte dei genitori aveva orrore per le malattie in genere e per la peste in particolare, sicché cercava d'allontanarsi il più possibile dai luoghi che via via erano raggiunti dalla pestilenza, un flagello anche per quei tempi.

A Parigi nel 1505 pubblica le *Annotationes* di Lorenzo Valla al Nuovo Testamento, un manoscritto scoperto a Lovanio, che suggeriva importanti correzioni da apportare alla Vulgata. Si sentiva discepolo di Valla non tanto per lo slancio razionalistico, quanto per l'esercizio storico-filologico, l'interesse linguistico per il greco.

L'edizione critica del testo greco del Nuovo Testamento, pubblicata a Basilea nel 1516¹³: *Novum Instrumentum omne, diligenter ab Erasmo Rot. Recognitum et Emendatum*, con traduzione latina e annotazioni, verrà apprezzata da Lutero, che la utilizzerà per la sua traduzione tedesca della Bibbia. Essa costituirà la base per la maggior parte degli studi scientifici sulla Bibbia nel periodo della Riforma: per la prima volta, infatti, gli studiosi avevano la possibilità di paragonare il testo greco originale con la tardiva traduzione latina della Vulgata.

Basandosi soprattutto sulla famiglia di manoscritti del tipo "bizantino" (siriaco), Erasmo fu in grado di dimostrare che la Vulgata era molto imprecisa nella traduzione di diversi passi del Nuovo Testamento greco. Ora, siccome alcune pratiche della Chiesa medievale si fondevano appunto sulla Vulgata, le osservazioni di Erasmo furono accolte con costernazione da molti cattolici conservatori, mentre produssero molta soddisfazione nei Riformatori. Si prenda ad es. la questione dei sacramenti: la Chiesa primitiva aveva riconosciuto che due sacramenti, il battesimo e l'eucarestia, risalivano a Cristo stesso. Ma alla fine del sec. XII i sacramenti erano saliti a sette. Normalmente si giustificava l'inclusione, p.es., del matrimonio tra i sacramenti sulla base di un testo neotestamentario che nella traduzione della Vulgata parlava del matrimonio come di un *sacramentum* (Efesini, 5,31-32). Ma Erasmo segnalò che il testo greco parlava semplicemente di un "mistero". Analogamente, la presunta espressione "fate penitenza perché il Regno di Dio è vicino" (Mt 4,17), che si pensava alludesse al sacramento della penitenza (o confessione), in

¹³La prima edizione fu preparata in tutta fretta, poiché l'editore Johann Froben voleva arrivare a pubblicarla prima della versione greca del Nuovo Testamento preparata in Spagna all'interno del progetto della Bibbia poliglotta complutense, voluta e finanziata dall'allora arcivescovo di Toledo Francisco Jiménez de Cisneros.

realtà, per Erasmo, doveva essere tradotta correttamente dal greco con “ravvedetevi, convertitevi, perché il regno di Dio è vicino”.

La terza edizione servirà ai traduttori della versione inglese della Bibbia detta "di Re Giacomo". Il testo divenne in seguito noto come *Textus Receptus*, il quale, nonostante alcune gravi imperfezioni (p.es. l'*Apocalisse* fu tradotta in greco dalla Vulgata latina!), rimase la norma per più di duecento anni, quando venne superato dall'erudito tedesco Johann Jakob Griesbach, che diede inizio a una nuova era negli studi sui vangeli.

Dal 1506 al 1509 Erasmo visse in Italia: in un momento di sconforto e malinconia, scrive *Carmen de senectute* (o *Poema Alpestre*), 246 versi dedicati all'umanista e scienziato William Cop. All'Università di Torino riesce a laurearsi in teologia. Poi si trasferisce a Venezia per procurarsi altri manoscritti di autori greci e per lavorare intensamente agli *Adagia*, che ampliò notevolmente. Era ospite del suocero dell'editore Aldo Manuzio. Con lui abitava anche l'umanista Girolamo Aleandro, dal quale Erasmo prese lezioni di greco. Destinato a una carriera ecclesiastica di grande successo, l'Aleandro diventerà cardinale e nunzio pontificio, e accuserà Erasmo di essere un eretico e un fomentatore della Riforma protestante.

Elogio della follia

La notizia della morte del re Enrico VII nel 1509 e della prossima salita al trono di Enrico VIII, lo spinse a recarsi in Inghilterra, ospite dell'amico Tommaso Moro, presso la cui abitazione scrisse in latino, in un momento di riposo forzato, *Elogio della follia*, pubblicandolo nel 1511 a Parigi e ristampandolo per ben 36 volte, l'ultima a Basilea nel 1515 con ulteriori aggiunte. Fu messo nell'Indice dei libri proibiti dal Concilio di Trento nel 1546.

L'opera, considerata una delle più influenti della moderna civiltà occidentale, fu dedicata proprio all'amico Moro e giocava sul doppio significato del titolo latino *Moriae encomium*, che potrebbe essere tradotto anche come "Elogio di Moro". Nella dedica a quest'ultimo Erasmo sottolinea il carattere satirico del saggio, destinato a suscitare ilarità e, per questa ragione, non destinato alla pubblicazione. Lo stesso Erasmo rimase sbalordito dal successo ottenuto in tutta Europa, in più lingue.

Il saggio si apre con un elogio da parte della Follia, che parla in prima persona di se stessa. Essa prende poi le distanze dai "mortalì", lasciando quindi intendere la sua natura divina. La Follia si proclama figlia della ninfa Neotete, la giovinezza, e di Pluto, dio della ricchezza, per il quale tutte le cose, sacre e profane, buone e cattive, serie e ridicole, si

confondono insieme. Dice inoltre d'essere stata allevata dall'Ignoranza e dall'Ubriachezza, e i suoi più fedeli compagni sono Vanità, Adulazione, Dimenticanza, Accidia, Piacere, Demenza, Licenziosità, Intemperanza e Sonno mortale.

Essa descrive se stessa come portatrice di allegria e spensieratezza e giustifica l'autoelogio con la sua natura schietta, che si rivela anche nel linguaggio diretto. Nel saggio si riportano numerosi esempi e citazioni a favore della grandezza della Pazzia e della sua utilità per la felicità dell'essere umano, in cui alberga sin dalla nascita e dal quale non si diparte mai; tant'è che tutti gli esseri umani (re, pontefici, vescovi, monaci, laici), anziché curare gli aspetti spirituali e interiori dell'individuo, inseguono follemente con i loro comportamenti ciò che è terreno e destinato a finire: gloria, potere, ricchezza, lusso, successo. D'altra parte un po' di follia dà sapore alla vita, rende amabili le donne, favorisce la convivialità e le amicizie, insomma permette agli esseri umani di sopportarsi a vicenda. I vecchi, p.es., sono rimbambiti, ma sono anche liberi da quei miserevoli affanni che torturano i saggi. Persino Dio, nonostante la sua perfezione, ha un pizzico di follia.

La follia produce le guerre, che sono all'origine delle imprese più lodate, affidate non a caso a "parassiti, ruffiani, briganti, sicari, contadini, imbecilli, indebitati e simile feccia umana", certamente non ai filosofi e ai cosiddetti sapienti, che pur combinano solo danni se mettono mano agli affari di Stato, essendo inabili anche alle più modeste funzioni della vita quotidiana. Per governare occorre invece ingannare il popolo, lusingarlo per acquisirne il favore, essere spinti da quella follia che è l'amore di sé, la fama, la gloria, che ci fanno abbandonare ogni timidezza. La vita è una commedia dove ciascuno recita una sua parte, e non è bene strappare la maschera agli attori che stanno recitando, anche perché il saggio che volesse mostrare l'autentica realtà delle cose farebbe la figura dell'insensato. L'uomo veramente prudente non deve aspirare a una saggezza superiore alla propria sorte, ma fare buon viso all'andazzo generale e partecipare alle debolezze umane.

Erasmus accenna poi alle follie di diverse categorie di persone: i cacciatori, gli alchimisti, che sprecano tempo e denaro, e come loro i giocatori d'azzardo, mentre coloro che propalano miracoli e favolette di prodigi (preti e predicatori popolari) hanno per scopo di far soldi. Ci sono poi i superstiziosi, quelli che recitano ogni giorno i salmi penitenziali, e quelli che attribuiscono a ciascun santo una particolare virtù protettrice: questi vaneggiamenti sono autorizzati e alimentati dai sacerdoti, i quali sanno che questa è una piccola fonte di guadagno che non finisce mai.

C'è poi la follia dei nobili, che si vantano dei loro antenati ma

che non differiscono dall'ultimo mozzo di stalla; quella dei commercianti, che benché esercitino la più ignobile delle professioni e nella maniera più vergognosa, si considerano gli uomini più importanti del mondo; quella dei poeti, che credono di acquistare fama immortale, ma non fanno altro che accarezzare le orecchie di qualunque babbeo con ciance e favolette da ridere. Ci sono poi gli scrittori, i più seri dei quali, mai soddisfatti della loro opera, perdono la salute e la vista senza compenso, mentre gli altri sanno che più scriveranno sciocchezze maggior successo avranno, come i plagari, che si gloriano di una fama usurpata.

Detesta i giuristi, che formulano migliaia di leggi affinché nessuno riesca a comprenderle; i retori e i sofisti, che battagliano su questioni di lana caprina, azzuffandosi inutilmente su qualsiasi argomento; i filosofi, che, benché non sappiano nulla della vita vera, fanno professione di sapere tutto; gli istrioni della teologia, di indirizzo realista, nominalista, tomista, albertista, occamista o scotista, che si occupano delle questioni più assurde e formulano sentenze morali paradossali; i monaci, che non sanno nulla di teologia e che disturbano per le strade, elemosinando con grande fracasso; i papi, i vescovi e i cardinali, che si danno alla bella vita, senza pensieri, preoccupati solo di vivere nel lusso.

La bellezza del libro sta nel fatto che Erasmo mantiene nel discorso una costante ambiguità, presentando le sue affermazioni non solo come folli, ma anche rivelatrici, sotto l'apparenza scherzosa, di una profonda e seria verità. Infatti la vera intenzione è quella di criticare gli abusi della dottrina cattolica (formalismo della Scolastica) e di alcune pratiche corrotte della Chiesa romana (vendita delle indulgenze, culto smodato delle reliquie... sino agli interessi temporali di pontefici-guerrieri, come p.es. papa Giulio II), cui occorreva trovare un'alternativa.

Rifacendosi a san Paolo, Erasmo fa dire alla Follia che occorre farsi stolti per diventare sapienti, e che a Dio sono cari gli uomini senza senno. È per lo stesso motivo – si chiede Erasmo – che i sovrani del mondo odiano coloro che sono troppo intelligenti e preferiscono circondarsi di persone grossolane? Certamente no, ma la religione cristiana ha una specie di parentela con la pazzia, poiché coloro che sono stati conquistati dalla pietà cristiana hanno ceduto i loro beni, trascurato le offese, tollerato gli inganni, considerato amici i nemici, evitato i piaceri, avuto a fastidio la vita, desiderato la morte. Insomma, sono diventati assolutamente ottusi a ogni senso comune, come se il loro animo vivesse altrove, non dentro il corpo. E questa che cos'è, se non pazzia? Anche nel mito platonico della caverna chi si libera delle catene appare pazzo a chi continua a restarvi legato.

Erasmo aveva ottenuto nel 1511 una pensione e, grazie all'inte-

ressamento dell'amico John Fisher, vescovo e rettore dell'Università di Cambridge, poté insegnare in questa Università greco e teologia. Tuttavia, nel 1514, non sopportando i colleghi di teologia, già oggetto della satira dell'*Elogio*, lasciò l'insegnamento con l'intenzione di rientrare a Parigi. Qui prese la decisione di abbandonare completamente l'abito talare e di dedicarsi esclusivamente ai suoi studi e alle sue pubblicazioni. Ovunque andasse infatti veniva accolto con tutti gli onori.

Erasmus e il protestantesimo

Quando scoppia la Riforma luterana, Erasmo era già al culmine della propria fama letteraria. Lutero, benché avesse già capito nel 1516 di essere in radicale dissenso con Erasmo nell'interpretazione dell'*Epistola ai Romani*, nel punto cruciale della giustizia per la fede, gli scrive nel 1519, invitandolo ad essere "attore" nel grande dramma ch'era iniziato e lo definiva "nostro ornamento e nostra speranza", riconoscendo in lui la paternità della Riforma, almeno per quanto riguardava la lotta contro le superstizioni e il rinnovamento degli studi filologici ed esegetici. Lutero sperava di potere collaborare con lui in un'opera che gli sembrava la continuazione della propria. Talune opere erasmiane: *Adagia* (1500), *Manuale del milite cristiano* (1503), *Institutio principis christiani* (1516), *Colloquia familiaria* (1522), venivano considerate molto utili per la nascita della Riforma protestante.

Nel complesso però la posizione di Erasmo si limitava a un appello alla non violenza (cfr *Lamento della pace*, del 1517): in ossequio all'ideale dell'*humanitas*, o della greca "filantropia" (l'amore per l'umanità), egli credeva nel rispetto della dignità dell'uomo, il cui riconoscimento deve passare per la concordia e la pace, da realizzare con l'uso sapiente della ragione. Di qui la condanna delle varie forme di prevaricazione dei potenti sui deboli, incluse quelle praticate dal papato, soprattutto da Giulio II.¹⁴ La sua idea di cristianesimo era quella di un'esperienza tutta interiore, fonte di perfezione morale e personale, senza astratte discussioni teologiche. Erasmo voleva una religione entro i limiti della ragione. Condannando il temporalismo del papato, aveva in un certo senso anticipato

¹⁴Un'altra opera, di cui Erasmo, inutilmente, ha sempre negato la paternità, va annoverata tra i suoi scritti anticattolici: il dialogo satirico *Iulius exclusus e coelis*, composto durante il periodo successivo alla morte del papa-soldato Giulio II, negli anni 1513-14, mentre soggiornava a Cambridge. Il testo è un vivace scambio di battute tra san Pietro e un arrogante papa Giulio, che pretende di entrare in paradiso con uno stuolo di rozzi combattenti morti "in nome della fede" durante le sue campagne belliche.

le idee luterane, ma si guardava bene dal dare alla propria critica un risvolto politico.

Temuta, da parte sua, era anche l'esplosione di interessi nazionalistici e particolaristici, tali da poter frantumare l'unità dei cristiani. Persino nell'uso della lingua scritta Erasmo continuava a servirsi del latino, mentre i Riformatori prediligevano le lingue nazionali per qualunque uso, anche per leggere i testi sacri. Ritenendosi "cittadino del mondo", restava convinto che il latino ciceroniano dovesse restare il linguaggio universale. Gli idiomi nazionali costituivano un ostacolo alla sua visione di un'Europa cosmopolitica, unificata dalla lingua latina. Tuttavia il *Lamento della pace* non esclude una blanda forma di razzismo contro chi non era cristiano, cioè contro i turchi e gli ebrei.

Temendo di compromettere la propria posizione di guida di un movimento puramente intellettuale, non politico-istituzionale, propugnava una posizione neutrale, sicché rifiutò di cambiare confessione. Ingegnamente riteneva vi fossero possibilità di una riforma anche nell'ambito delle strutture esistenti della Chiesa cattolica. A Lutero tale scelta parve un mero rifiuto ad assumersi le proprie responsabilità, motivato da mancanza di carattere.

L'uomo di studio amava riflettere, praticare il dubbio e affrontare le questioni in termini di *disputatio*, di serena discussione fra uomini di cultura, affrontando l'interpretazione delle Sacre Scritture come un problema culturale. Il capo religioso invece era mosso da spirito rivoluzionario, si sentiva il fondatore di un nuovo movimento che doveva comunicare certezze e inaugurare aspre battaglie politiche e militari. Lutero accusava Erasmo di sacrificare la verità alla pace sociale. In pratica, mentre le tesi di Lutero apparivano ad Erasmo delle certezze estremistiche, socialmente pericolose; quelle di Erasmo a Lutero sembravano soltanto qualcosa di colto e raffinato, ma opportunistiche.

Erasmo scrive a Ecolampadio spiegandogli perché, se egli non può essere definito luterano, non può né vuole essere catalogato tra gli antiluterani. Lui sapeva benissimo di apparire guelfo ai ghibellini e viceversa, ma non per questo aveva intenzione di schierarsi per l'uno o l'altro partito religioso. Si sentiva più che altro un "filosofo dell'etica". Indubbiamente condivideva molti aspetti delle critiche di Lutero alla Chiesa cattolica, p.es. nei confronti delle indulgenze e dei formalismi esteriori del clero, come pure sulla necessità di un ritorno allo spirito originario del cristianesimo (a favore di Lutero intervenne persino presso Leone X).

Tuttavia lo scontro aperto diverrà presto inevitabile. Dopo la scomunica di Lutero e la pubblicazione, da parte del re Enrico VIII della sua *Assertio septem sacramentorum* contro Lutero (ampiamente redatta da

Thomas More¹⁵), alla fine del 1523, da Basilea (ove soggiornerà dal 1521 al 1529) aveva mandato a Enrico VIII d'Inghilterra il brogliaccio di un'opera sul libero arbitrio. E Lutero, venutone a conoscenza, nel 1524 lo invitava a rimanere quel che era sempre stato: uno "spettatore" neutrale.

Erasmus però cedette alle insistenze dei papi (Leone X, Adriano VI, Clemente VII)¹⁶, dando alle stampe, nel 1524, il *De libero arbitrio diatribé sive collatio* con cui riteneva ancora possibile salvare la pace con la moderazione, la saggezza e la benevolenza, pur essendo intimamente convinto – da buon umanista – che nessuna delle due confessioni (cattolica e luterana) potesse esprimere compiutamente la verità delle cose. Nello scegliere l'argomento per la sua disputa con Lutero aveva comunque visto giusto: la questione del *libero arbitrio* era il punto più evidente di frattura tra l'umanesimo cristiano e la riforma protestante. Anche Lutero ne era convinto.

Gli giunsero subito le congratulazioni di Enrico VIII, di Juan Luis Vives, di Giorgio di Sassonia, del Gattinara e di molti altri. Tuttavia non sembrava che Erasmo si fosse particolarmente impegnato sull'argomento. Forse perché sapeva che il problema doveva essere affrontato in sede filosofica, con rigore e penetrazione di logica stringente; invece l'opera non era che un'elencazione di passi coi quali si richiamava all'autorità della Scrittura, della Chiesa e della tradizione, anche se poi cercava di avviare più che una discussione, una distinzione sui poteri della libertà umana. La stessa autorità della Scrittura era richiamata senza un supporto teologico vero e proprio. D'altra parte Erasmo era un dotto filologo, un aristocratico umanista, non un teologo di professione e tanto meno uno spirito eversivo. Vagheggiava una riforma lenta, graduale della Chiesa, senza sovvertimenti esteriori e senza metterne in discussione i dogmi.

Il *Libero arbitrio* di Erasmo si articola in quattro parti: 1) un'introduzione nella quale l'autore si richiama alla *Disputa di Lipsia* tra Carlostadio ed Eck e all'*Assertio* di Lutero contro la bolla di Leone X; 2) un'esposizione di testi a favore del libero arbitrio; 3) un'esposizione dei testi contro il libero arbitrio; 4) l'indicazione di una "via media" tra le opposte posizioni.

La tesi di fondo, derivata da un trattato specifico di Origene e da

¹⁵Fu uno degli scritti di maggior successo nelle polemiche cattoliche prodotte dalla prima generazione di scrittori anti-protestanti. Dedicato a papa Leone X, il sovrano ricevette come ricompensa il titolo *Fidei Defensor* nel 1521, poi revocato a causa dello scisma anglicano. La risposta di Lutero all'*Assertio* (*Contro Enrico, re degli inglesi*) fu, a sua volta, replicata da Thomas More, leader del partito umanista cattolico in Inghilterra (*Responsio ad Lutherum*).

¹⁶Gli venne anche offerto il cappello cardinalizio, che però rifiutò.

un *Dialogo sul libero arbitrio* di Lorenzo Valla, e compatibile con la mentalità umanistico-rinascimentale che esaltava la capacità dell'individuo di essere libero artefice del proprio destino, si può riassumere in un'unica affermazione: *La libertà umana è libertà di salvarsi*. Non avrebbero senso le prescrizioni, le minacce, le promesse divine se l'uomo non fosse libero. Col peccato originale la libertà del volere umano non è stata distrutta ma solo viziata. Si possono compiere degli errori, anche gravi, ma rimane all'individuo la libertà di pentirsi e di decidere una nuova linea di condotta, ovviamente col necessario aiuto di Dio. La fede è quella condizione grazie alla quale l'uomo può scegliere tra bene e male. Se si azzera la libertà e la conseguente responsabilità umana, Dio diventa responsabile anche del male che fa l'uomo. La contestazione della dottrina luterana della predestinazione è inevitabile. Se Dio salva alcuni senza alcun merito e lascia al loro destino di dannati altri non responsabili, la sua misericordia diventa incomprensibile per la nostra ragione. Negare il libero arbitrio in modo radicale e poi pretendere che tutto si faccia per necessità, dichiarando che Dio determina in tutti gli uomini non solo le opere buone ma anche quelle malvagie, porta alla conseguenza non solo che l'uomo non ha alcun titolo ad essere considerato come l'autore delle sue buone opere, ma anche che non si può neppure considerarlo come l'autore delle malvagie. Erasmo respingeva altresì l'idea che le guerre contro gli infedeli fossero giuste e volute da Dio. Inoltre, se, come predica Lutero, l'uomo non ha bisogno di chiese e organi intermediari tra sé e Dio, ma è in grado da solo di accedere ai contenuti della Bibbia, essendo l'unico sacerdote di se stesso, come si concilia questa supposta autonomia con la sua assoluta incapacità di scelta in ambito morale?

Qualcuno fece notare che la posizione erasmiana sul problema del libero arbitrio era più eretica di quella luterana, in quanto egli sosteneva che il problema del libero arbitrio si poteva affrontare non già richiamandosi all'autorità della Chiesa o dei concili, ma semplicemente all'autorità della ragione, che per il letterato Erasmo coincideva col buon senso comune; per tutto il resto sarebbe stato meglio ammettere la natura ambigua e sfuggente (aporetica) del problema, come già aveva fatto Lorenzo Valla. A questo proposito Erasmo usava la metafora dell'antro Coricio, per simboleggiare quegli aspetti della maestà divina che, in quanto manifestazioni dell'assoluta trascendenza e ineffabilità di Dio, sfuggivano totalmente alla comprensione dell'uomo.

La reazione di Lutero non si fece attendere, anche se dovette sistemare prima alcune cose più urgenti: la polemica contro Carlostadio, le conseguenze in Germania dopo la fine della guerra dei contadini, e il matrimonio con Katharina von Bora.

Alla fine del 1525 appare a Wittenberg il *De servo arbitrio*. Lutero mise tutto se stesso nella realizzazione di quest'opera che, fra tutte, gli fu sempre particolarmente cara. Il suo compito fu agevolato dalla stessa mancanza di struttura filosofica dell'opera di Erasmo: infatti il *De servo arbitrio* è, più che un lavoro di teologia sistematica, un lavoro di teologia biblica. Sotto una veste che formalmente vuole sembrare oggettiva e distaccata, bruciava uno spirito ardente e infiammato. Lutero pronunciava un'arringa appassionata in difesa della causa per la quale aveva optato mediante una scelta di fede (intesa come categoria gnoseologica e politica) che rendeva ai suoi occhi tutto chiaro e convincente.

Egli concede ad Erasmo che l'uomo peccatore è capace di scelte, ma il giudizio con cui compie tali scelte è, dopo il peccato originale, irrimediabilmente viziato, per cui di fronte a Dio l'uomo ha sempre torto e non può avere dei meriti tali per cui possa salvarsi senza la grazia divina, altrimenti avrebbe avuto tutto il tempo per farlo. L'umanesimo evangelico è fallito proprio perché l'uomo ha preteso, consapevolmente, di salvarsi senza l'aiuto della grazia divina. Ecco perché l'unica cosa che può fare l'uomo è affidarsi totalmente alla volontà salvifica di Dio, rinunciando completamente a sentirsi giustificato per mezzo delle proprie opere. Certo Dio avrebbe potuto impedire che l'uomo peccasse e che tale peccato si trasmettesse alla sua discendenza, ma per la volontà divina non c'è nessuna causa o ragione che possa essergli prescritta come regola o misura, dal momento che non esiste nulla a lui uguale o superiore. Ciò che Dio vuole è giusto non già perché egli deve o ha dovuto volere così; ma al contrario: ciò che accade deve essere giusto perché egli vuole così. L'uomo non può permettersi di giudicare Dio, neppure quando questi punisce apparentemente senza motivo, ma deve approvare tutto ciò che fa, nella convinzione che l'abbia fatto per un motivo necessario. Lo stesso si potrebbe dire dei comandamenti: essi non sono stati dati all'uomo perché li seguisse (infatti non potrà mai seguirli visto che è schiavo del male), ma per portare l'uomo alla disperazione di se stesso, affinché prenda atto della sua impotenza. Se l'uomo fosse capace di scegliere il bene, a che pro – si chiede Lutero – il sacrificio di Cristo? L'uomo non può giungere alla fede se non dopo la disperazione, e in ogni caso non può giungere nemmeno alla fede senza la grazia divina. Le cosiddette “opere” danno all'uomo l'illusione di poter raggiungere con le sue sole forze la salvezza. Il fatto che l'uomo dica "se voglio", "se faccio", "se intendo" e così via, non dimostra l'esistenza del libero arbitrio, in quanto sono parole "umane", ossia hanno un senso convenzionale, convenuto tra gli uomini.

Alla domanda di Erasmo: se le buone opere non servono a nulla, visto che l'uomo agisce solo in maniera egoistica, a che serve compierle?,

Lutero rispondeva dicendo che le opere buone vanno compiute nella consapevolezza che possono essere soltanto l'effetto di una grazia indipendente dalla volontà umana. Le opere sono buone o cattive a seconda che siano opere di fede o no: il giusto farà le opere non per guadagnarsi la salvezza, ma solo per la gloria di Dio, per ringraziarlo di aver concesso ad alcuni la salvezza, nella speranza di essere messo nella schiera degli eletti.

Già nel 1520 Lutero aveva scritto, ne *La libertà del cristiano*, che libertà e libero arbitrio sono due concetti diversi. Il libero arbitrio appartiene solo a Dio, la cui azione è buona in sé e non perché corrisponde a criteri estrinseci di bontà. L'uomo però è libero quando riceve la forza di seguire la volontà divina: il libero arbitrio, al massimo, può esercitarlo riguardo alle attività naturali come mangiare, bere, generare ecc. Gli aspetti morali sottostanno a leggi necessarie, perché divine, e nessuno le può evitare né mutare. Tutti dipendono da Dio, anche i corrotti e gli empi, che fanno la sua volontà senza saperlo. La libertà sta nell'adeguarsi a una volontà superiore, che è tale perché ci ha generati e ci conserva integri. Non è importante capirlo, perché comunque si è destinati a fare la volontà divina. Dio sa tutto, nella sua prescienza, e sa destinare le cose al meglio: nulla può avvenire se non per suo volere. Il libero arbitrio non solo non esiste nell'uomo, ma neppure negli angeli e tanto meno negli animali. Satana è il principe del mondo terreno e la salvezza sarà possibile solo nel regno dei cieli.

Una dimostrazione eloquente dell'inesistenza del libero arbitrio viene offerta, secondo Lutero, dal fatto stesso che i Giudei, pur tendenti alla giustizia con tutte le loro forze, piombarono nella somma ingiustizia uccidendo il Cristo. I pagani invece, pur tendendo all'empietà, giunsero alla giustizia per grazia divina, cioè insperatamente.

In sostanza la domanda fondamentale cui entrambi i contendenti avevano cercato di rispondere era la seguente: si può essere liberi di scegliere in una società corrotta? Lutero aveva risposto di no, però aveva aggiunto che se ci si liberava politicamente dell'istituzione più corrotta della storia: il *papato*, sarebbe stato più facile affidarsi totalmente a Dio. Erasmo gli aveva invece replicato di sì, sulla base di una semplice considerazione: la natura umana, benché corrotta dal peccato originale, resta incline al bene, pur non potendolo conseguire pienamente. Se si nega questa innata predisposizione al bene, si toglie all'uomo la responsabilità personale, che può esercitarla proficuamente anche all'interno della Chiesa cattolica.

Per questo suo ragionamento Erasmo veniva accusato da Lutero

d'essere un pelagiano, anzi, di non essere neppure un cristiano.¹⁷ Erasmo però replicava a quest'accusa dicendo che senz'altro Pelagio finì per dare al libero arbitrio più di quel che non convenga, ma anche Agostino, che lo contestava, tolse al libero arbitrio più di quanto non fosse lecito (era noto infatti il suo motto "*compelle intrare*", col quale sosteneva che se anche l'uomo non è ispirato da Dio, va comunque guidato, cioè forzato a credere). In risposta al testo di Lutero egli oppose, anche con argomenti di svariata provenienza, non teoricamente assimilabili, un violento *Hyperraspistes* (1525), in cui prende esplicitamente le difese di Pelagio contro Agostino.¹⁸

Era una polemica, questa, che oggi consideriamo priva di senso, sia perché non si era capito che per cambiare stile di vita occorre rivoluzionare i *rapporti economici esistenti*, sia perché non si era capito che nessuna realtà divina può modificare tali rapporti. In particolare Lutero, pur avendo preteso una liberazione politica e culturale dal papato, aveva rifiutato quella *sociale* dei contadini contro la nobiltà. La cosa più curiosa è che Lutero, nonostante il suo concetto di predestinazione e il suo rifiuto del libero arbitrio, fece una riforma religiosa dal chiaro contenuto politico. Erasmo invece si limitò ad assumere una posizione filosofica e morale. Cioè mentre uno fece una rivoluzione popolare negando valore all'autonomia della volontà umana; l'altro invece, proprio affermando tale autonomia, restò una monade isolata.

Erasmo era felice d'essersi tenuto lontano dalla guerra dei contadini anabattisti guidati da Thomas Müntzer, dall'iconoclastia dei protestanti, dal radicalismo di talune correnti estremistiche, ma questo non gli impedì d'essere accusato, negli ambienti cattolici, d'essere stato il fomentatore di tali discordie.

A dimostrazione della sua lontananza dalla Riforma, quando nel

¹⁷Il *Servo arbitrio* fu, tra gli scritti di Lutero, il solo che questi considerasse, insieme al *Catechismo*, veramente degno d'essere ricordato dopo la sua morte.

¹⁸In particolare Erasmo negava l'eresia pelagiana laddove essa sosteneva che la volontà peccatrice dell'uomo era stata guarita dalla grazia divina del Cristo, per cui l'uomo poteva tendere alla salvezza facendo affidamento soltanto sul proprio libero arbitrio. Secondo lui questa era una forma di arroganza, in quanto si trascurava l'indigenza del genere umano. Non per questo però si poteva negare il libero arbitrio, altrimenti la stessa responsabilità morale diventava un'illusione e ogni cosa veniva sottomessa alla volontà di un Dio imperscrutabile. E faceva questo esempio: se un padrone sa di avere un servo inaffidabile e gli assegna un compito prevedendo che non lo eseguirà, dovrà comunque punirlo se non lo eseguirà. Viceversa per Lutero la volontà umana era come un asino che deve portare dei pesi: l'animale va dove lo conduce chi gli sta in sella, sia esso dio o il demone.

1529 Basilea adottò le dottrine riformate, Erasmo si trasferì nella vicina città imperiale di Friburgo, rimasta cattolica, ove continuò la sua instancabile attività letteraria, terminando l'opera più importante dei suoi ultimi anni: *Ecclesiaste*, parafrasi dell'omonimo libro biblico, nel quale egli sostiene che la predicazione è l'unico dovere veramente importante della fede cattolica.

La seconda grande questione alla quale Erasmo prese parte fu quella della dottrina dei sacramenti e, in particolare, del valore dell'eucaristia. Nel 1530 pubblicò una nuova edizione del *De sacramento corporis et sanguinis Domini*, risalente all'XI sec., di Algerius di Liegi contro l'eretico Berengario di Tours, che considerava il pane e il vino eucaristici semplicemente dei simboli del corpo e del sangue di Cristo. Ad esso aggiunse una dedica nella quale confermava la propria fede nella dottrina cattolica della transustanziazione, formulata nel IV Concilio Laterano del 1215.¹⁹ In tal modo egli smentì gli antisacramentali guidati da Giovanni Ecolampadio di Basilea, i quali citavano Erasmo a sostegno delle loro tesi scismatiche.

In sostanza la Riforma aveva dimostrato che contro gli abusi della Chiesa romana l'Umanesimo si era rivelato del tutto impotente. I tentativi di conciliare umanesimo e cattolicesimo apparivano puramente illusori. Il cattolicesimo andava distrutto con un'alternativa radicale sul piano ecclesiastico, portata avanti da una classe sociale, la borghesia, in grado di opporsi all'altra classe sociale alleata col papato: l'aristocrazia. Il laicismo della borghesia cattolica (italiana e non) si era dimostrato del tutto insufficiente a scardinare il potere temporale del papato. Occorreva una svolta radicale e popolare, a un tempo teologica e politica. Le esitazioni di Erasmo erano il segno d'una crisi culturale dell'Umanesimo e del Rinascimento, che di lì a poco verranno travolti dalla Controriforma cattolica.

I suoi *Colloquia familiaria*, scritti nel 1522, benché fortemente polemici contro le tradizioni medievali e monastiche, non convinsero affatto i protestanti a fidarsi di lui. Infatti, alla *Expostulatio cum Erasmo* (1523) di Hulrich von Hutten, che voleva collegare Lutero con la lotta armata per l'unificazione del mondo tedesco, trasformando il Sacro Romano Impero in uno Stato nazionale germanico, e che giudicava Erasmo un traditore della fede luterana, egli rispose assai duramente con *Spongia*

¹⁹ Tale dogma fu formulato così tardivamente non perché in precedenza non si credesse nella trasmutazione mistica degli elementi eucaristici, ma perché si definì che tale trasformazione dipendesse non tanto da un'azione misteriosa dello Spirito Santo, quanto piuttosto dalle parole che il sacerdote pronuncia durante il rito.

adversus aspergines Hutteni (*Spugna contro le aspirazioni di Hutten*) nello stesso anno. Quando Hutten arrivò a Basilea nel 1523, militarmente sconfitto, malato di sifilide e impoverito, per vedere Erasmo, questi si rifiutò di riceverlo, anche se gli offrì un aiuto in denaro.

Inviso ormai ad ambo gli schieramenti Erasmo morì nel 1536 a Basilea, dove era tornato per controllare la pubblicazione dell'*Ecclesiaste*. Neppure Melantone voleva più vederlo, che pur era stato, per cultura e moderazione, il più "erasmiano" tra i compagni di Lutero.

L'ultima opera fu *Preparazione alla morte*, nella quale assicura che una vita onesta è la *conditio sine qua non* per raggiungere una morte felice. Fu sepolto nella cattedrale ormai dedicata al culto riformato, sebbene egli fosse sempre rimasto cattolico. Nel 1543 i suoi libri saranno bruciati a Milano insieme a quelli di Lutero. Nel 1969 è iniziata ad Amsterdam la pubblicazione dell'*Opera omnia*. Le lettere sono state invece raccolte in 12 volumi (Oxford 1906-1958).

Michel de Montaigne (1533-92)



Montaigne ha degli aspetti incredibilmente moderni nella sua filosofia, seppure collocati in un contesto regressivo, sfiduciato nei confronti della possibilità di cambiare le cose in maniera qualitativa, o di risolvere le principali contraddizioni sociali.

Generalmente viene considerato, dagli autori dei manuali scolastici, uno scettico o un relativista, ma solo perché tali autori, esponendo la sola filosofia eurooccidentale, sono spesso alle prese con filosofi o politici o economisti abbastanza unilaterali.

In realtà, pur nella sua semplicità espositiva, Montaigne seppe anticipare le riflessioni di Rousseau sui rapporti tra primitivismo e civiltà e, per quanto riguarda la relatività delle culture, persino le moderne scienze etno-antropologiche. Averlo qualificato come relativista etico o scettico gnoseologico forse è stato un errore, in quanto il suo relativismo o il suo scetticismo non erano affatto una forma di cinismo o di amoralismo, bensì una forma di tolleranza democratica, utile a evitare i fondamentalismi ideologici, le chiusure mentali. È singolare come, tra tutti gli umanisti e i rinascimentali, egli sia stato uno dei pochissimi a mettere in dubbio la superiorità della civiltà europea (che ai suoi tempi era di natura borghese) rispetto a tutte quelle che s'incontravano nelle colonie e che si stentava addirittura a definirle delle "civiltà").

Se in Europa fossimo stati abituati non a esportare (cioè a imporre) i concetti di democrazia, libero mercato, diritti umani, cristianesimo e quant'altro, uno come Montaigne non sarebbe stato considerato un relativista di poco conto, uno scettico impenitente, ma un intellettuale del tutto normale, e i critici avrebbero usato aggettivi come fanatico, integralista, assolutista... per tutti gli altri filosofi, politici, economisti, ecc.

Bisogna tuttavia ammettere ch'egli, pur predicando il relativismo contro l'assolutismo, se aveva ragione sul piano teorico, aveva torto su quello pratico. E il motivo è molto semplice: aveva fatto del relativismo

un nuovo assoluto. Il che significa - giusto per fare un esempio - che di fronte all'antagonismo sociale tra feudatario e servo della gleba o tra imprenditore e operaio, egli avrebbe relativizzato la contraddizione sociale, quand'essa in realtà aveva (e nel capitalismo ha ancora) le caratteristiche dell'assolutezza, in quanto non socialmente conciliabile, né umanamente accettabile.

Non è certo da Montaigne che verranno fuori i teorici della rivoluzione francese, eppure a lui si potrebbero far risalire le moderne scienze etno-antropologiche e psico-pedagogiche, almeno quelle basate sulla relatività degli usi e costumi o sulla necessità d'interpretare gli atteggiamenti soltanto in rapporto al contesto in cui si formano.

Questo perché egli non vede nell'essere umano alcuna coerenza di idee e comportamenti, e quando la vede, se ne preoccupa, in quanto teme d'essere in presenza di una forma di fanatismo, come quella delle lotte fratricide tra cattolici e ugonotti nella Francia del suo tempo, che dureranno quarant'anni. Per lui l'uomo è un essere incostante di natura; lo è talmente che per poter giudicare adeguatamente il pensiero e le azioni di qualcuno in particolare, bisogna prima aspettare che muoia!

A quale tipo di uomo si riferisce nei suoi *Saggi*? Apparentemente sembra voler fare un discorso di tipo "generalista", diremmo oggi, riguardante l'uomo in quanto tale, ma è fuor di dubbio che il suo modello astratto non prendeva spunto né dai servi della gleba, né dagli operai delle manifatture a lui coeve, per i quali l'incostanza poteva, al massimo, essere considerata un lusso irraggiungibile. Egli aveva in mente ben altre categorie sociali, quelle interessate al potere, sia politico che economico. Aristocrazia, clero, borghesia... si preoccupano poco dell'incoerenza, quando ciò può servire per conservare o accrescere il loro potere.

Dire quindi che gli uomini sono incostanti per natura non vuol dire assolutamente nulla, se non si specifica, sociologicamente, a quale tipo di uomo si sta facendo riferimento. D'altra parte l'astrattezza, la genericità è spesso il limite più evidente di ogni forma di filosofia, e non si può dire che Montaigne ne vada esente, anche se saremmo in torto a pensare ch'egli vivesse completamente isolato nel suo castello nei pressi di Bordeaux. Per un certo periodo di tempo si dedicò anche all'attività politica, divenendo persino sindaco di quella città e mettendosi dalla parte dei cattolici per difenderla da un attacco degli ugonotti.

I *Saggi* non sono altro che un diario personale in cui si prendono in esame vari atteggiamenti o pensieri prevalenti nel suo tempo, cercando di mostrare che il modo migliore per affrontare la realtà era quello socratico, per il quale non esistono certezze assolute. In un certo senso anticipano, come genere letterario, i *Diari* di Kierkegaard.

L'idea d'incoerenza della natura umana gli viene da un'altra idea: secondo lui il genere umano è nato per caso e non ha alcun fine da perseguire. L'unica cosa che lo caratterizza in maniera costante è che cerca sempre di ottenere qualcosa che non ha. Non si comporta esattamente come gli animali, i quali, dopo aver soddisfatto le loro esigenze primarie, si accontentano.

Ciò comporta che l'uomo non è mai uguale a se stesso. Montaigne su questo non ha dubbi. Eppure, se davvero fosse così, l'idea stessa di scriverci dei *Saggi* sopra, per cercare di "definirlo", avrebbe dovuto considerarla vana in partenza. Cioè l'atteggiamento socratico, ostile a qualunque tipo di scrittura, avrebbe dovuto essere assunto sino in fondo. Invece Montaigne spese vent'anni della sua vita a scrivere dei *Saggi* che non volevano essere tanto un diario personale, quanto piuttosto una riflessione esistenziale destinata alla pubblicazione. Egli voleva dimostrare qualcosa a qualcuno, elaborando inevitabilmente una nuova forma di filosofia, che pur si avvaleva di molte teorie del mondo classico, di cui era un grande cultore.

Montaigne critica qualunque forma di *antropocentrismo*. Se deve scegliere tra uomo e natura, preferisce la natura. Gli animali li trova molto meno curiosi, sicuramente non orgogliosi, né schiavi delle passioni: non si fanno uguali a dio, poiché sanno qual è il loro limite. Sembra qui di vedere un'anticipazione di idee ambientaliste e animaliste.

Ma scrivendo queste cose chi aveva di mira? Davvero l'uomo *qua talis* o invece una qualche, specifica, categoria di persone? Noi lo consideriamo un intellettuale del Rinascimento, anche se una parte del periodo in cui visse (1533-92) fu caratterizzato dalla Controriforma e, particolarmente in Francia, da una lunga e sanguinosa guerra civile, a livello nazionale, tra cattolici e protestanti. Cosa che in Italia non avvenne.

In uno dei suoi viaggi soggiornò a Roma (1580-81), di cui dovette avere una pessima impressione, poiché a quel tempo la libertà di pensiero in Italia era finita da un pezzo. Forse fu anche per questo che arrivò a elaborare una teoria antropologica così moderna che ancora oggi facciamo fatica ad accettare. Egli infatti non solo denunciò le azioni delittuose compiute dai conquistatori europei nel Nuovo mondo, ma criticò anche con grande acume i pregiudizi della cultura europea nei confronti degli usi e costumi degli abitanti delle Americhe. Aveva praticamente posto le basi delle future correnti più progressiste dell'etno-antropologia, che dovranno, a loro volta, passare per la filosofia roussoiana.

Nella sua analisi i pregiudizi, oggetto di critica, consistevano sostanzialmente in questo: 1. giudichiamo negativamente il "diverso" appunto perché non simile a noi; 2. il giudizio negativo ci serve per legitti-

mare la subordinazione del "diverso" alla nostra volontà; 3. attribuiamo un carattere di limitatezza ad atteggiamenti conformi a natura, senza renderci conto che gli artifici umani non raggiungono mai la perfezione della natura; 4. molte delle popolazioni non europee, incontrate coi viaggi sui mari, non erano colonialistiche come noi non perché tecnologicamente arretrate, ma proprio perché vivevano con la natura un rapporto equilibrato, basato sulla soddisfazione dei bisogni, senza ricercare il superfluo; 5. la vera tolleranza sta soltanto nel confronto tra le "diversità", anche quando si è convinti di possedere la verità delle cose. In sostanza quindi "civiltà" e "barbarie" sono termini che vanno rovesciati.

Ciò che soprattutto lo scandalizza sono i supplizi inferti agli eretici, bruciati vivi sui roghi. Il che però non lo porterà mai ad apprezzare alcunché della fede protestante. Secondo lui le idee di Lutero e Calvino non facevano altro che fomentare disordini e guerra, portando addirittura a un "esecrabile ateismo". Teoricamente quindi Montaigne sosteneva l'equivalenza di tutte le religioni, in quanto per lui non esisteva un criterio razionale per decidere quale di esse fosse l'unica vera; di fatto però, tendendo a preferire quella del passato, data dalla tradizione, finiva col negare la libertà di coscienza.

Conseguenza di ciò è che la verità, per Montaigne, non esiste, essendo soltanto frutto di abitudini e convenzioni. Ed è qui che sta il suo limite. Cioè proprio nel momento in cui scopre che i primitivi possono essere più saggi degli europei civilizzati, non ne trae spunto per una battaglia politica o culturale, ma semplicemente usa questa riflessione per sostenere la relatività delle culture o delle idee.

Il confronto tra le diversità diventa, in un certo senso, fine a se stesso. Si rispettano gli altri soltanto per essere lasciati in pace, per non essere ostacolati nel perseguimento dei propri interessi. Egli arriva persino a dire che se, in coscienza, uno può giudicare liberamente ogni cosa, è meglio però che in pubblico si conformi allo stile di vita dominante, alle consuetudini, poiché i mutamenti troppo repentini o troppo radicali portano sempre con sé degli aspetti negativi. Oggi un atteggiamento del genere l'avremmo definito opportunistico o quietistico, anche perché contraddittorio con l'idea, positiva, della relatività delle culture. Infatti, non solo ciò che è assoluto, ma anche ciò che è relativo, se appare negativo, va modificato.

La ragione, nella sua filosofia, non è uno strumento di conoscenza oggettiva, pertanto è vano usarla per cercare la verità delle cose. Gli eventi storici non possono essere oggetto d'interpretazione unitaria, in quanto non sono collegati da un preciso disegno. Al massimo si può trovare una verità, ma nella consapevolezza che è soltanto una tra tante. In

questo atteggiamento così rassegnato, l'unica vera via alla salvezza è, secondo Montaigne, quella di attendere la morte con molta serenità, senza farsi cogliere di sorpresa.

Giulio Cesare Vanini (1585-1619)



Biografia

Lucilio Vanini, che firmò i suoi lavori sempre come Giulio Cesare, nacque a Taurisano nei pressi di Lecce nel 1585. Nel 1599 si iscrive alla facoltà di giurisprudenza di Napoli; tuttavia, dopo la morte del padre (1603) è costretto ad abbandonare gli studi per mancanza di mezzi di sostentamento ed entra nell'ordine carmelitano con il nome di fra' Gabriele. Nel 1606 si laurea a Napoli in diritto civile e canonico. Nel 1608 viene trasferito in un monastero di Padova ed egli ne approfitta per iscriversi alla facoltà di teologia.

Si dedica molto allo studio di Averroè (1126-1189) e di Girolamo Cardano (1501-1576)²⁰; considera suo maestro il filosofo averroistico-aristotelico Pietro Pomponazzi, che nel suo famoso *Trattato negò l'immortalità dell'anima*.

Padova faceva parte allora della Repubblica di Venezia, in quegli anni alle prese con le mire egemoniche di papa Paolo V, che aveva interdetto la Serenissima a motivo del fatto ch'essa intendeva estendere la propria indipendenza politica anche in alcuni ambiti ecclesiastici (p.es.

²⁰ Non si conoscono le accuse di eresia rivolte dall'Inquisizione al medico e matematico Cardano, il quale però si era distinto per aver compilato un oroscopo di Gesù, la cui vita sarebbe stata decisa dalle stelle; per aver scritto un encomio a Nerone, persecutore dei cristiani; e per mantenere confidenziali rapporti con taluni circoli protestanti. Fu messo in carcere e poi agli arresti domiciliari per circa un biennio, finché la Sacra Congregazione, tramite l'inquisitore di Bologna, Antonio Baldinucci, gli impose la professione dell'abiura prima in forma grave (*de vehementi coram populo*) e successivamente in forma meno infamante (*coram congregationem*). Cardano si sottopose docilmente all'abiura, promettendo in una lettera a papa Pio V di non insegnare più pubblicamente e di non pubblicare altre opere.

nei processi a carico di ecclesiastici per reati non religiosi e nel diritto di prelazione degli stessi ecclesiastici sui beni enfiteutici). Vanini si schiera a favore di Venezia. Inoltre entrò a far parte del gruppo del frate Paolo Sarpi, che, appoggiato dall'ambasciata inglese nella città, meditava di far passare Padova alla Riforma luterana.

Nel 1612, a causa della sua attività antipapale, viene rinvitato a Napoli in attesa di misure disciplinari da parte del generale dell'Ordine carmelitano Enrico Silvio. Tuttavia, durante il percorso di ritorno Vanini si ferma a Bologna e trama relazioni segrete con gli ambasciatori inglesi di Venezia per trasferirsi in Inghilterra. Cosa che riesce a fare, insieme a un confratello, attraversando Svizzera, Germania, Olanda e Francia.

Giunge infine a Londra, ovvero a Lambeth (sede arcivescovile del Primate d'Inghilterra), in cui rimase per due anni, nascondendo la propria identità anche all'arcivescovo di Canterbury. Nella chiesa londinese "dei Merciai" o "degli Italiani", alla presenza di Francesco Bacone, Vanini e il confratello Genocchi ripudiano pubblicamente la fede cattolica per abbracciare quella anglicana.

Ciò non passa inosservato a Roma e alle autorità cattoliche, già messe in guardia dalla possibile fuga di Paolo Sarpi nel Palatinato protestante, essendo morto il Doge che lo proteggeva. Il papa sollecita il nunzio apostolico di Parigi per sapere qualcosa di più sui due frati fuggiti in Inghilterra.

Senonché, proprio mentre l'Inquisizione già prepara un processo contro di loro, i due frati iniziano a spedire delle lettere a Roma per ottenere la riammissione nel cattolicesimo. La loro indole anticonformista e "libertina" non era gradita agli anglicani.

Tra il 1613 e 1614 diventa nota alle autorità inglesi la loro revisione e il loro progetto di fuggire dall'Inghilterra; alcune ambasciate straniere si attivano nel favorire la loro fuga, suscitando scandalo nel re e nell'arcivescovo. Così Vanini e Genocchi vengono arrestati. Quest'ultimo però riesce a fuggire con l'aiuto di agenti stranieri, mentre Vanini resta rinchiuso nella Torre di Londra, in attesa del processo contro di lui, che prevedeva non il rogo ma una lunga deportazione in desolate colonie lontane.

Tuttavia anche Vanini riesce a fuggire, grazie all'aiuto degli agenti dell'ambasciatore spagnolo a Londra. Vanini e Genocchi arrivano a Bruxelles e si presentano al Nunzio di Fiandra, Guido Bentivoglio. Vengono iniziate le prime pratiche per la concessione del perdono e viene loro accordato di tornare in Italia e di vivervi in abito di prete secolare, senza più indossare l'abito religioso, ma con il vincolo dell'obbedienza al loro superiore.

Forti di tali concessioni, i due frati vengono posti sulla via per Parigi, dove devono presentarsi al Nunzio di quella città, Roberto Ubal dini. Qui Vanini, nel 1614, s'inserisce nella polemica relativa all'accettazione dei principi del Concilio di Trento, che il clero gallicano tendeva a rifiutare. Per orientare gli animi nella direzione voluta dalla Santa Sede, egli scrive i *Commentari in difesa del Concilio di Trento*, di cui poi intendeva avvalersi per dimostrare la sincerità del suo ritorno nella fede cattolica. L'opera è andata perduta.

Rientrato in Italia, vive a Genova e insegna filosofia ai figli di Giacomo Doria. La cosa però dura poco, poiché, dopo aver visto che l'inquisitore genovese aveva fatto arrestare l'amico Genocchi, teme per la sua sorte, sicché emigra in Francia.

Nel 1615 è a Lione, ove pubblica l'opera *Amphitheatrum aeternae Providentiae Divino-Magicum (L'anfiteatro divino magico dell'eterna Provvidenza)*, per difendersi dalle accuse di ateismo (ma questa volta viene accusato di panteismo). Spesso nelle sue opere nasconde le proprie idee, sapendo bene che di fronte all'Inquisizione non avrebbe avuto scampo: il suo trucco principale consisteva nel difendere i capisaldi della fede con argomenti molto deboli e farraginosi, in maniera tale da risaltare la forza implacabile delle obiezioni "empie".

L'anno successivo pubblica a Parigi con l'appoggio di due teologi della Sorbona e di un tipografo protestante, *De Admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis (I meravigliosi segreti della natura regina e dea dei mortali)*, che viene bene accolta dalla nobiltà francese, interessata alle innovazioni culturali e scientifiche provenienti dall'Italia. D'altra parte questo è il suo capolavoro e la sintesi di tutta la sua filosofia.

Tuttavia, pochi giorni dopo la pubblicazione dell'opera, i due teologi della Sorbona dichiarano che era stato pubblicato un testo in alcune parti diverso da quello approvato come manoscritto. Questo però non comporta l'immediato arresto di Vanini, forse perché una gran parte delle sue teorie non costituiva più una novità per la cultura francese. Il che non vuol dire che la Congregazione dell'Indice non ponesse lui tra gli autori proibiti. Non a caso egli viene escluso da molti ambienti dell'alta società, sicché, temendo un processo, preferisce dapprima nascondersi in Bretagna, dopodiché inizia a vagare, sotto falso nome, per varie località della Francia meridionale, protetto da vari aristocratici, in cambio dell'insegnamento per i loro figli.

A Tolosa però, dietro una denuncia anonima, viene arrestato nel 1618 e interrogato sulle sue idee in materia di religione e morale. Dopo un processo durato sei mesi, il 9 febbraio 1619 il parlamento di Tolosa,

condizionato dai gesuiti, condanna a morte Vanini per ateismo e bestemmie contro Dio. Dopo aver rifiutato l'assistenza di un prete, gli fu tagliata la lingua, poi venne strangolato e infine il suo corpo fu arso sul rogo (alla stessa pena erano andati incontro, in luoghi diversi ma in circostanze analoghe, Gilles Fremond e Jean Fontanier). Alcuni critici sostengono che Vanini sia il più noto condannato a morte per ateismo di ogni tempo.

Nel 1623 il suo nome viene nuovamente proiettato all'attenzione della cultura francese in occasione del clamoroso processo celebrato contro il poeta Théophile de Viau: il progetto di interrogatorio contiene impressionanti analogie con il pensiero vaniniano, cui vien fatto esplicito riferimento.

Pensiero

Vanini è considerato uno dei padri del libertinismo (vi sono molti elementi che lo avvicinano al pensiero dell'ignoto autore del *Trattato dei tre impostori*, in riferimento a Mosè, Gesù e Maometto). Ricollegandosi all'epicureismo lucreziano, all'aristotelismo eterodosso (averroistico) di Pomponazzi e all'idea rinascimentale di natura, come i grandi naturalisti (panteisti) italiani: Telesio, Bruno e Campanella, interpreta la Natura, “regina e dea dei mortali”, in chiave decisamente materialistica e meccanicistica: un organismo autosufficiente, infinito ed eterno, i cui elementi funzionano come orologi.

Anche il cosmo aristotelico-scolastico subisce l'attacco distruttivo del Vanini: analogamente a Bruno, egli nega la differenza peripatetica tra un mondo sublunare e un mondo celeste, affermando che entrambi sono composti della stessa materia corruttibile; e scardina nell'ambito fisico e biologico il finalismo e la dottrina ilemorfica aristotelica.

I libertini partono dal considerare le religioni come puri e semplici fatti naturali, da spiegare senza appellarsi ad alcunché di estraneo alla natura. Quindi sono sostanzialmente atei. Il che non vuol dire immorali. Nella sua opera più importante, *De Admirandis*, vengono diffuse idee chiaramente anticlericali, ispirate alle teorie di Pomponazzi e di Machiavelli, da lui definito “principe degli atei” (ma si rifaceva anche alle teorie di G. Cardano e G. C. Scaligero). La religione viene considerata una falsità utilizzata dai sovrani per rabbonire le masse, per istruirle alla sottomissione, là dove la ragione non è sufficiente.

Quando accetta l'idea di Dio come “Essere Supremo”, lo identifica con la Natura, per cui l'unica vera legge divina è quella naturale. Non crede nella creazione, in quanto ritiene l'universo eterno e governato da leggi immutabili. Il rifiuto dell'immortalità dell'anima lo porta ad attacca-

re non solo tutti i dogmi religiosi (e il platonismo, classico e nuovo), ma anche i cosiddetti “miracoli”, che per lui andavano interpretati razionalmente, essendo più che altro frutto della fantasia umana, come dirà poi Spinoza.

Molto più debole è l'argomento secondo cui non esiste prova a favore dell'esistenza di Dio (e della sua provvidenza), in quanto verrebbe smentita dalla constatazione quotidiana del trionfo della sofferenza e della sopraffazione. Oggi, alla luce del socialismo scientifico, si sarebbe detto che il male nelle civiltà antagonistiche non dimostra l'inesistenza di dio, ma l'inesistenza di una forte volontà umana con cui liberarsi delle contraddizioni sociali causate dalla proprietà privata e quindi del bisogno di credere in un dio consolatore.

Vanini è stato sicuramente un precursore dell'Illuminismo, soprattutto delle teorie di Gassendi e di Bayle. Quest'ultimo, che per primo riconoscerà la moralità degli atei, lo cita quale esempio di “ateo virtuoso”, anzi lo considera un vero e proprio “martire dell'ateismo”. Nell'Ottocento Vanini è celebrato da un poeta come Hölderlin e da due filosofi molto diversi come Hegel e Schopenhauer. Quando nel 1859 Charles Darwin diffonde l'*Origine delle specie*, si scopre che Vanini lo aveva in parte anticipato (ma anche Cardano), suggerendo che le specie animali nascano per generazione spontanea dalla terra, e che esse possano trasformarsi le une nelle altre, sicché anche l'uomo può derivare da “animali affini come le bertucce, i macachi e le scimmie in genere”.

Michele Serveto (1511-53)



Lo spagnolo Michele Serveto, umanista e medico, e soprattutto teologo anti-trinitario, molto eclettico e irenico, nasce a Villanueva de Sigüenza (o Villanueva de Sigüenza), in Aragona nel 1511.²¹ La famiglia era cattolica e abbastanza agiata, ma i suoi antenati, provenienti da Tudela de Navarra, erano stati ebrei, costretti a convertirsi al cattolicesimo dopo la conquista del Regno di Navarra da parte di Ferdinando il Cattolico nel 1512.

Nel 1527, per studiare legge, s'iscrisse all'Università francese di Tolosa, dove già circolavano clandestinamente gli opuscoli dei riformatori protestanti. Uno studio approfondito della Bibbia (cosa vietata nel mondo cattolico da parte dei laici) lo convinse che in essa non si fa alcun accenno al dogma della Trinità di Dio, principale ostacolo all'evangelizzazione di islamici ed ebrei, molto numerosi in Spagna, cui ripugna il concetto di un Dio uno e trino. Cominciò a formarsi una vasta cultura, studiando greco, latino, ebraico, filosofia, matematica, giurisprudenza e teologia (più tardi studierà anche astronomia, meteorologia, geografia e anatomia).

Due anni dopo, nel 1529, lasciò l'Università per seguire Juan de Quintana, confessore personale di Carlo V, accompagnandolo in Italia, dove, nella basilica bolognese di San Petronio, nel 1530, assistette all'incoronazione dell'imperatore per mano di Clemente VII, il quale accettò, *oborto collo*, l'ingombrante presenza dell'imperatore in Italia, vincitore nella guerra coi francesi per l'egemonia della penisola (il sacco di Roma, ad opera dei Lanzichenecchi luterani, voluto dal cattolicissimo Carlo V,

²¹ Spesso si sostiene che Serveto sia nato a Tudela, in Navarra, e che si trovò a vivere a Villanueva dopo il trasferimento del padre notaio. Qui però si è accettata la versione delle due enciclopedie, Treccani e Wikipedia.

era avvenuto nel 1527). In questa maniera l'imperatore diventava l'unico vero campione della Controriforma e il difensore della cristianità dall'espansione ottomana.

Poiché in Italia Serveto fu disgustato dallo sfarzo e dalla corruzione morale del clero cattolico, decise di rivolgersi ai protestanti. Conobbe Melantone, Ecolampadio e altri riformatori, che però non apprezzavano minimamente le sue idee filo-ariane. Erasmo da Rotterdam preferì addirittura non riceverlo. Sicché decise di trasferirsi a Strasburgo, dove nel 1531 scrisse il *De Trinitatis erroribus* (*Gli errori della Trinità*), nel quale affermava che la natura di Dio non era divisibile, per cui le tre persone divine erano soltanto tre suoi modi diversi di manifestarsi.

Rifiutava anche l'idea della duplice natura di Gesù e la prassi del battesimo dei bambini, affermando che solo gli adulti sono in grado di comprendere il significato del sacramento (qui la pensava come gli anabattisti). Inoltre concepiva l'eucaristia come una semplice cerimonia spirituale e simbolica, in cuie il pane e il vino mantengono la loro sostanza, non mutandosi misticamente, come invece sostenuto dalla Chiesa cattolico-romana, nella carne e nel sangue di Cristo.

Per Serveto Cristo è vero Dio, non già perché sia una delle tre persone (cioè secondo “natura”), le quali, secondo la tradizione dei Padri della Chiesa, confermata dalla teologia scolastica, costituiscono l'unica essenza di Dio, ma perché egli è un uomo “divinizzato” da Dio (cioè per “grazia”), e lo è così tanto che l'unica esperienza che possiamo fare di Dio passa attraverso quella di Cristo.

Serveto diceva, senza però essere creduto da nessuno, di voler prendere le distanze da Ario, che, a suo avviso, considerava Cristo soltanto come un uomo, per quanto il più eccellente degli uomini. Di fatto il suo ateismo si esprimeva appunto nella forma di una riedizione dell'arianesimo, con l'aggiunta di un maggiore antropocentrismo di derivazione umanistico-rinascimentale. Per questo era odiato sia dai cattolici che dai protestanti. Molte delle sue idee si trovavano già espresse anche dai modalisti del III secolo: Noeto di Smirne, Prassea e soprattutto Sabellio.

Per Serveto uomini e donne sono figli di Dio per adozione, per dono e per grazia del Cristo, che non è coeterno a Dio, essendo stato generato da una donna. E poiché gli umani possono conoscere e raggiungere Dio per mezzo di Cristo, ogni Chiesa è inutile ai fini della loro salvezza, poiché tutti gli uomini, anche i non cristiani, possono raggiungere la salvezza attraverso la grazia elargita da Dio, a prescindere da qualunque situazione. Questo perché la natura di ogni cosa è costituita dello spirito stesso di Dio (qui sta il suo panteismo o emanazionismo), nel senso che se tutto il creato è manifestazione di Dio, allora tutte le essenze sono

"modi" di Dio, di cui il *modus primigenio* è Cristo.

Lo stesso Spirito Santo veniva concepito come una semplice "ispirazione di Dio" che opera negli uomini, ed è solo in questo modo che può essere avvertito e ricevere realtà di "cosa": lo Spirito di Dio non è niente fuori dell'uomo.

L'intesa coi protestanti si basava prevalentemente sull'affermazione secondo cui il papato è un'istituzione satanica che si oppone alla figura di Cristo. A parte questo, vi era un abisso, anche perché Serveto si serviva, ecletticamente, di argomentazioni relative alle dispute cristologiche dei primi sette Concili ecumenici, inserendo nelle due teologie, cattolica e protestante, delle reminiscenze provenienti dall'ebraismo, chiaramente favorevole a un assoluto monoteismo. Non mancava neppure un certo misticismo neoplatonico tipico del Rinascimento.

Il libro sugli *Errori della Trinità* fu inevitabilmente condannato non solo da Lutero, Melantone, Ecolampadio, Bucero, ma anche dai cattolici e fu proibito a Strasburgo, in Svizzera e in tutto l'impero. L'azione repressiva sul libro fu tale che, quando vent'anni dopo Serveto fu processato a Ginevra, non se ne riuscì a trovare neanche una copia.

Stessa sorte subì anche il suo secondo libro, *Dialogorum de Trinitate (Dialoghi sulla Trinità)*, pubblicato nel 1532, che sembrava voler essere una parziale ritrattazione del precedente, ma che in sostanza ribadiva gli stessi concetti. Il Consiglio dell'Inquisizione spagnola di Medina del Campo spedì un ordine di comparizione, e il fratello prete di Serveto, Juan, fu invitato a condurlo con sé in Spagna.

Analoga fu la presa di posizione dell'Inquisizione di Tolosa, che emise un ordine di cattura per quaranta teologi sospetti di eresia antitrinitaria, fra i quali era indicato Serveto: questi fu costretto a cambiare nome, trasferendosi a Parigi.

All'Università parigina studiò matematica e medicina, proprio quando erano in atto importanti fermenti religiosi, in forza dei quali lo stesso rettore, Nicolas Cop, di tendenza evangelica, fu costretto a fuggire, imitato da Calvino e dallo stesso Serveto, che raggiunse Lione, dove scrisse un'introduzione all'opera di Tolomeo, la *Claudii Ptolomei Alexandrini geographicae enarrationis libri octo*, pubblicata nel 1535: questo lavoro riscosse così tanto successo che alcuni lo definirono il padre della geografia comparativa e dell'etnografia.

Scrisse anche il trattato *Syruporum universa ratio*, in cui le copiose nozioni di medicina fecero di lui un pioniere nel campo della farmacologia e nell'uso di quelle sostanze che divennero poi note come "vitamine".

Nel 1545 apparve una sua nuova edizione della famosa Bibbia in

latino di Sante Pagnini, in cui scriveva che i libri dei Salmi e dei Profeti non contengono affatto, come invece vuole l'interpretazione ufficiale, delle frasi "profetiche" relative alla venuta del Cristo. Queste sue note, valide ancora oggi, furono iscritte nell'*Index librorum prohibitorum* cattolico del 1557.

Essendosi apparentemente tranquillizzata la situazione a Parigi, Serveto vi fece ritorno nel 1536 per continuare gli studi universitari di medicina col compagno di studi Andrea Vesalio. Qui, 75 anni prima che William Harvey scoprisse l'apparato circolatorio, fece originali osservazioni sulla circolazione sanguigna nei polmoni, smentendo non solo l'idea degli antichi greci secondo cui l'arteria polmonare serviva per alimentare i polmoni, quando in realtà serviva soltanto per ossigenare il sangue, ma anche il pregiudizio secondo cui il sangue, nella Spagna del suo tempo, potesse essere concepito come il veicolo dell'impurità dei marrani (gli ebrei convertiti a forza) e il sigillo della nobiltà dei cristiani.

Accusato di praticare la divinazione, sulla base del libro *Apologetica Disceptatio pro Astrologia*, fu condannato a morte su richiesta del decano della Facoltà di Medicina, ma la pena fu commutata con l'ingiunzione di non poter attaccare i medici di Parigi, sotto pena di prigione e multa. A partire da allora non firmò più col suo nome le sue opere. Lasciò Parigi per fare ritorno a Lione, dove esercitò la professione medica. Invitato da Pierre Palmier, arcivescovo di Vienne, da lui conosciuto a Parigi, lo raggiunse nel 1540 divenendo il suo medico personale.

Qui iniziò a scrivere la sua opera più importante, la *Christianismi Restitutio* (*Restaurazione del cristianesimo*), che già nel 1546 circolava in forma di manoscritto, ma che fu stampata, in forma anonima, solo nel 1552. Il titolo voleva indicare una sorta di ritorno alla purezza del cristianesimo primitivo, richiamando un tema caro a Erasmo e agli umanisti, ma anche al mondo anabattista.

La scrisse dopo aver letto l'opera di Calvino, pubblicata in una breve edizione, nel 1536, la *Institutio christianae religionis*, Serveto aveva creduto di scorgervi una svalutazione del dogma trinitario. Conosciuti anche i contrasti di natura teologica che Calvino aveva avuto con un altro riformatore, Pierre Caroli, che lo aveva accusato di arianesimo, nel 1546 si era messo in contatto epistolare col riformatore francese, ora influente pastore a Ginevra, mandandogli anche parte del suo lavoro.

Le concezioni di Serveto erano in realtà estranee alla dottrina calviniana, sicché la corrispondenza finì con l'interrompersi. In una lettera all'amico pastore di Neuchâtel, Guglielmo Farel, Calvino scrive di augurarsi che Serveto non giunga mai a Ginevra, per il suo stesso bene. Anche nelle successive, accresciute edizioni della sua *Institutio*, Calvino in-

trodusse espressioni violentemente ingiuriose contro Serveto e i negatori della Trinità.

La *Restaurazione del cristianesimo* si compone di sei parti in cui Serveto difende le proprie tesi antitrinitarie, espresse nei due libri precedenti. Vi sono anche le trenta lettere spedite a Calvino.

Per tutta risposta Calvino fece denunciare Serveto da un suo amico di Lione, un certo Guillaume Trye, alle autorità cattoliche di Vienne. Seppe sfruttare un errore dello stampatore Frellon di Vienne, che aveva spedito una copia del libro proprio a lui. Fu così che a Vienne si scoprì che il noto eretico Michele Serveto si celava sotto le mentite spoglie del medico Michel de Villeneuve. Pur di vederlo morto, Calvino aiutò perfino l'inquisitore domenicano Mathieu Ory, inviandogli prove documentali della colpevolezza di Serveto.

Arrestato il 4 aprile 1553, Serveto si difese affermando di non essere lui l'autore dell'opera, e di usare il proprio nome solo nella corrispondenza con Calvino. Riuscì a fuggire dalla prigione tre giorni dopo e l'Inquisizione dovette accontentarsi di bruciarlo, come eretico, in effigie, con tutti i suoi libri. Per quattro mesi non si ebbero più notizie di lui. Alla fine decise di emigrare a Napoli, probabilmente dopo aver sentito dei circoli riformatori fondati dal suo concittadino Juan de Valdés. Ritenne che la via più sicura per lui fosse attraverso la Svizzera e l'Italia settentrionale. Il 13 agosto 1553 arrivò a Ginevra per prendere un traghetto domenicale attraverso l'omonimo lago. Purtroppo per lui la domenica ginevrina era consacrata obbligatoriamente alla funzione religiosa: dovette perciò recarsi in una chiesa parrocchiale, dove fu immediatamente riconosciuto e arrestato.

Calvino ne fu informato e subito lo fece denunciare dal suo segretario, Nicolas de la Fontaine. Serveto fu detenuto in attesa di chiarimenti. Gli indizi di colpevolezza, basati sulle proposizioni contenute nella *Christianismi Restitutio*, furono giudicati convincenti. Tuttavia, per permettere l'arresto di Serveto, secondo la legge ginevrina, l'accusatore doveva andare in prigione insieme all'accusato, finché la colpa dell'indagato non fosse dimostrata. A questo scopo, Calvino mandò in carcere Nicolas de la Fontaine, che portò con sé, in qualità di accusatore, le opere di Serveto, in particolare il *Christianismi Restitutio* sia nella versione manoscritta che in quella stampata. In base a questi primi elementi il 15 agosto iniziarono gli interrogatori.

Serveto scrisse ai Sindaci e al Piccolo Consiglio di Ginevra, le massime autorità della città, una prima lettera di difesa, con la quale negò che le divergenze in materia di dottrina religiosa potessero costituire materia di giudizio criminale in sede penale. Ci teneva a non apparire sedi-

zioso come gli anabattisti. Tuttavia venne respinta la richiesta di avere un avvocato che lo difendesse.

La corte di Vienne intanto reclamava che i “delitti” per i quali Serveto era stato condannato, erano stati commessi nel territorio di sua competenza, per cui chiedeva alle autorità ginevrine che il fuggiasco venisse restituito. I magistrati di Ginevra chiesero a Serveto se intendesse essere consegnato a Vienne e naturalmente egli rifiutò. Calvinò fu allora incaricato dal Piccolo Consiglio di Ginevra di contestare all'accusato le proposizioni, considerate eretiche, della *Christianismi Restitutio*.

Serveto indirizzò nuove lettere ai magistrati in cui, oltre a lamentarsi per la pessime condizioni in cui era tenuto nel carcere, attaccò duramente Calvinò, che lo accusava di non credere nell'immortalità dell'anima. Inoltre protestava per il fatto che il suo denunciante, Nicolas de la Fontaine, era già stato rilasciato come se le sue insinuazioni fossero già state provate. Chiedeva addirittura, contro di lui e contro Calvinò, il risarcimento dei danni subiti e l'applicazione della vigente legge del taglione nei confronti dei suoi delatori.

Calvinò estrasse dalla *Christianismi Restitutio* 28 proposizioni eretiche, che furono trasmesse a Serveto, il quale, pur lamentando che molte di loro fossero estratte fuori contesto, stilò le proprie controdeduzioni. L'accusa principale era ch'egli negava che il Figlio fosse realmente distinto da Dio Padre, ovvero che non fosse Figlio di Dio dall'eternità, ma solo dopo la sua incarnazione e che l'umanità del Cristo, ricevuta dalla Vergine, fosse ben poca cosa rispetto alla sua divinità, ricevuta da Dio. Serveto si disse disposto a modificare le proprie vedute a patto che per convincerlo Calvinò si servisse di argomentazioni basate sulle Scritture, ma Calvinò, ben conoscendo l'alta erudizione dell'avversario, rifiutò la proposta.

I magistrati di Ginevra chiesero ai pastori delle Chiese riformate di Basilea, Berna, Sciaffusa e Zurigo di esprimersi sulla questione: ne ottenendo un giudizio di condanna. Contro Serveto si schierarono anche personaggi che avevano avuto scontri teologici con Calvinò: Lutero, Melantone... Anche il partito dei "libertini", generalmente ostile alla gestione teocratica di Ginevra da parte di Calvinò, in questo caso era decisamente a favore della condanna di Serveto, pur senza specificare le modalità dell'esecuzione. L'unica voce dissenziente fu quella dell'esule italiano Vergerio, il quale dichiarò di non ritenere che contro Serveto dovessero essere usate “fuoco e spada” e che una condanna dello spagnolo avrebbe finito col favorire i papisti.

Da notare, peraltro, che a decidere la sorte di Serveto non fu un tribunale ecclesiastico bensì *civile*, e il diritto in base al quale fu giudica-

to non era quello di una Chiesa bensì il diritto romano, che però per gli anti-trinitari prevedeva proprio la morte. Le Chiese protestanti non pensarono mai di dover istituire una propria Inquisizione, ma si affidarono sempre ai tribunali civili.

Il 26 ottobre 1553 fu emessa la sentenza di morte, da eseguirsi il giorno successivo. Serveto, che in un primo momento disse che ai tempi di Costantino gli eretici venivano esiliati, chiese poi di essere ucciso “con la spada”, poiché aveva paura di cedere alla sofferenza e di ritrattare tutto. Pare che Calvino non fosse contrario alla decapitazione, ma il tribunale decise per il rogo, la tipica esecuzione per gli eretici.

È interessante notare che dei molti capi d'accusa solo due vennero considerati ammissibili: l'antitrinitarismo e l'antipedobattismo. Si trattava di due antiche eresie condannate dal Codice Giustiniano, mentre non vi era traccia nella sentenza di reati politici.

L'esecuzione fu orribile: condotto nel rione di Champel di Ginevra, venne posizionato su una catasta di legno ancora verde; sulla testa gli fu messa una corona di paglia e foglie cosparse di zolfo; gli fu tagliata la lingua e gli fu dato fuoco insieme al suo ultimo libro. I suoi resti andarono dispersi. Aveva rifiutato anche l'estremo tentativo del pastore di Neuchatel, Guglielmo Farel, di salvargli la vita in extremis, se avesse ammesso per iscritto i suoi errori. Fu l'unico eretico bruciato dai cattolici in effigie, e dai protestanti in persona.

Di tutti i mille esemplari della *Restitutio* se ne salvarono solo tre. Il 23 dicembre 1553 l'Inquisizione di Vienne ordinò il rogo di tutte le opere di Serveto, definito *maximum hereticum*. Melantone, Bulliger e altri capi protestanti approvarono la condanna a morte e se ne felicitarono con Calvino. Quest'ultimo pubblicò due libri (in latino e francese) contro Serveto nel 1554, e continuò a citarlo con epiteti denigranti nelle sue riedizioni della *Institutio christianae religionis* fino al 1559.

Non solo, ma Calvino sostenne il diritto di uccidere gli eretici in un suo trattato, *Defensio orthodoxae fidei*, che fu lungamente criticato per questa decisione; e anche la sua difesa, scritta da Theodore de Bèze, non servì a risollevarla la sua immagine. La morte di Serveto, infatti, fece levare moltissime voci di protesta, tra cui quelle degli antitrinitariani italiani Giovanni Valentino Gentile, Matteo Gribaldi Mofa e Celio Secondo Curione, che dovettero emigrare successivamente da quella che a loro era sembrata la città della tolleranza religiosa. Anche l'umanista e teologo francese Sébastien Castellion (1515-63) intervenne, scrivendo, sotto lo pseudonimo di Martin Bellius, il suo libro più famoso, *De haereticis, an sint persequendi* (*Gli eretici devono essere perseguitati?*), un appassionato appello alla tolleranza e alla libertà religiosa. Così scrisse: “Uccide-

re un uomo non è difendere una dottrina, è uccidere un uomo. Quando i ginevrini hanno ucciso Serveto non hanno difeso una dottrina, hanno ucciso un uomo. Non spetta al magistrato difendere una dottrina. Che ha in comune la spada con la dottrina? Se Serveto avesse voluto uccidere Calvino, il magistrato avrebbe fatto bene a difendere Calvino. Ma poiché Serveto aveva combattuto con scritti e con ragioni, con ragioni e con scritti bisognava refutarlo. Non si dimostra la propria fede bruciando un uomo, ma facendosi bruciare per essa". L'altro suo libro, che sviluppò il medesimo argomento, dal titolo *De arte dubitandi et confidendi, ignorandi et sciendi*, fu pubblicato solo nel 1937!

La morte di Serveto avviò quindi il dibattito sulla tolleranza religiosa in Europa, ma non in Svizzera, che chiuse ogni spazio di dialogo, costringendo gli ultimi dissenzienti a trovare rifugio nell'Europa dell'est.

Serveto ha avuto influenza sui movimenti sociniani, unitariani e nella moderna dottrina della separazione tra i poteri dello Stato e della Chiesa. Nel 1902 il Congresso internazionale dei Liberi pensatori, tenuto a Ginevra, chiese l'erezione di un monumento dedicato a Serveto, nello stesso luogo in cui avvenne il rogo, che valesse come riparazione dell'ingiusta condanna. Le autorità svizzere, nel 1903, eressero un cippo in memoria di Serveto, facendo ammenda della violazione della libertà di coscienza in materia di religione. Un comitato franco-svizzero si fece promotore, nel 1908, dell'erezione ad Annemasse, nella Savoia francese, a pochi chilometri da Ginevra, di un altro monumento, dedicato alla sua memoria.

In Italia l'operato di Calvino venne preso in esame dal filosofo Benedetto Croce, il quale si stupì della sua intolleranza, visto che proprio Ginevra l'aveva accolto come profugo teologico, per difenderlo dalla persecuzione cattolico-romana. Tuttavia, col suo solito cinismo, egli giustifica il comportamento di Calvino sulla base della considerazione che in quel momento la sua religione era molto debole e non avrebbe potuto sostenersi se avesse lasciato libero campo ai predicatori eretici come Serveto. Si sarebbe inevitabilmente indebolita e probabilmente esaurita nel giro di breve tempo. (cfr *Vite di avventure, di fede e di passione*, Bari 1953).

Piero della Francesca (1416-92)

La flagellazione di Cristo



Quadro storico

L'imperatore bizantino Giovanni VIII, l'unica figura la cui identificazione, acquisita da tempo, non viene messa in discussione dalla ricerca di Silvia Ronchey²², si era recato nel 1437 in occidente per assistere al concilio di Ferrara (1438). Solo nel 1439 l'unione venne proclamata a Firenze dal cardinale Cesarini e dall'arcivescovo di Nicea, Bessarione: i greco-ortodossi potevano conservare il loro rito, ma tutte le questioni controverse (dogmatiche e giurisdizionali) vennero definite dal punto di vista di Roma (filioque, pane azzimo, purgatorio e soprattutto primato giurisdizionale della sede romana e del papato).

L'imperatore e i massimi esponenti della Chiesa bizantina si convertirono alla fede cattolica, ma fu lo stesso popolo ortodosso ad opporsi all'unione, che infatti, al loro ritorno a Bisanzio, non fu attuata. Bessarione restò cattolico e diventò cardinale della Chiesa romana. Papa Eugenio IV (1431-47) cercò di arginare l'avanzata ottomana, devolvendo un quinto delle entrate pontificie alla crociata del 1443-44, che però risultò del tutto fallimentare (vi morirono il re polacco-ungherese Ladislao III e il cardinale Giuliano Cesarini).

Al tempo in cui la *Flagellazione* fu dipinta, si pensava che forse

²² *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, ed. Rizzoli, Milano 2006.

un'altra crociata avrebbe potuto riportare sul trono di Costantinopoli l'ultimo dei Paleologi: *Tommaso*, uno dei tre fratelli (gli altri due erano Costantino e Teodoro) dell'imperatore *Giovanni VIII* (rappresentato dal pittore nei panni di Pilato), che insieme governavano la Morea e che combattevano i piccoli Stati latini confinanti. La Morea verrà occupata una prima volta dai turchi nel 1446, lasciando però ai bizantini un certo margine di manovra. Quando Costantino (divenuto poi Costantino XI, l'ultimo imperatore bizantino) subentrò al padre sul trono imperiale, prendendosi la parte della Morea di Teodoro, un altro fratello di Giovanni VIII (Demetrio), che aveva ottenuto la possibilità di dividersi la restante Morea con Tommaso e che aveva sponsorizzato l'idea del padre, di fare a tutti i costi l'unione con Roma, e che aveva cercato a più riprese, senza riuscirci, di conquistarsi la corona imperiale con l'aiuto turco, scalzando il fratello Costantino, venne ben presto in aperto conflitto con Tommaso.

Anche Costantino era del tutto favorevole all'unione con Roma, ma il popolo bizantino non ne voleva sapere. Dall'occidente tuttavia non venne alcun aiuto militare, sia perché Alfonso V d'Aragona, il sovrano più potente, mirava alla creazione di un nuovo impero latino e voleva per sé il titolo imperiale, sia perché i limitati mezzi che papa Niccolò V (1447-55) pensava di destinare a una crociata antiturca venivano in realtà assorbite dalla politica espansionista del re aragonese e napoletano, cui Roma non poteva dire di no. La Morea meridionale e l'impero di Trebisonda sopravvissero per alcuni anni alla caduta di Costantinopoli, esattamente fino al 1460, anno in cui Tommaso, esule, giunse in Italia, mentre Demetrio preferì la corte del sultano, sentendosi profondamente deluso dall'atteggiamento dei latini.

Ad accogliere Tommaso, che cercava aiuto contro il sultano, c'erano il papa Pio II (1458-64) e il cardinal Bessarione (1402-72), aristocratico bizantino nato a Trebisonda, antico dignitario dei Paleologi, poi convertito al cattolicesimo, si dice, per poter meglio sostenere la causa del riscatto dell'impero costantinopolitano.

L'uomo alto, biondo e di bell'aspetto, che guarda in lontananza, apparentemente estraneo a quanto si dicono gli altri due personaggi, che Piero della Francesca dipinge scalzo proprio perché non riuscì mai a insediarsi sul trono, e che sarebbe morto senza veder realizzata la crociata che Pio II e Bessarione cercarono di promuovere al sinodo di Mantova nel 1459, sarebbe appunto questo Tommaso.

Sullo sfondo del dipinto il Cristo flagellato sarebbe un'allegoria dell'impero conquistato dai turchi, qui rappresentati dall'uomo di spalle, il sultano, col tipico turbante, a piedi scalzi (ancora privo cioè dei calzari purpurei, simbolo della regalità bizantina). Coi calzari rossi e l'atteggia-

mento inerte è Giovanni VIII Paleologo, fratello di Tommaso e dell'ultimo imperatore, Costantino XI, morto, quest'ultimo, in combattimento durante la disperata difesa della città.

La tavola di Piero doveva dunque rappresentare un incitamento ad ascoltare il grido di dolore che arrivava da Bisanzio e dall'ultimo erede al suo trono. Rievocava il concilio di Ferrara, al quale Bessarione aveva partecipato come esponente della delegazione orientale, e così ammoniva chiunque contemplasse la scena: guai a ripetere l'errore di Ferrara, in cui s'era deciso di vincolare la concessione dell'aiuto a una preventiva annessione ideologica e politica dell'impero alla volontà di Roma. Bisanzio non doveva essere nuovamente lasciata sola o sottoposta a indegni ricatti nel suo momento più critico.

Bessarione, nel momento in cui si capirà che l'operazione era irrimediabilmente fallita, sarà indotto a non puntare più sui principati italiani, ma sul nuovo principato russo, attraverso le nozze da lui combinate tra Zoe (poi detta Sofia) Paleologhina, figlia di Tommaso, e il Gran Principe di tutta la Russia, Ivan III Valichy (1440-1506), che di conseguenza potrà rivendicare la successione giuridica, l'eredità e il ruolo geopolitico di Bisanzio.

Qui si può aggiungere che non solo Piero della Francesca, ma anche Benozzo Gozzoli, Pisanello, Jacopo Bellini, Andrea Mantegna, lo stesso Carpaccio, facevano in un certo senso parte “del clan filobizantino”, favorevole a un salvataggio a tutti i costi di Bisanzio, sponsorizzato dalle massime famiglie, dai massimi intelletti politici dell'epoca, italiani e non solo.

La *Flagellazione* è dunque il ritratto di un senso etico e politico di colpa, che l'occidente latino nutriva nei confronti di quell'oriente bizantino, cui doveva, nonostante le diversità, anche dogmatiche, maturate col tempo, le radici della propria cristianità.

Da notare che i regnanti Paleologi erano imparentati con i Monferrato di Urbino già dal 1176, da quando cioè Raniero Monferrato ebbe in sposa Maria, figlia del basileus Manuele I Comneno, il che permise a suo fratello Bonifacio, uno dei leader della IV crociata (1204), di rivendicare la sovranità su Tessalonica e di dare vita a un regno crociato latino.

Nel libro di Silvia Ronchey vi sono anche molti riferimenti all'arrivo a Costantinopoli, nell'estate del 1420, delle due spose occidentali promesse da papa Martino V a due figli dell'allora imperatore Manuele II Paleologo. Le due giovanissime erano Sofia di Monferrato, destinata al futuro Giovanni VIII, e Cleopa dei Malatesta di Rimini, promessa di Teodoro di Morea, fratello di Tommaso (Cleopa sarebbe poi stata uccisa perché diventò ortodossa).

Biografia di Piero della Francesca

Le notizie sulla vita di Piero di Benedetto dei Franceschi, conosciuto come Piero della Francesca, sono molto poche. Suo padre era calzolaio e conciatore, e non si chiamava della Francesca ma de' Franceschi: sono sconosciute le cause del cambiamento del cognome da parte del figlio.

Per anni si è fissata la sua data di nascita, desunta dal Vasari, al 1406, ma un documento del 1439 lo attesta a bottega, come frescante, dell'artista Domenico Veneziano, pertanto Piero non può essere nato prima del 1410: oggi si ritiene tra il 1415 e 1420. Il luogo natio è Borgo Sansepolcro, paesino dell'alta Val Tiberina, non lontano da Arezzo. Nel 1430 Borgo Sansepolcro apparteneva al pontefice Martino V.

Proprio a Firenze Piero attende con il maestro Veneziano agli affreschi di Sant'Egidio, raffiguranti le *Storie della Vergine*, di cui restano solo pochi frammenti. Le sue conoscenze degli stilemi artistici fiorentini, delle nozioni prospettiche del Brunelleschi, delle teorizzazioni dell'Alberti, dello studio della luce dell'Angelico e delle geometrizzazioni di Paolo Uccello si formano a Firenze.

Il borgo di Sansepolcro ebbe un ruolo decisivo nelle vicende che portarono alla battaglia di Anghiari. Nel 1438 lo Stato Pontificio ne aveva ripreso possesso, come previsto da un accordo con Niccolò Fortebraccio da Montone, che avrebbe dovuto restituirlo alla sua morte. Tuttavia il borgo venne occupato da Francesco Piccinino, figlio del capitano di ventura Niccolò Piccinino, che, dopo aver servito per un breve periodo sotto la Repubblica fiorentina, s'era messo al servizio di Filippo Maria Visconti, duca di Milano (1425). I Piccinino erano imparentati col Fortebraccio.

A quel punto Sansepolcro fu presa d'assedio dall'esercito pontificio di papa Eugenio IV, con l'appoggio dei fiorentini. Niccolò corse in aiuto del figlio e Sansepolcro non venne espugnata. Fu per evitare un'ascesa politica e militare di Piccinino e dei Visconti di Milano, che miravano già all'Umbria, che un grande esercito pontificio e fiorentino (con l'appoggio di Venezia) si organizzò e prese posizione nei pressi di Anghiari.

Il 29 giugno 1440, credendo opportuno approfittare della sosta ad Anghiari delle truppe del papa, Piccinino decise di attaccarle prendendole di sorpresa. Fu uno scontro non particolarmente cruento, ma i fiorentini la celebrarono come una vittoria decisiva per impedire al duca di Milano di prendere la bassa Toscana.

La vera battaglia avvenne quando l'esercito milanese puntò deci-

samente su Anghiari. L'effetto sorpresa fu però rovinato dall'enorme mole delle truppe di Piccinino, che solo a Sansepolcro era riuscito a raccogliere oltre 2.000 uomini, attratti dalle virtù militari del capitano visconteo e desiderosi di fare il sacco ai castellani di Anghiari. Le truppe furono avvistate con largo anticipo sulla via che da Sansepolcro le conduceva alla piccola fortificazione. Lo scontro, durissimo, venne vinto dai fiorentini e Piccinino, richiamato in Lombardia, abbandonò la Toscana quasi immediatamente. Nel 1440 Eugenio IV, riconquistato Borgo Sansepolcro, lo cedette a Firenze, dove peraltro, per motivi di sicurezza, s'era dovuto spostare il Concilio ecumenico di Ferrara.

Piero, poco dopo il 1440, lascia per sempre Firenze e nel 1442 a Borgo Sansepolcro si candida alle elezioni come consigliere popolare, facendo così capire di non amare molto le corti né di Firenze né di Roma (ad esse infatti preferirà sempre quelle di Umbria, Romagna e Marche). In particolare alla corte urbinata di Federico da Montefeltro, dove soggiornò a più riprese, a partire dal 1445, Piero, con la sua nuova concezione dello spazio, influì notevolmente sulla creazione dello stesso Palazzo Ducale.

Federico da Montefeltro era diventato signore di Urbino nel 1444, succedendo al fratellastro Oddantonio, ucciso in una congiura di palazzo, cui probabilmente lo stesso Federico non fu estraneo. Per vent'anni egli combatterà contro Sigismondo Pandolfo dei Malatesti, signore di Rimini e Fano. Nel 1463, appoggiandosi a papa Pio II, fermamente deciso ad eliminare la signoria malatestiana da Marche e Romagna, Federico riuscirà a sconfiggere definitivamente il suo rivale. Da quell'anno fino alla morte Federico conoscerà la stagione del suo massimo splendore.

Nel 1445 la Confraternita della Misericordia commissionò a Piero un polittico da realizzare in tre anni per l'altare maggiore della propria chiesa, che però porterà a termine solo verso il 1460. Le tavole saranno la *Crocifissione*, *San Sebastiano*, *San Giovanni Battista*, *Sant'Andrea*, *San Bernardino da Siena*, *Madonna della misericordia*. Il senso del volume, la plasticità dei corpi mostrano l'influenza di Donatello, mentre la pala maggiore del polittico ricorda il Masaccio.

Contemporaneo ai primi pannelli del polittico è anche il *Battesimo di Cristo*, nella Badia camaldolese di Sansepolcro. In questo dipinto la chiara luminosità del paesaggio rievoca le opere di Domenico Veneziano e del Beato Angelico; la prospettiva rigorosa del perno centrale è costituita dalla figura del Cristo e conferisce all'opera un certo equilibrio e l'armonia tipica delle opere pierfrancescane.

A Ferrara nel 1449 lavora nel Castello degli Este e nella chiesa di Sant'Andrea, ma gli affreschi sono andati perduti.

Nel 1451 è a Rimini, ove lavora al Tempio Malatestiano, realizzando l'affresco di Sigismondo Malatesta. Era stato chiamato da Leon Battista Alberti, che personalmente non aveva mai conosciuto prima. Si reca anche ad Ancona, Pesaro e Bologna.

L'anno seguente è ad Arezzo, su richiesta della facoltosa famiglia Bacci, per proseguire gli affreschi della cappella maggiore in San Francesco (La leggenda della vera croce), la cui realizzazione s'era interrotta con la morte del pittore Bicci di Lorenzo, mediocre artista di scuola fiorentina.

Nel 1453 è di nuovo a Borgo, dove riceve dal Comune una balestra per partecipare a una rassegna militare in previsione della guerra tra Firenze e gli aragonesi.

A Urbino realizza la *Flagellazione di Cristo*. Coevi o di poco posteriore a questa, la *Madonna del parto*, nella cappellina del cimitero di Monterchi, la *Resurrezione di Cristo* nel palazzo dei Conservatori di Sansepolcro, la *Santa Maria Maddalena* nel Duomo di Arezzo. La *Madonna del Parto* è uno degli affreschi più celebri di Piero della Francesca, per la perfezione della costruzione prospettica e l'armonia della forma e del colore ricco di luce.

Nel 1454, chiamato da papa Niccolò V, si reca, verosimilmente, a Roma, dove esegue affreschi per la chiesa di Santa Maria Maggiore (dei dipinti restano solamente alcuni frammenti). Vi ritornerà alcuni anni dopo, al servizio di papa Pio II Piccolomini, ma i suoi affreschi che decoravano le stanze vaticane sono andati perduti.

Nel 1460 è nominato a Borgo Sansepolcro tra i dodici probiviri del collegio istituito per la riforma della pubblica amministrazione. Sino al 1467 ricopre cariche pubbliche.

Nel 1462 a Urbino conoscerà il pittore Melozzo da Forlì, il matematico Luca Pacioli e l'architetto Luciano Laurana.

A Perugia affresca una tavola del polittico di Sant'Antonio, l'Annunciazione, dove l'artista concepisce soluzioni architettoniche molto ardite e complesse. Ma dal 1475 in poi la sua attività sembra arrestarsi. Ne è probabile causa una malattia agli occhi, che secondo Vasari lo conduce alla cecità totale. La notizia non troverebbe però conferma nel testamento di Piero, datato al 1487, nel quale egli afferma di essere in piena salute.

Agli anni Settanta appartengono una Madonna di Senigallia, una Sacra conversazione della pinacoteca di Brera, l'ultima grande testimonianza della sua arte.

Dal 1480 al 1482 è a capo dei priori della confraternita di San Bartolomeo. Negli ultimi anni di vita Piero si dedica alla scrittura, lasciando ai posteri tre libri scientifici: *De corporibus regularibus*, *Tratta-*

to *d'abaco* e *De prospectiva pingendi* (quest'ultimo scritto, in maniera molto scientifica, tra il 1475 e il 1480, quarant'anni dopo il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, che era del 1435).

Nel 1487 redige il proprio testamento. Muore il 12 ottobre del 1492 nel suo paese natio. Chiede di essere sepolto in quello che oggi è il Duomo di Sansepolcro. Alla sua bottega studiarono fra gli altri Luca Signorelli e il Perugino.

Con Seurat, Cézanne, Matisse e altri ancora si sviluppa la rivalutazione di Piero nel corso dei primi due decenni del Novecento.

Premessa tecnica dell'opera

La *Flagellazione di Cristo* è una tempera su tavola di 59 x 81,5 cm, realizzata tra il 1444 e il 1469. Si trova presso la Galleria Nazionale delle Marche (ex Palazzo del duca Federico da Montefeltro), a Urbino. Quanto alla data oggi si tende a collocarla, prevalentemente, a ridosso della caduta di Costantinopoli (1459-60), anche perché la struttura corinzia, la trabeazione, i rivestimenti marmorei dell'edificio, risentono fortemente dell'influenza albertiana e ciò non è riscontrabile nell'opera di alcun altro architetto rinascimentale prima del 1451.



Trabeazione

L'opera è danneggiata da tre lunghe fenditure orizzontali e da alcune cadute di colore. A sinistra, alla base del trono, sul secondo gradino sotto il faldistorio su cui siede un personaggio con abiti alla "greca", si legge, in caratteri epigrafici latini: OPUS PETRI DE BURGO S[AN]C[T]I SEPULCR[I]. Sansepolcro (provincia di Arezzo) era il borgo natale dell'artista. In pratica è la sua firma (Petri sta per Piero).



A lungo ignorato, il dipinto venne riscoperto, all'inizio dall'Ottocento, nella sacrestia del duomo di Urbino, da un tedesco, Johann David Passavant. Grazie alla lettura appassionata che ne fece, nel 1911, il critico Adolfo Venturi, l'opera continua a essere la protagonista di una delle più lunghe e accanite dispute tra studiosi.

A destra, sotto i tre personaggi in primo piano, almeno fino al

1839, secondo il Passavant si leggeva la scritta *Convenerunt in unum* (molto probabilmente il titolo originale della tavola), tratto dal Salmo II, che fa parte del servizio del Venerdì santo, riferito alla Passione di Cristo: *Adstiterunt reges terrae et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus Christum eius.*

Si può pensare alla tavola come divisa in due aree rettangolari: da sinistra alla colonna a metà piano l'area in cui è rappresentata la flagellazione, e dalla colonna all'estremità destra l'area occupata dai tre personaggi in primo piano. Le due aree stanno fra loro in un rapporto aureo, pari al numero aureo 1,618. La sezione aurea (nota anche come rapporto aureo, numero aureo, costante di Fidia e proporzione divina), indicata abitualmente con la lettera greca Θ (phi), corrisponde al numero:

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1.61803398874989484\dots$$

La luce proviene da due punti differenti, da sinistra e da destra, e illumina anche il riquadro del soffitto sotto cui è collocato il Cristo. Per evitare che la colonna, cui è legato il Cristo, si sovrapponesse, per un naturale effetto ottico, alla parete di fondo, il pittore ha posto sul capitello un idolo dorato, che ribadisce la centralità della colonna stessa.



L'idolo d'oro è Helios, che nella mitologia greca veniva normalmente rappresentato alla guida del carro del Sole, tirato da cavalli che andavano da est a ovest, permettendo così al dio di assistere ad ogni avvenimento del mondo. Helios non solo sorvegliava costantemente l'operato degli uomini ma veniva invocato quale garante dei giuramenti. Il culto del dio Sole fu importato a Roma dai Sabini, finché finì col confondersi con quello di Apollo, che aveva stesse attribuzioni. Verso la fine dell'impero romano, il Sole (Sol Invictus) in quanto tale fu oggetto di un particolare culto da parte della famiglia degli Aureli, che se ne dicevano discendenti. In mezzo al foro di Costantinopoli si ergeva una colonna di porfido sormontata da una statua di Costantino somigliante proprio a un dio solare (Apollo-Helios).

Il fregio sul fondo della tavola, fra la mano di Tommaso e la veste di Bessarione, sembra essere lo stesso che si ritrova nei codici fatti miniare da Malatesta Novello di Cesena, e altri dettagli celerebbero motivi araldici legati alla famiglia Malatesta. Ci si è chiesti infatti se l'opera non sia stata commissionata da Violante, sorella del defunto Oddantonio e del nuovo duca Federico, nonché moglie di Domenico Novello Malatesta, signore di Cesena, che l'avrebbe poi donata alla cattedrale di Urbino.



Questo fregio ricorda alcune decorazioni del Tempio Malatestiano di Rimini.



Queste scale invece sembrano un riferimento preciso alla "scala di Pilato" del Palazzo Lateranense di Roma.



Precisa è anche la corrispondenza fra l'architettura ove è assiso Pilato e quella del palazzo di Salomone dove il sovrano riceve la regina di Saba negli affreschi di Arezzo.

Qui Pilato assiste indifferente alla flagellazione, come Paleologo assiste indifferente alla caduta di Bisanzio. D'altra parte anche i flagellatori non impongono nessun impeto ai loro gesti, né si intravede una reazione emotiva nel Cristo.



Molto dibattuta è stata l'identità sia delle tre figure in primo piano che di quella posta a sedere sullo sfondo. Fino all'ultima ricerca della Ronchey restavano sufficientemente attendibili due sole identificazioni: l'uomo sulla destra, con il vestito di broccato, è l'umanista e funzionario della curia romana *Giovanni Bacci*, nipote di un mercante di spezie; l'uomo seduto, in secondo piano, invece Giovanni VIII Paleologo (1425-48), penultimo imperatore di Bisanzio, che tentò per l'ultima volta la via delle trattative per l'unione delle Chiese, al fine di procurarsi, a prezzo della sottomissione religiosa a Roma, l'aiuto dell'occidente contro i turchi, tante volte promesso ma mai concesso.

La Ronchey invece sostiene che i tre uomini in primo piano siano *Bessarione*, l'uomo con la barba (secondo la moda orientale), l'unico con la bocca socchiusa e la mano alzata, che parla per convincere e rassicurare i suoi interlocutori (si noti anche il lungo mantello ad ampie maniche, generalmente indossato da chi è in viaggio, con un copricapo che indica la sua carica di magistrato). Accanto a lui, la figura di giovane biondo è quella, idealizzata, di *Tommaso Paleologo*, vestito di porpora ma a piedi scalzi (in attesa di riavere i calzari della sovranità bizantina e l'aiuto occidentale). All'estrema destra della tavola, infine, l'uomo dal prezioso vestito di broccato, decorata con cardi dorati, sarebbe *Niccolò III d'Este*, che accolse a Ferrara il Concilio del 1438-39.



Il ruolo ufficiale e legale di Niccolò III d'Este è certificato dalla

fascia rossa che scende dalla spalla destra, un attributo cardinalizio o nobiliare.

Giovanni Bacci, il committente dell'opera maggiore di Piero, *Le storie della Croce di Arezzo*, ricevette la carica di podestà di Cesena dal principe della città Malatesta Novello, nel 1461. È molto probabile che proprio Giovanni Bacci sia stato il tramite, come a Rimini nel 1451, tra Piero e il principe cesenate, che lo impiegò, forse, in una cappella della chiesa di S. Francesco o, più verosimilmente, nella chiesa che il Novello aveva voluto erigere, in suo onore, all'interno del convento di S. Caterina.

Straordinaria è la somiglianza tra il giovane biondo della *Flagellazione* e uno dei profeti del Ciclo di Arezzo. Le stesse architetture sembrano richiamare quelle del Palazzo di Salomone nel medesimo Ciclo.



La posizione dei piedi del Cristo è la stessa di quella dei piedi di Tommaso Paleologo.

Il portico è molto simile a quello dell'Alberti a San Pancrazio. Lo sfondo ricorderebbe elementi architettonici ferraresi ancora esistenti.

Gli studiosi che hanno esaminato con attenzione le proporzioni matematiche del quadro ritengono che il muro di marmo istoriato di disegni geometrici e incorniciato da fiori stilizzati che sta dietro al giovane biondo sia di inusuale grandezza: se misurato nei termini delle proporzioni relative del contesto architettonico, dovrebbe essere alto più di dodici metri. Il muro quindi è fuori prospettiva, non soggiace ad alcuna legge razionale e l'effetto visivo che produce serve a differenziare dalle due figure del mediatore greco e del signore occidentale il giovane biondo, la cui statura non appartiene ai parametri umani.

Sia il Cristo che il giovane biondo sono enfatizzati da caratteristiche sulle loro teste, la statua sulla colonna sopra di Cristo, un albero e il cielo aperto sopra il giovane. Che il giovane scalzo sia un morto e quindi una figura della resurrezione, non è mai stato messo in discussione (si pensava a Buonconte da Montefeltro o Oddantonio da Montefeltro o Tommaso Paleologo o altri ancora a sfondo più mistico).

Le interpretazioni iconologiche



Volto di Bessarione

La tavola pierfrancescana della *Flagellazione di Cristo* ha una data di esecuzione non meno incerto del significato dell'opera. Ancora oggi non si è in grado di stabilire con sicurezza chi siano i tre personaggi in primo piano, anche se l'ultima fatica della docente universitaria Silvia Ronchey ha contribuito notevolmente a sciogliere molti intricatissimi nodi.

L'interpretazione più tradizionale vedeva nella figura centrale, il giovane biondo e scalzo, fratellastro di Federico duca d'Urbino, Oddantonio da Montefeltro, ch'era successo al padre, Guidantonio da Montefeltro, nel 1443, anno in cui il papa Eugenio IV gli aveva concesso il titolo di Duca di Urbino, dopo che il giovane, che aveva solo 16 anni, si schierò apertamente contro gli Sforza.

Oddantonio aveva messo a dura prova le casse del piccolo Stato con un tenore di vita superiore a quanto consentissero le finanze del ducato. Così nella notte tra il 21 ed il 22 luglio del 1444, un medico, un certo Serafino Serafini, al comando di alcuni congiurati, entrò all'interno del Palazzo Ducale di Urbino. Il gruppo riuscì a penetrare nella camera di Oddantonio, che venne ucciso. Assieme a lui morirono i suoi due consiglieri, Manfredo dei Pii da Carpi e Tommaso di Guido dell'Agnello.

Stando alla lettura più nota dell'opera, quest'ultimi, posti da Piero ai lati di Oddantonio, sarebbero stati i veri responsabili della politica impopolare del principe, la cui morte invece sarebbe stata assimilata alla *Passio Christi*. Oggi non crede più nessuno a questa lettura, anche perché si sono chiarite le responsabilità di Oddantonio e si è quindi ritenuto sproporzionato un riferimento simbolico alle torture del Cristo. Né il fra-

tellastro illegittimo Federico, che gli successe alla carica ducale, tramando molto probabilmente a favore della congiura, avrebbe potuto avere interesse a mettere in così buona luce il suo predecessore.

Peraltro per un fatto del genere Piero non avrebbe mai scelto un titolo dell'opera così impegnativo, mettendo il Cristo fustigato sullo sfondo, contro ogni tradizione costituita. Sarebbe fatalmente incappato nei lacci della censura ecclesiastica. Il titolo dell'opera doveva essere un altro: probabilmente quello stesso che per molto tempo si scorgeva sotto i tre personaggi principali (*Convenerunt in unum*) e il riferimento simbolico alla colonna del Cristo doveva apparire gravemente motivato.

Un'altra interpretazione, detta dinastica, vedeva nel dipinto una celebrazione voluta dal duca Federico: i tre personaggi sarebbero i suoi predecessori. In un manoscritto settecentesco del Duomo di Urbino, dove il dipinto si trovava, la tavola è infatti descritta come “La flagellazione di Nostro Signore Gesù Cristo, con le figure e i ritratti dei Duchi Guidobaldo e Oddo d'Antonio”.

La lettura più mistica vedeva invece nella figura al centro un angelo con ai lati la Chiesa latina e la Chiesa ortodossa, la cui divisione sulla questione teologica del *filioque* avrebbe prodotto l'impossibilità di una riunificazione tra le due confessioni.

Una prima svolta però si ebbe nel 1951, con l'interpretazione proposta da Kenneth Clark, secondo cui esisteva nella tavola un riferimento esplicito agli avvenimenti che colpirono la cristianità di quell'epoca: la caduta di Costantinopoli nel 1453, il successivo bando della crociata nel 1455 e il concilio di Mantova del 1459, ove si discussero nuovi progetti di crociata, mai realizzati. Lo stesso abbigliamento di Pilato lasciava pensare a un basileus bizantino. La scritta (secondo Clark posta un tempo sulla cornice) *Convenerunt in unum* andava interpretata come un invito all'alleanza contro i selgiukidi. In tal caso l'uomo barbuto doveva per forza essere un sapiente o un teologo di origine orientale o greca.

L'interpretazione iconologica di Carlo Ginzburg arrivava infatti a vedere nell'uomo di sinistra il cardinale Bessarione, e in quello di destra l'umanista Giovanni Bacci, in atteggiamento di chiedere al duca d'Urbino, Federico da Montefeltro, di partecipare alla crociata antiturca decisa al sinodo di Mantova del 1459. In tal caso il giovane biondo altri non sarebbe che Buonconte da Montefeltro, figlio illegittimo di Federico, pupillo di Bessarione, che morì di peste nel 1458. Le sofferenze del Cristo verrebbero assimilate sia ai greci oppressi dai turchi, sia al Buonconte.

La svolta definitiva sembra esserci stata nel 2006, con l'interpretazione di Silvia Ronchey, la quale da un lato accetta l'identificazione di Bessarione nell'uomo di sinistra, ma ritiene che quello di destra sia Nic-

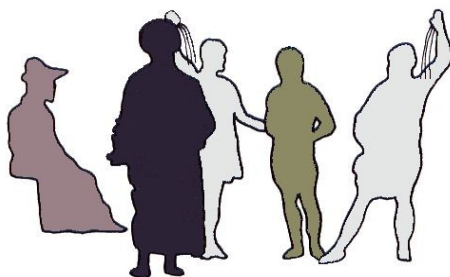
colò III d'Este (1384-1441), padrone di casa del Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39, mentre il giovane biondo sarebbe addirittura Tommaso Paleologo, fratello dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo (rappresentato nel ruolo di Pilato), dipinto scalzo perché ancora non imperatore (egli sarebbe un “doppio” del Cristo, scalzo come lui, perché privo di potere). Tommaso era venuto in Italia nel 1460, esule dalla Morea occupata dai turchi, per chiedere aiuto ai latini.

Quindi quando Piero dipinge la tavola erano passati almeno vent'anni dai fatti del Concilio unionista di Ferrara-Firenze (in cui era stato presente il basileus Giovanni VIII). L'occasione deve essere appunto stata quella del successivo concilio di Mantova, in cui si sarebbe dovuta prendere la decisione di una crociata antiturca. Bisanzio era già stata presa dai turchi, però ancora in certi ambienti bizantini (capeggiati da Bessarione) e forse anche in alcuni ambienti latini si pensava a una possibile riconquista.

Tutta questa ridda d'interpretazione è stata causata anche dal fatto che lo stesso Piero non amava contestualizzare le sue opere sulla base di riferimenti storici o cronachistici precisi. Non a caso, pur essendo egli il principale protagonista del clima intellettuale di Urbino e forse il rappresentante più significativo del Rinascimento artistico-razionale, di lui sappiamo ben poco: tutta la sua carriera risulta molto povera di dati collegati alle opere conservate, il cui stile, peraltro, subisce pochissime variazioni.

Significato e valore della prospettiva

I



Di Piero della Francesca il Vasari scriverà ch'era “il miglior geometra ne' tempi suoi”. In che senso “geometra”, visto ch'egli si limitò soltanto (o molto prevalentemente) a dipingere? Il motivo lo dirà lo stesso Piero nel suo trattato *De prospectiva pingendi*: la prospettiva non è

una premessa dell'operazione pittorica, ma la pittura stessa, è la visione nella sua totalità.

Lo spazio si dà interamente nelle cose e ogni cosa è forma dello spazio. Tutto ciò che si vede “è”: non vi sono gradi o modi diversi di essere. Non è tanto l'ontologia che conta quanto piuttosto la *geometria*. L'importanza dei soggetti non è anzitutto data dalla loro interiorità o qualità etiche, che obbligano, come nella pittura bizantina, a tener conto di certe proporzioni ideali o innaturali (prospettiva inversa), ma è data piuttosto dalla loro collocazione in uno spazio prospettico oggettivo. Le proporzioni sono il prodotto di determinate linee.

La pittura serve per dimostrare il valore pratico di precisi assunti formali di tipo logico-matematico. Essa diviene “scienza” grazie appunto alla prospettiva, la quale non ha lo scopo di rendere “reali” le cose, ma di collocarle in uno spazio predefinito, dove poi possono anche prendere forme diverse dalle proprie.

Cose e persone sono soltanto funzioni dello spazio: è il contenitore che dà senso al contenuto. L'oggettività non è data da una qualità intrinseca della cosa in sé, ma dalla precisione geometrica di un calcolo matematico. L'intelletto non possiede nulla che gli occhi non possano vedere, e gli occhi non vedono nulla che l'intelletto non possa capire. L'identità tra contenuto e forma, tra idea e fenomeno deve essere piena, totale.

Questo, di Piero, non è ovviamente un discorso meramente tecnicistico, qui sintetizzato con linguaggio moderno e conseguente. Una rigorosa prospettiva tridimensionale ha lo scopo di porre lo spazio al centro dell'interesse dell'osservatore, il quale deve avere la percezione che il significato dell'opera sia racchiuso in se stessa, ovvero che l'unico rimando possibile a qualcosa di esterno possa essere soltanto quello di un oggettività indipendente dalla volontà umana, che sul piano etico o metafisico si traduce nel concetto di “destino”. Il destino impone a tutte le cose una necessità storicamente oggettiva, cui non può prescindere l'esercizio di alcuna libertà umana.

Paradossalmente da un lato la prospettiva permette a qualunque osservatore di avere un ruolo preminente rispetto al contenuto del dipinto, rispetto cioè a chi o a cosa viene visto; dall'altro invece obbliga l'osservatore a sottostare a rigide regole formali e impersonali, in cui il lato spirituale delle cose viene come assorbito dalla loro rappresentazione geometrica.

Le opere di Piero, pur essendo a ridosso della Riforma protestante, non la anticipano in alcun modo, se non appunto in questo concetto di “destino”, che però in Piero non è vissuto come esperienza *socioreligio-*

sa, collettiva. Semmai in lui è forte una certa laicità individualistica, sommamente logico-matematica.

Ecco in questo senso ha ragione il Vasari: Piero avrebbe tranquillamente potuto fare il geometra, o meglio l'architetto, poiché tutte le sue figure vengono viste con l'occhio di un artista abituato a misurare proporzioni e forme, a calcolare distanze e volumi. La sua pittura è sempre stata considerata come esempio paradigmatico di cosa voglia dire creare un'armonia di colori e superfici, prima ancora di parlare di idee e contenuti.

In lui si ha il trionfo di *un'estetica razionale*, in cui gli aspetti formali non sono improvvisati ma sapientemente calcolati. La matematica è una delle componenti principali della sua *forma mentis*. Non si troveranno mai nei suoi dipinti elementi superflui o ripetuti: ogni cosa è collegata ad altre in mutui rapporti logici, quasi a costituire un sistema chiuso in se stesso, autoreferenziale.

È giusta l'osservazione di quei critici d'arte che parlano di mirabile sintesi tra il plasticismo di Masaccio, il rigore prospettico di Brunelleschi e di Alberti con la fresca e aperta luminosità cromatica del Beato Angelico e di Domenico Veneziano. Nelle sue opere infatti la luce forma i volumi. La prospettiva della luce viene fusa e confusa con quella del colore e, in questo, solo Leonardo da Vinci gli sarà superiore.

A tali risultati – va notato – egli giungerà utilizzando una tavolozza di pochi colori, spesso freddi, ma molto sfumati e contrastati, in grado di produrre dei giochi di luce così particolari che sia le figure sia gli elementi architettonici vengono creati e modellati dalla stessa luce, che è appunto fisica non interiore, non viene fuori dai soggetti ma li penetra. Lo spazio di Piero è un mix molto sofisticato di linee, colori e luce.

Guardando *La Flagellazione di Cristo* si nota che persone ed oggetti formano tante altre figure geometriche, come se la sua pittura fosse un sogno matematico, fatto di linee e angoli che vengono fuori dalla sua mente per diventare una storia dipinta. Anche le vesti cadono in pieghe rigide e parallele, come scanalature di colonna che si confondono con le scanalature delle vere colonne. La figura di Pilato fa infatti di se stesso un triangolo perfetto. Anche le tre figure all'estrema destra sembrano essere prodotte da regole geometriche: i piedi, le pieghe dei vestiti e il cappello, che è geometrico, sono incorporati geometricamente nel tutto.

II



È stato detto che la *Flagellazione di Cristo* è come se fosse impaginata con la precisione di un teorema. I due gruppi di figure, apparentemente estranei l'uno all'altro, sono tenuti insieme dalle linee prospettiche dell'architettura, che è la vera protagonista della tavola.

Ma, neanche a farlo apposta, se c'è un dipinto che, nonostante le pretese di chiarezza cristallina, esibite dal suo autore, sia stato considerato uno dei più enigmatici di tutta la storia della pittura italiana, questo è proprio la *Flagellazione di Cristo*.

L'ambiguità non sta tanto nell'identificazione dei personaggi in primo piano, che ora forse è stata definitivamente risolta dagli studi della Ronchey, quanto piuttosto nella rappresentazione di una sorta di *dramatis personae*, in cui le sofferenze del giusto innocente (Tommaso Paleologo e il suo rimando simbolico, il Cristo alla colonna) sembrano essere viste all'interno di una filosofia esistenziale che pone *in primis* il serafico distacco dalle cose. La pretesa cioè è quella di conciliare una verità oggettiva, di tipo matematico, frutto di una mera speculazione intellettuale, con una sorta di filosofia stoica della vita, in cui il dramma (storico e/o personale) trova il suo significato ultimo solo nella concezione di un destino ineluttabile.

Tutto infatti sembra avvenire nel dipinto seguendo la trama di un copione prestabilito da un oscuro fato. La categoria della necessità riguarda l'esito sia di un calcolo matematico che di un percorso storico. Piero della Francesca anticipa, in pittura, non solo il razionalismo cartesiano, ma anche l'idealismo storicistico hegeliano.

Tutti i personaggi della tavola sono come senz'anima, automi meccanici obbligati a una funzione storica, decisa da una ignota autorità superiore, che è appunto il *destino*. È così forte il distacco dalla realtà che i tre attori in primo piano non osservano neppure il tragico momento della fustigazione. Sembrano due scene sovrapposte, tenute insieme non

tanto dal significato della tortura o di chissà quale simbolismo-analogia, quanto piuttosto dall'ambientazione prospettica che si dipana per tutto il dipinto e che non è certo incidentale rispetto al dramma rappresentato.

Qui non c'è una scansione cronologica degli eventi ma una loro giustapposizione. Lo sfondo è il passato, cui la cultura dominante impone il riferimento evocativo; il primo piano è il presente, ma senza legami storici espliciti, anche perché non sarebbe stato possibile.

Infatti l'identità enigmatica delle tre figure è stata resa necessaria dal fatto che il titolo dell'opera non li riguarda direttamente. Il soggetto sullo sfondo è puramente simbolico e contraddice il titolo dell'opera. Quanto in questa confusione nell'attribuzione delle identità abbia contribuito la critica, che, incapace di capire i riferimenti storici alle vicende bizantine, ha elaborato le teorie interpretative più fantasiose o, al contrario, più convenzionali, è facile capirlo.

E comunque, a prescindere da questo, esiste una certa forzatura tra ciò che l'artista voleva fare e ciò che ha potuto fare. Il carattere profano dell'opera poteva solo essere mitigato dal fatto che i tre personaggi in primo piano rappresentavano anch'essi un notevole dramma.

Se l'artista avesse esplicitato la loro identità, sarebbe apparso ancora più blasfemo, poiché nel paragonare i due drammi storici non avrebbe certo potuto mettere quello di Cristo sullo sfondo. Prima di lui nessuno aveva mai fatto una cosa del genere e, a questi livelli, non verrà fatto neppure dopo. Viceversa, in questa maniera si è potuta dare l'impressione, grazie anche al gioco prospettico, che la scena fosse coerente col titolo. Nulla infatti può impedire che nella prospettiva si possa usare sia l'illusione che l'allusione.

Piero non aveva solo una mentalità razionalistica ma anche laica, e non solo laica ma anche molto distaccata, se vogliamo molto “diplomatica”.

La Flagellazione di Cristo è in sostanza un dipinto di compromesso, in cui l'autore ha camminato sul filo del rasoio, in quanto da un lato ha dovuto tener conto di valori religiosi desueti, sostenuti ancora da una certa forza politico-istituzionale, mentre dall'altro, non volendo rifarsi a una tradizione specifica di rappresentazione del Cristo alla colonna, si è sentito libero di avvalersi delle nuove tendenze razionalistiche in campo artistico (architettonico e pittorico): tendenze squisitamente borghesi, che in Europa occidentale han cominciato a emergere, sul piano economico, con la nascita dei Comuni, e sul piano artistico con la rivoluzione giottesca, e che al tempo di Piero s'andavano culturalmente imponendo su quelle feudali del cattolicesimo-romano.

L'artista si fa qui portavoce di valori borghesi vissuti presso le

corti signorili dell'Italia centrale, le quali però dovevano ancora misurarsi con un potere politico ecclesiastico molto forte, che mezzo secolo dopo la realizzazione di questo dipinto sarà in grado di scatenare non solo in Italia ma in tutta Europa la potente Controriforma tridentina.

Ciò che in questa tavola risulta pacifica è la morte del cristianesimo feudale, sconfitto da un nuovo cristianesimo, molto più laico, quello appunto borghese, che qui reinterpreta il passato incorniciandolo in una visione intellettualistica delle cose, che di mistico o di spirituale, in senso religioso, non ha quasi più nulla.

In oriente il cristianesimo ortodosso era crollato sotto i colpi dell'islam, cioè di una civiltà che in quel momento risultava culturalmente meno avanzata, ma anche molto meno oppressa dai conflitti di classe in ambito agrario.

In occidente invece il cattolicesimo romano era già caduto o stava sempre più cadendo sotto i colpi del mercantilismo borghese, anche se quest'ultimo non era ancora riuscito a compiere quella rivoluzione politica che gli avrebbe permesso di proseguire la strada intrapresa in maniera più spedita, senza timore di rigurgiti clericali.

Piero della Francesca sta in questa via di mezzo: deve saper conciliare esigenze opposte, ma in quale direzione vadano le sue preferenze lo si vede abbastanza bene nel dipinto.

III



Per dimostrare che la soluzione artistica escogitata da Piero della Francesca è significativa non tanto dal punto di vista dell'umanesimo laico quanto da quello del *razionalismo astratto*, occorre che qui vengano esaminati due aspetti fondamentali della sua pittura: la prospettiva delle cose e l'impassibilità dei personaggi.

Anzitutto bisogna dire che il quadro non va visto da sinistra a destra, pensando a qualche scansione temporale o a qualche precedenza ideale, ma da destra a sinistra, considerando che il titolo dell'opera, quale conosciamo oggi, è certamente fuorviante e che la flagellazione ha più che altro un valore simbolico-evocativo di un fatto storico più o meno contemporaneo alla vita dell'artista.

Le tre figure in fondo, più i due fustigatori, sono un "doppio", una replica delle tre figure in avanti e non il contrario, poiché qui non c'è una priorità teologica dei personaggi, ma una priorità *storica*. Tommaso Paleologo coincide col Cristo, Bessarione con Pilato (che rappresenta il basileus Giovanni VIII Paleologo, convertitosi al cattolicesimo nella speranza di salvare il trono e l'impero) e il sultano rappresenta in un certo senso la conseguenza del fallito tentativo unionistico di Ferrara-Firenze del 1438-39, di cui il dignitario latino, Niccolò III d'Este, morto nel 1441, con fama di uomo crudele e dissoluto, fu uno degli organizzatori e intermediari.

Cristo alla colonna è un riferimento simbolico-culturale astratto di eventi coevi all'artista, in cui i poteri dominanti sono quelli ecclesiastici e laici dei due imperi: greco-ortodosso e cattolico-latino, di cui il primo ridotto a brandelli a causa dei nemici esterni (l'islam turco) che sanno sfruttare le sue interne contraddizioni, e il secondo ridimensionato nelle sue pretese politico-integralistiche dai nemici interni (borghesia e intellettuali umanisti).

Nella tavola la storicità degli eventi non viene rappresentata in maniera realistica ma *simbolica*, proprio a motivo dell'ambiguità dei personaggi in primo piano, non adeguatamente identificabili. Tale indeterminatezza la si nota anche semplicemente sul piano tecnico. Se esistesse una quarta figura, in piedi, accanto alle altre tre, che guardasse sullo sfondo, non potrebbe osservare gli altri cinque personaggi nelle proporzioni che vediamo: questi dovrebbero essere molto più grandi. La prospettiva che rende i personaggi sullo sfondo di una statura che è la metà di quella degli altri, è geometricamente impossibile.

L'aspetto *intellettuale* del quadro prevale nettamente su quello realistico. Se Piero avesse voluto fare qualcosa di realistico avrebbe dovuto produrre qualcosa del genere:



Modello delle architetture rappresentate nella *Flagellazione di Cristo*.
Realizzazione di Philip Steadman (Legno)

Non solo, ma se ci si mette in posizione frontale, rispetto alle figure di fondo, quelle in primo piano appaiono un'evidente forzatura, una meccanica giustapposizione, al punto che devono essere viste dal basso verso l'alto.

Se invece ci si pone di fronte alle tre figure centrali, quelle del fondo devono essere viste dall'alto in basso.

E se si guardano tutte le figure contemporaneamente si ha subito un'impressione di inadeguatezza: l'occhio è costretto a vedere due cose su piani diversi e si trova disorientato. Questo perché esiste una diversa illuminazione (proveniente da fonti diverse) e una diversa costruzione spaziale che separa figurativamente i due gruppi.

Insomma l'occhio è costretto a una prospettiva che viene negata proprio dalle tre figure in primo piano, che dovrebbero invece contribuire a garantirla, senza distogliere l'attenzione dello spettatore.

Il dipinto dunque è sì una rievocazione politica di un evento storico, ma dal punto di vista stilistico è soltanto una forma di *sperimentazione del significato della prospettiva*.

Il vero protagonista in realtà non è il dramma storico-ideale e men che meno quello storico-teologico, ma è piuttosto la *geometria dello spazio*, attraverso cui si tentano soluzioni inedite, ardite, in cui l'intersezione delle linee e delle diverse tonalità di colore con cui quelle stesse linee vengono riempite, appare come un gioco meramente intellettuale, razionalistico.

Sotto questo aspetto formale bisogna comunque ammettere che è semplicemente incredibile la luminosità che permea le tinte accostate ed esaltate per similitudine o per contrasto (basta vedere la ricchissima varietà di bianchi usati nelle strutture architettoniche, oppure il risalto della testa bionda del giovane scalzo contro le fronde).

In questa ricercata illusione ottica, prodotta artificialmente, Piero si serve senza scrupolo di un soggetto religioso altamente drammatico e

di un altro soggetto, questa volta storico, non meno drammatico (la caduta di Costantinopoli), e di entrambi presume di conservare il pathos interiore rendendo gli sguardi impassibili, in maniera analoga all'iconografia bizantina.

Qui però l'impassibilità (o atarassia) non solo non ha alcun contenuto religioso, ma anche dal punto di vista laico non esprime valori umanamente significativi, in quanto la spiritualità che caratterizza gli sguardi è troppo aristocratica, troppo distaccata dalla realtà.

Le figure sembrano più che altro un elemento architettonico da collocare in uno spazio geometrico: le teste non sono che sfere, i colli e i corpi meri fusti di colonne. La fusione tra figure e spazio vuole essere totale, ma lo è dal punto di vista astratto dello spazio.

La persona viene semplicemente usata per rappresentare un'idea razionalistica. A questo escamotage l'artista in un certo senso è stato costretto dal fatto che, avendo perduto la società borghese un riferimento tradizionale al valore delle cose, e non avendo saputo sostituirlo con un altro di pari intensità emotiva e socialmente condivisibile, l'artista s'è per così dire trovato isolato, chiuso nel proprio genio artistico.

Il pittore ha qui cercato di ricostruire autonomamente un valore alternativo a quello obsoleto della religione dominante, e il fatto che vi sia riuscito solo in maniera artificiosa, con un procedimento che è oggettivo semplicemente nella speculazione della scienza più astratta di tutte: la *matematica*, è indicativo del limite sociologico della classe sociale cui egli appartiene, quella per cui ha dovuto negare le origini umili del proprio passato.

La prospettiva, che doveva rendere dinamica la scena, introducendo il concetto di profondità geometrica, in realtà la rende statica, poiché non lascia spazio all'emotività, ma solo a una curiosità intellettuale frutto di un dinamismo manierato, concettuale.

Lo sguardo dello spettatore viene guidato dalla tridimensionalità e in questa è come ingabbiato, in quanto è costretto a procedere continuamente a destra e a sinistra, avanti e indietro e viceversa, senza poter trovare un punto di pace, di rassicurazione.

È come stare dentro una stanza piena di specchi in cui l'immaginazione subisce continui stimoli artificiali che impediscono l'identificazione e la serena contemplazione di ciò che può dare un senso alla vita. Non c'è profondità spirituale in questo dipinto, ma solo intellettuale.

Non può ovviamente esserci in chiave religiosa, poiché i personaggi che dovrebbero rappresentarla sono posti sullo sfondo, ma non c'è neppure in chiave laica, poiché la pretesa di inserire una visione storica delle cose in una di tipo logico-matematico, in cui l'architettura prevale

nettamente sulla pittura, in cui si vorrebbero personificare le cose e cosificare le persone, è una pretesa povera di valori umanistici, è una pretesa povera di tensione emotiva, e la flagellazione è soltanto un “oggetto di discussione” tra i poteri forti, come lo fu il destino di Costantinopoli nei Concili unionisti, dove le pretese strumentali prevalevano su quelle ideali.

Non c'è modo di assicurare una vera profondità spirituale con l'impassibilità dei volti, quando questi volti non rimandano a qualcosa di veramente significativo ed esprimono in ultima istanza solo se stessi. Lo spettatore non può essere costretto a cercare nell'opera dei simbolismi, delle allegorie che vadano oltre il suo contenuto rappresentativo, al fine di dare a questo contenuto un valore ontologico che non ha.

Non possono essere dei simbolismi misteriosi a dare un senso etico al dipinto, sia perché non era questa l'intenzione dell'artista, che presumeva di far coincidere contenuto e forma, sia perché anche questa sarebbe comunque un'operazione intellettualistica, una forzatura.

Qui non si discute il fatto che l'artista abbia voluto togliere alle figure una drammaticità descrittiva, palese e, in fondo, retorica, convenzionale, ma il fatto che il prezzo della sdrammatizzazione sia stato fatto pagare al senso di umanità dei personaggi, alla possibilità di esprimere dei sentimenti positivi.

Peraltro, anche nel caso in cui si fosse voluta affrontare la flagellazione in chiave meramente laica, la sdrammatizzazione degli sguardi e delle posture dei corpi non avrebbe potuto essere così accentuata da rappresentare quelle torture come una sconfitta inevitabile dell'umanità o del lato umano della storia.

Riprodurre il classicismo greco-romano in presenza della flagellazione è stato possibile a Piero solo a condizione di mettere quest'ultima sullo sfondo, incapsulata in un'architettura che la sovrasta nettamente come significato. Persino i carnefici si adeguano ai partiti architettonici di tipo albertiano, come qualche critico ha detto.

Se Piero avesse fatto l'architetto, probabilmente avrebbe costruito edifici in cui l'abitabilità sarebbe stata idonea solo per gli intellettuali, come in quella “Città ideale” che probabilmente proviene dalla sua scuola:



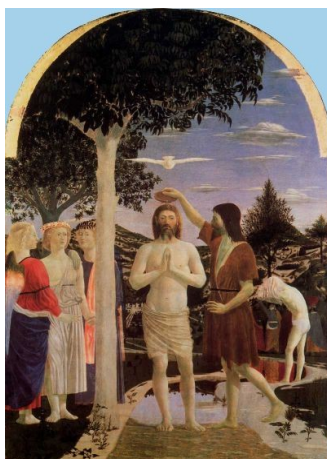
Nel migliore dei casi potremmo dire, dando per scontato che l'artista (filo-bizantino) si identifichi, in qualche maniera, col dramma del giovane biondo (la figura più controversa di tutte), ch'egli è solo in grado di rappresentare dei soggetti in cui il coinvolgimento personale nelle diatribe del loro tempo (nella fattispecie teologiche e politiche) si pone in maniera più che altro esteriore, in associazione a uno sguardo filosofico, rivolto verso un punto esterno allo stesso dipinto.

Piero, quale intellettuale laico e umanista, può giustamente aver considerato vetuste le polemiche teologiche sul *filioque*, sul pane azzimo e sul purgatorio, ma sta di fatto ch'egli non ha neppure permesso a quelle più propriamente politiche (p.es. le pretese universaliste di un papato integralista) di coinvolgerlo in maniera significativa.

In tal senso resta ambigua l'identificazione di Pilato con Giovanni VIII Paleologo: il basileus sta guardando impotente la fine del suo impero, schiacciato da un nemico esterno troppo forte, oppure l'artista ha voluto identificarlo col carnefice di Cristo, in quanto proprio quell'imperatore tradì la causa dell'ortodossia religiosa cercando di trovare con Roma un'intesa politica che gli salvasse il trono?

Si è detto che il dolore, in questa tavola, non viene rivelato dall'espressione dei volti, essendo tutto interiore. In realtà non è un dolore che lo spettatore può condividere. È un dolore che deve restare nei meandri dell'inconscio, perché così vuole l'artista: un po' per timore di ritorsioni, un po' perché, a forza di tenerlo represso o frenato, nessuno sa più come poterlo esprimere.

Il battesimo di Cristo



Il committente

Opera giovanile di Piero della Francesca, il *Battesimo di Cristo*, una tempera su tavola, gli venne commissionata nel 1445 per la cattedrale di Borgo San Sepolcro (Umbria), paese natale di Piero, ma la tavola (167x116 cm) non si sa con esattezza quando fu compiuta: i critici vanno dal 1448-50 al 1459-60.

In origine era parte centrale di un trittico, posto sull'altare dedicato a Giovanni Battista, nella Badia Camaldolese di Borgo San Sepolcro. Sullo sfondo della tavola si intravede appunto il Borgo.

Il quadro sarebbe stato commissionato da un mercante, probabilmente della famiglia Graziani, desideroso di espiare con un gesto di generosità i propri peccati di usura.

Il dipinto, rimasto fino al 1859 nella cattedrale del Borgo, fu venduto a un antiquario inglese, il quale lo cedette nel 1861 alla National Gallery di Londra, ove risiede tuttora.

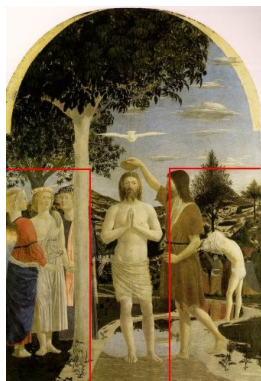
Tale vendita (nonostante la somma, considerevole per quei tempi, di 23.000 lire) testimonia la scarsa considerazione che veniva riservata all'opera.

Caratteristiche tecniche

Il dipinto è geometricamente formato da due quadrati sovrapposti, sormontati da un semicerchio, il cui centro geometrico è la colomba. Il cerchio in alto viene tagliato a metà dal lato del quadrato.



Il quadrato è stato costruito con il lato uguale alla massima larghezza del dipinto. Le diagonali e gli assi del quadrato convergono nell'ombelico di Cristo e sono parzialmente tangenti alle figure in primo e in secondo piano.



Il Cristo è inscritto in due triangoli equilateri ribaltati; l'intersezione dei loro lati individua i punti estremi di un segmento, determinando anche il raggio di un cerchio la cui semicirconferenza superiore corrisponde appunto alla curvatura della tavola.



Anche la circonferenza passa per l'ombelico di Cristo e quindi è tangente all'asse orizzontale del quadrato.



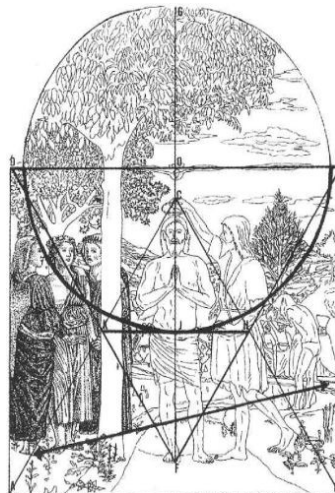
La composizione è stata divisa in tre parti uguali (rettangoli in verticale): il primo di questi coincide con uno dei suoi lati maggiori, con la parte destra del tronco dell'albero.

L'asse verticale corrisponde alla figura di Cristo e della colomba sopra di lui.



La geometria fondamentale è quella piana non quella tridimensionale. In essa si conferma:

- la solidità plastica di Masaccio (specie nel catecumeno in secondo piano);
- il colore luminoso dell'Angelico (peraltro la posizione del Cristo a mani giunte è identica);
- i toni luministici tipici della Pala dei Magnoli di Domenico Veneziano;
- le delicate modellazioni del busto di Cristo rievocano Masolino.



I particolari sullo sfondo attestano influenze di tipo fiammingo, che però si fermano qui, in quanto per il resto il percorso artistico di Piero della Francesca è del tutto diverso da quello dei pittori fiamminghi, che partono sempre dall'analisi della visione, quindi dai dati forniti dai nostri sensi, mentre Piero, come tutti gli artisti rinascimentali di formazione fiorentina, costruisce l'immagine partendo sempre da una costruzione razionale della stessa, ossia dalla geometria dei corpi e dello spazio, così come la nostra ragione li comprende e li trasforma in immagine mentale.

Vengono considerati di notevole spessore la delicatezza dei colori, le molteplici sfumature su pochi temi dominanti, il fatto che le tinte si riprendano continuamente, bilanciandosi.

La luce zenitale annulla ombre e contorni, saldando in eguale nitidezza le figure colonnari e il paesaggio. Non ci sono dubbi, incertezze: la soluzione artistica scelta è di tipo fortemente razionale.

Lo spazio infatti è un paesaggio collinare umbro (il fiume, la vegetazione), aperto fino all'orizzonte (identificabile con la valle del Tevere), pieno di luce chiara e trasparente. Non c'è trasmissione o propagazione ma fissazione della luce: quella che scende è quella che sale.

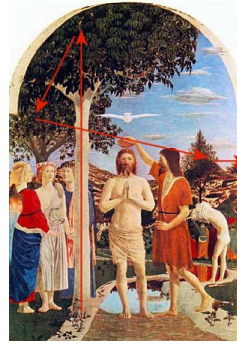
L'artista è talmente interessato alla geometria che ignora completamente i valori costruttivi della luce per definire l'immagine. Infatti non ci sono ombre e il colore è talmente omogeneo per tono che l'intera immagine sembra quasi godere di luce propria. Il che equivale a dire che ci troviamo in una condizione di illuminazione della scena del tutto concettuale e per nulla attenta ai dati sensibili.



La prospettiva

Il carattere prospettico è dato dall'intersecarsi delle linee, non da una esplicita architettura (come nella *Flagellazione di Cristo*). La linea mediana che suddivide verticalmente il dipinto e che attraversa il corpo di Cristo, non ha lo scopo di operare una precisa simmetria.

Anzi il fatto che il Cristo sia in primo piano è del tutto incidentale rispetto alla volontà di creare una prospettiva. La prospettiva infatti viene data da quattro alberi: davanti e dietro gli angeli, a sinistra, e gli altri due, in decrescendo, a destra. Sono quattro alberi diversi, di cui il primo è un noce, il secondo è da frutto, sullo sfondo invece delle conifere.



Oltre al fiume, alla strada e alle colline in lontananza, è soprattutto l'albero in primo piano, che divide la tavola in parti che stanno in rapporto aureo, a dare il senso della profondità prospettica e che per questa ragione risulta avere un valore di cesura più importante del Cristo stesso.

La prospettiva di questo dipinto è decisamente più importante della simmetria, che invece dominava nell'iconografia classica. Anche perché se si può parlare di una qualche simmetria verticale, una qualunque simmetria viene decisamente negata sul piano orizzontale, dove la sovrapposizione esatta dei quadrati ha invece lo scopo di produrre una prospettiva.²³

Anche la figura curva che si sta spogliando (o rivestendo) serve per mettere in rapporto le figure diritte con l'ansa del fiume e la curva dell'orizzonte.

Nella sua fase più matura l'artista si affiderà a soluzioni prospettiche più evolute, in quanto saranno le stesse strutture architettoniche, spaziali, volumetriche, a fungere da “personalizzazione” del contenuto tematico delle opere.

In tal senso il primitivismo del dipinto, rispetto alla *Flagellazione*, sta nel fatto che Piero ha dovuto cercare, in maniera artificiosa, un punto intorno a cui costruire l'idea di prospettiva, che lo assillava sin dal suo soggiorno fiorentino, e questo punto altro non è che il noce in primo piano.

Viceversa nella *Flagellazione* lo spettatore è completamente immerso nella prospettiva, e lo è da subito, prima ancora che si metta ad osservare l'opera: non ha bisogno di cercarla, di individuarla e analizzarla.

²³ La geometria ha due grandi tesori: uno è il teorema di Pitagora; l'altro è la sezione aurea di un segmento. Il primo lo possiamo paragonare ad un oggetto d'oro; il secondo lo possiamo definire un prezioso gioiello. (Johannes Kepler)

È l'ambientazione in sé, fortemente architettonica, che dà il senso della prospettiva.

*La prospettiva proiettiva*²⁴

Piero ricorre spesso a figure matematiche. Studiò e riscoprì i cinque solidi platonici, che offrono un risultato stupefacente a chi studia geometria nello spazio.



Nel piano si possono costruire poligoni che hanno tutti i lati e tutti gli angoli uguali. Sono i cosiddetti poligoni regolari e sono infiniti: fissato un numero, è sempre possibile costruire un poligono regolare che ha quel numero di lati, e di angoli.

Se ora si vuol fare lo stesso nello spazio (cioè costruire i solidi che hanno facce e angoli tutti uguali, e si vuole che le facce siano poligoni regolari), si noterà che i solidi con queste caratteristiche sono solo cinque: il tetraedro, il cubo, l'ottaedro, il dodecaedro e l'icosaedro, che tutti assieme vengono detti “solidi platonici”.

Piero della Francesca riuscì a dimostrarne l'esistenza e studiò i solidi che si ottengono troncando quelli platonici. Si può sostenere che la teoria della “troncazione” sia stata introdotta proprio da Piero della Francesca, che la utilizzò abbondantemente nei suoi quadri.

Piero inventò la prospettiva: vedere in prospettiva vuol dire riuscire a capire qualcosa di non chiaro. La prospettiva serve a disegnare i solidi senza schiacciarli.

I pittori prima di lui disegnavano come i bambini, schiacciavano tutto su un piano. Piero riuscì a scoprire come far apparire sulla sua tela,

²⁴ Questo capitolo fa esplicito riferimento a un articolo di Daniele Gouthier nel sito www.torinoscienza.it.

piana, anche le persone, gli edifici, i panorami che invece occupano lo spazio; e ci arrivò studiando e capendo molta matematica.

Partì dalla geometria euclidea, arrivando a veri e propri teoremi che si fondavano su risultati di ottica e che, da anziano, raccolse nel trattato *De prospectiva pingendi*. Ragionare di ottica, di prospettiva ed essere in grado di collegare tutto questo con risultati puramente geometrici fu la sua maggior intuizione matematica.

Non dobbiamo immaginare che Piero ci parli di matematica con linguaggio, termini ed espressioni simili ai nostri, ma i concetti sono gli stessi: quando il nostro occhio vede un punto, in realtà sta guardando una retta: quella che collega l'occhio al punto; quando vede una retta, sta guardando un piano: quello che contiene l'occhio e la retta. Ebbene, Piero studia le proprietà geometriche che si hanno quando si identifica una retta con un punto, un piano con una retta, che è proprio quello che succede nelle rappresentazioni che tengono conto della prospettiva.

È interessante osservare che le ombre forniscono modelli geometrici spesso più fedeli e precisi di quelli che si possono realizzare a mano: ad esempio, l'ombra di un bastone è esattamente un triangolo. Naturalmente, per vedere il triangolo bisogna considerare l'ombra nel suo complesso, non solo quella che viene proiettata sul pavimento.

Ma quello che in generale interessa è proprio la proiezione che si ottiene su una superficie. Difatti è questa che, normalmente, viene chiamata ombra di un certo oggetto. Per chi studia geometria, l'ombra è un oggetto piuttosto interessante: infatti conserva molte delle proprietà geometriche di un oggetto tridimensionale, pur non essendo altro che una sua immagine a due dimensioni.

Proiettando l'ombra di un oggetto sul pavimento, o su una parete, o più in generale su una superficie, lo si trasforma da una forma dello spazio geometrico in cui viviamo a una sua rappresentazione nel corrispondente spazio proiettivo. Uno spazio proiettivo non è altro che lo spazio delle ombre.

Quando guardiamo un'ombra e ci concentriamo su uno dei suoi dettagli, ebbene noi non siamo in grado di dire di quale parte dell'oggetto illuminato questo è l'ombra. Infatti, tutti i punti della retta che congiunge il Sole con il nostro dettaglio hanno la stessa ombra. In ciascun punto dell'ombra di un oggetto sono rappresentati infiniti punti dell'oggetto stesso – quelli allineati con il Sole.

Nonostante che in un'ombra ci siano punti che vengono avvicinati e altri allontanati, l'ombra conserva la forma e le proporzioni, anche se ci sono rette parallele nell'oggetto illuminato, che convergono nella proiezione. In una parola, l'ombra ci consente di schiacciare in due dimen-

sioni molte delle proprietà della geometria tridimensionale, e i matematici sono riusciti a generalizzare tutto questo costruendo una geometria proiettiva per studiare lo spazio. La geometria proiettiva ci permette di studiare sul piano le figure dello spazio.

I quadri di Piero della Francesca sono le prime rappresentazioni piane di una stanza, di una persona, di un panorama. Piero è riuscito a disegnare le figure solide, ha capito che punti molto lontani dovevano essere disegnati vicini tra loro, mentre punti che stavano vicini all'osservatore dovevano mantenere quasi esattamente la loro distanza.

Piero ha capito che un dito vicino è grande come un campanile lontano. Il suo trucco è stato quello di mettere sulla tela esattamente questa situazione: quello che è vicino l'ha disegnato normalmente grande, quello che è lontano, l'ha rimpicciolito sempre di più. In questo modo chi guarda un suo quadro crede di guardare il mondo reale. Piero della Francesca ha inventato il modo moderno di disegnare la realtà, ha inventato la prospettiva o, se vogliamo, la geometria proiettiva.

Il gesto del battezzare

Si presentò Giovanni a battezzare nel deserto, predicando un battesimo di conversione per il perdono dei peccati. Accorreva a lui tutta la regione della Giudea e tutti gli abitanti di Gerusalemme. E si facevano battezzare da lui nel fiume Giordano, confessando i loro peccati.

Giovanni era vestito di peli di cammello, con una cintura di pelle attorno ai fianchi, si cibava di locuste e miele selvatico e predicava: “Dopo di me viene uno che è più forte di me e al quale io non son degno di chinarmi per sciogliere i legacci dei suoi sandali. Io vi ho battezzati con acqua, ma egli vi battezzerà con lo Spirito Santo”.

In quei giorni Gesù venne da Nazaret di Galilea e fu battezzato nel Giordano da Giovanni. E, uscendo dall'acqua, vide aprirsi i cieli e lo Spirito discendere su di lui come una colomba. E si sentì una voce dal cielo: “Tu sei il Figlio mio prediletto, in te mi sono compiaciuto”. Marco (1,4-11)



La scena rievoca un episodio spurio dei Sinottici, non confermato, anzi contraddetto dal IV vangelo, che vede invece un contrasto insanabile tra i due movimenti, nazareno e battista, in occasione della cacciata dei mercanti dal Tempio, cui i battisti non parteciparono.

Il gesto del battezzare è quanto mai irrealista, anche perché il Cristo si trova non dentro il fiume ma fuori. Il motivo di ciò è che l'artista ha voluto porre un asse orizzontale su cui far poggiare i piedi di tutti i principali protagonisti della scena (incluso l'albero), che quindi appaiono tutti allo stesso livello, senza distinzione di valore ontologico, di significati gerarchici (al punto che persino l'albero diventa un personaggio di rilievo).

Tutto ciò che si vede è. E dal momento che tutto è “rivelato” e certo, non vi è nel dipinto fede interiore, sentimento religioso. Piero è religioso solo esteriormente, come la società borghese ch'egli rappresenta.

Il battesimo avviene per aspersione (alla maniera cattolica) e non, come nell'iconografia tradizionale, per immersione. Le acque del Giordano non hanno qui alcun significato simbolico.

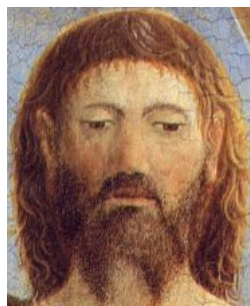
Non ci sono testimoni significativi dell'evento: gli stessi angeli, separati dall'albero, non sembrano esserlo, e i farisei-sadducei sono troppo lontani dalla scena in primo piano. Il battesimo si pone come fatto “personale” tra Gesù e Giovanni, non costituisce un fatto “pubblico”, come nell'iconografia classica, che lo qualifica con termini quali “teofania” ed “epifania”, cioè manifestazione esplicita (divina) del Cristo.

La figura del Cristo

Apparentemente, sul piano verticale, la figura di Cristo sembra essere centrale, anche se dipinta in maniera diciamo “catechistica” o “stereotipata” (di cui le mani giunte sono l'indizio più evidente); in realtà la vera figura centrale è l'albero, da cui si delinea la visione prospettica del dipinto.



Il Cristo mostra una certa docilità nei confronti del Battista, come se fosse costretto a fare una cosa necessaria, inevitabile, e pare assorto nei suoi pensieri, con lo sguardo, leggermente strabico, rivolto non si sa dove.

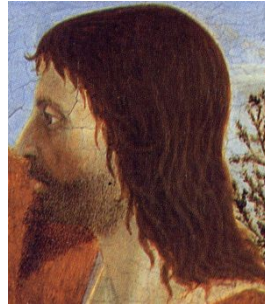


Non c'è partecipazione emotiva, in lui, all'evento. In ciò si contraddice l'iconografia tradizionale, che mostra invece un Cristo rivolto al Battista, il quale lo guarda con umiltà, essendo consapevole della superiorità di chi gli sta di fronte.

Essendo quasi totalmente sommerso dalle acque, nell'iconografia antica il Cristo era completamente nudo, come un novello Adamo. Qui invece, essendo posto fuori dalle acque (come se da esse fosse appena uscito, il che però renderebbe incomprensibile l'aspersione), deve necessariamente essere coperto: l'artista sceglie la soluzione dell'asciugamano o perizoma, lasciando quella delle mutande per il neofita sullo sfondo.

La figura del Battista

Qui il Precursore sembra compiere un'azione convenzionale, burocratica, del tutto formale. Non vi è riconoscimento significativo, da parte sua, della superiorità del Cristo. La sua altezza e quella di Cristo sono esattamente identiche, mentre nell'iconografia classica il Battista, anche se in posizione più elevata, è sempre più piccolo di Cristo, che resta figura centrale.



Mal fatta la mano sinistra, che nell'antichità stringeva per lo più un rotolo, segno della predicazione del Battista e del suo vangelo di penitenza (a volte in luogo del rotolo vi era la croce). Qui sembra che voglia toccare il Cristo, come per sincerarsi dell'identità dell'uomo che sta battezzando. Sono dita dal significato opposto a quelle dell'altra mano.



Mal riuscita anche la prospettiva della gamba sinistra, che posizionata così all'indietro sembra reggerlo in un equilibrio precario. Questo inconveniente forse dipende dal fatto che l'artista ha voluto far sì che il braccio destro e la gamba sinistra formassero due angoli della stessa ampiezza. Alcuni critici hanno visto nel ginocchio piegato una parziale genuflessione in segno di sottomissione.



La simbologia



La colomba è segno dello Spirito Santo, che però non scende dal cielo come nell'iconografia classica. Diventa quindi un simbolo fine a se stesso o, al massimo, un segno di pace. Qui è fatta talmente bene, nella sua aerodinamicità, da sembrare un aeroplano ante litteram, che proviene non dall'alto, ma da lontano, come suggerisce la notevole presenza delle nuvole.



Né Cristo, né il Battista, né gli angeli hanno aureole. Qui è tutto umanizzato. È assente la figura, minimizzata, del demonio (o del serpente), ai piedi del Cristo, simbolo del male che viene vinto nel battesimo, sacramento di rigenerazione spirituale. A volte questa figura è lo stesso Adamo, in attesa d'essere rigenerato.

Altre volte si possono distinguere due piccole figure antropomorfe di origine pagana: quella maschile simbolizza il fiume Giordano, quella femminile il mare, secondo le parole del Salmo 114,3: “Il mare vide e si ritrasse, il Giordano si volse indietro”.



Adamo



Demone

Nell'iconografia bizantina il battesimo di Cristo veniva concepito come una sorta di morte e resurrezione: le acque infatti erano dipinte di nero (una caverna scura), come una sorta di inferno, che andava purificato dall'immersione totale del Cristo (il Giordano come “tomba liquida”).

C'è un solo catecumeno che si sta spogliando per entrare in acqua (o forse si sta rivestendo dopo esserne uscito). Sono invece almeno quattro i farisei e sadducei (il potere politico-religioso) che discutono sullo sfondo, significativamente, ovvero polemicamente, semicoperti dal corpo quasi nudo del neofita. Alcuni critici presumono di vedere in questi personaggi vestiti alla maniera orientale i delegati bizantini al Concilio unio-nista di Ferrara-Firenze (1439).

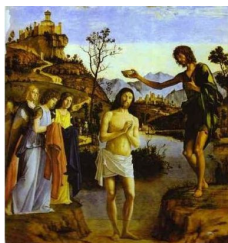
Esiste un'analogia tra il tronco dell'albero e il corpo seminudo,

bianchissimo, del Cristo: entrambi tendono alla forma ideale del cilindro della colonna.

Il centro del dipinto non è Cristo – come a prima vista può sembrare –, ma l'albero che lo separa dagli angeli. È un centro meramente “fisico”, oggettivato, usato in maniera geometrica, non è un centro simbolico o metafisico o teologico. L'artista ha avuto bisogno di porre in primo piano un albero per far capire la presenza innovativa di un'arte non conformista, che nel mentre tratta soggetti religiosi ambisce a svuotarli di contenuto.

L'albero infatti ha il duplice scopo di laicizzare la coscienza religiosa sia in senso etico che in senso tecnico. In senso *etico* perché fa dell'uomo-dio un semplice uomo e lo pone sullo stesso piano della natura; in senso *tecnico* perché a partire dall'albero si dipana una linea prospettica che porta lo sguardo dell'osservatore ben oltre l'evento religioso, il quale, in sostanza, viene posto solo in maniera incidentale, in quanto ciò che più conta è l'osservazione globale del dipinto, che non si sofferma sull'evento, quasi totalmente privo della passata simbologia bizantina, ma ripercorre le linee e le diagonali prospettiche tracciate dall'artista.

(Si noti che nel Battesimo di Cristo di Cima da Conegliano l'albero, posto dietro le figure in primo piano, dà ugualmente il senso della prospettiva.)



Il noce in primo piano – stando ad alcuni critici – rinvia a una simbologia cristologica secondo cui il mallo rappresenta la natura umana, il gheriglio quella divina e il guscio il legno della croce.

Non è rappresentato il simbolo, tipico di Giovanni, dell'albero tagliato da un'ascia, come nelle icone bizantine, i cui pittori ricordavano bene l'episodio in cui il Battista profetizzava che il messia sarebbe venuto con un'ascia in una mano e una ventola nell'altra (nelle traduzioni italiane la parola ventola è tradotta come "ventilabro").

La pericope evangelica riguardante ciò e di cui qui non v'è alcuna traccia è la seguente: "Ormai la scure è posta alla radice degli alberi; ogni albero dunque che non fa buon frutto, viene tagliato e gettato nel fuoco... Egli ha il suo ventilabro in mano, ripulirà interamente la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con fuoco inestinguibile" (Mt 3,10 ss.).



Gli angeli

Gli angeli sono l'aspetto più problematico del dipinto. Non sono in atteggiamento di adorazione e non hanno le mani coperte in segno di venerazione, e neppure si preoccupano, in qualità di "padrini", di coprire il Cristo nudo che sta per uscire dalle acque.

Non c'è serenità o compiacimento nei loro sguardi, ma ansia mista a indifferenza, come se l'azione cui assistono, pur essendo svolta in maniera asettica, formale, appaia del tutto desueta, fuori del suo tempo. Si ha insomma l'impressione che l'artista abbia dipinto questa tavola contro voglia o che sia stato indotto ad autocensurarsi.

Molti critici hanno pensato che l'estraniamento degli angeli sia dovuta a una sorta di personificazione astratta, mitica, dello spazio, da essi rivelato nella pienezza della forma, non del simbolo. Gli angeli cioè sarebbero stati usati per scopi tutt'altro che religiosi.

Altri hanno ritenuto che la loro collocazione e postura, seppur anomale, vadano viste in maniera coreografica, come una sorta di tributo devozionale dovuto alla tradizione iconografica, la quale peraltro ricorda tre angeli, prefigurazione della Trinità, apparsi ad Abramo, come nella *Trinità* di Rublev. (C'è da dire che nelle icone dell'Epifania il numero degli angeli variava da tre a quattro).

Il rosso, il bianco e il blu in campo artistico simboleggiano quasi sempre la Trinità (il rosso spesso allude all'umanità di Gesù, mentre il blu alla sua divinità). Anche gli angeli qui dipinti, pur indossando indumenti di foggia differente, sono tutti giocati sulla stessa triade cromatica.



I tre giovani stanno ritti, impalati, immersi in un'atmosfera senza tempo, dove l'oggi e l'eternità sembrano avere la medesima misura: non li scuote un gesto né un fremito che li strappi alla loro enigmatica esistenza.

Tra i due angeli che rappresentano il Padre e il Figlio (o la divinità del Cristo), si trova quello al centro, vestito di una tunica bianca dai forti accenti classici, che sottolinea ancor più il suo distacco emotivo, intellettuale dall'epifania del messia.

Secondo un'altra interpretazione, i tre angeli che si tengono per mano, disposti in semicerchio, come nella rappresentazione delle Grazie, che richiama il valore della bellezza, ma soprattutto dell'armonia, sarebbero simbolo di concordia tra la Chiesa romana e la Chiesa greca, rappresentate dal catecumeno e dai personaggi in abiti orientali sul fondo: unità sostenuta dall'attività di Ambrogio Traversari, che fu generale dell'abbazia camaldolese di San Sepolcro, ai tempi di Piero, e dove venne anche sepolto nel 1439. Egli partecipò ai Concili di Ferrara e Firenze con una funzione preminente, ed ebbe un ruolo molto significativo nella conciliazione tra le due Chiese.

L'opera di Piero, pertanto, sembra celebrare questa riconciliazio-

ne: non dimentichiamo che le due confessioni, cattolica e ortodossa, si riuniscono in un momento particolarmente delicato per le sorti dell'impero bizantino, pressato dai Turchi, che arriveranno fino alle porte di Vienna. Il Concilio di Ferrara-Firenze diventa un atto politico di alleanza tra Oriente ortodosso e Occidente cattolico, alle condizioni imposte dal papato. Dunque un risvolto politico di fondamentale importanza che non traspare immediatamente, ma è sottinteso nella raffigurazione in oggetto.

In realtà gli angeli rappresentano la parte più ambigua del dipinto: essi esprimono una presenza che va interpretata anche in chiave psicologica, poiché, se è vero che qui non partecipano al rito religioso, è anche vero che ciò dipende dal fatto che lo vedono in maniera del tutto convenzionale.

In tal senso esiste sì un loro coinvolgimento, ma è negativo, di dubbio o di perplessità. Essi sembrano spettatori passivi di un film non particolarmente interessante. Nel migliore dei casi appaiono come passanti capitati lì per caso, che quasi si nascondono dietro l'albero, per non essere visti, per non voler essere coinvolti. Di sicuro non appaiono in posizione simmetrica rispetto al Battista, come nelle icone bizantine, che in tal senso risultano fortemente tassonomiche.

L'angelo di sinistra infatti, con la mano alzata, sembra voler dire qualcosa. Quello di destra è come se volesse rincuorare o calmare quello di centro, il cui sguardo indagatore sembra essere preoccupato o comunque intenzionato a porre qualcosa in discussione. La mano appoggiata sulla sua spalla sembra indicare l'esigenza di accettare qualcosa di inevitabile.



Si è detto che i tre angeli rappresentano la Trinità, ma quello al centro è il più importante, il ponte tra il divino che fissa la scena e l'umano che osserva lo spettatore, il nesso tra essere e dover essere. La coscienza del Cristo non è rappresentata dal Cristo stesso, il cui sguardo è fisso nel vuoto: è invece rappresentata da questo angelo di mezzo, lacerato dal dubbio, testimone di una inadeguatezza, di una discrasia tra contenuto e forma. È la coscienza dello stesso artista.



Tra la coscienza infelice, inquieta, dell'angelo di centro e la rassegnazione del Cristo a un ruolo prestabilito, si pongono due cose: la valorizzazione della natura e lo studio razionale degli spazi, degli ambienti, in cui collocare i personaggi, entrambi usati in chiave antireligiosa.

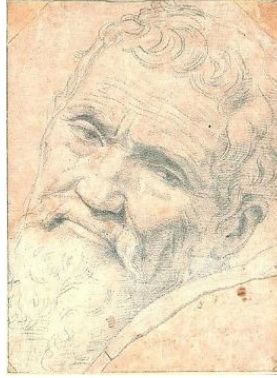
Nella sostanza i tre angeli rappresentano la prevalenza di un'interpretazione soggettiva di un rito sacramentale, oggettivo, quello del battesimo, che l'artista non sente più come appartenente alla propria tradizione.

Piero ha voluto conservare dell'iconografia classica la ieraticità degli sguardi e delle posture, privandole di riferimenti significativi alla tradizione religiosa, svuotandoli del loro significato originario, che viene sostituito con un significato di tipo laico-borghese.

Questa religiosità vuota di contenuto è prigioniera di una scatola geometrica, in cui i valori dominanti sono quelli razionali della borghesia. Qui non si discute l'esigenza di superare in maniera laico-umanistica la religione cristiana, sia essa cattolica o ortodossa: semplicemente si vuol far notare che rispetto alle rappresentazioni bizantine dei contenuti religiosi, questa di Piero rappresenta una soluzione poco convincente, in quanto troppo legata a formule di compromesso tra fede e ragione, tra religione e laicità.

L'agnosticismo di Piero è astratto e intellettualistico, troppo razionale per essere pienamente umano, non paragonabile alla profondità interiore, al pathos delle rappresentazioni bizantine dello stesso soggetto.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564)



Io sto qua in grande affanno
e con grandissima fatica in corpo
e non ho amici di nessuna sorta.
Michelangelo

Maschilismo ed erotismo nella Cappella Sistina

Premessa

Ci sono voluti 14 anni di restauro per riportare al loro splendore gli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina in Vaticano. Ogni minuto di lavoro è stato ripreso dal network televisivo nipponico Ntv.

Il *Giudizio Universale*, in particolare, può essere considerato l'opera artistica più manipolata della storia. Tutto quello che è stato rimosso era falso e non tutto il falso, purtroppo, s'è potuto rimuovere. Persino gli interventi non censori ma semplicemente tecnici, compiuti nel passato, per conservare al meglio l'affresco, si sono rivelati dannosi: p.es. quelli compiuti con le colle animali per dargli lucentezza, come se fosse un dipinto e non un affresco (tecnica, questa, che richiede grande abilità di esecuzione, in quanto si deve dipingere su un intonaco che resta bagnato al massimo sei ore).

Osservando quest'opera monumentale si rimane stupiti nel vedere come nel tempio della cristianità cattolica si fosse permessa una raffigurazione dei più importanti temi teologici, che a quell'epoca ancora si dibattevano, in una maniera che di religioso sembra avere ben poco.

Gli affreschi hanno una carica così eversiva che non si ricollegano espressamente a quelli fatti in precedenza da altri pittori, né a quelli

che si possono osservare lungo le pareti dello stesso edificio; anzi, persino il *Giudizio Universale* è lontanissimo dall'armonia degli affreschi che circa trent'anni prima Michelangelo aveva dipinto sulla volta.

In particolare guardando il *Giudizio* vien spontaneo chiedersi come sia stato possibile che la curia pontificia, per la progettazione dell'affresco, avesse dato carta bianca all'artista, e soprattutto come sia stato possibile che nessun alto prelato, in corso d'opera, si fosse accorto della totale distonia rispetto a qualunque tradizione iconografica sugli stessi temi trattati, o, accorgendosene (grazie p.es. alla segnalazione del cerimoniere papale Biagio da Cesena, che la giudicò “degnata d'osteria”), non avesse fatto alcun intervento regolamentativo o censorio.

Come poteva Michelangelo essere così convinto che la curia pontificia non gli avrebbe in alcun modo impedito una rappresentazione così pagana, anzi così beffarda e volgare della santità cristiana? In quasi tutti i suoi affreschi, anche quelli della volta, si abolisce volutamente qualunque simbolo religioso (i santi non hanno aureole e spesso hanno sguardi allucinati, inebetiti, come i dannati; gli angeli hanno sembianze del tutto umane, non sono riconoscibili come tali, non avendo ali; del tutto assenti i riferimenti allo spirito santo, alla luce divina, alla trinità...); le posture dei protagonisti (santi o dannati) sono spesso contorte o scomposte; il nudo domina su tutto e spesso in posizioni volutamente oscene; le figure maschili, nettamente prevalenti su quelle femminili, sembrano dei culturisti, dei palestrati, ostentando con orgoglio i propri muscoli (persino le donne hanno braccia molto formose).

Evidentemente la curia romana era giunta a un punto tale di corruzione (e la Riforma glielo farà capire) che non riusciva più a distinguere il sacro dal profano, e Michelangelo, per la sua smisurata ambizione di primeggiare in tutte le arti (scultura, pittura e architettura), aveva accettato di rendersi complice di questo abuso, pur nutrendo egli idee politiche tutt'altro che clericali, e avendo un atteggiamento sostanzialmente ateistico nei confronti delle verità della fede.

L'ateismo non è visibile solo nel *Giudizio* ma anche negli affreschi dedicati alla *Creazione*, seppure qui in maniera più sfumata, più neoplatonica. Il ciclo della *Creazione* voleva essere una sintesi ideale tra cristianesimo e paganesimo, in nome di una liberazione intellettuale che passasse attraverso la sessualità.

Viceversa, il *Giudizio Universale* esprime l'uso polemico della sessualità, in forma estrema (pur in una formale cornice religiosa), contro la rassegnazione che gli intellettuali italiani provavano nei confronti dell'idea di poter realizzare una liberazione nazionale, in campo cattolico, una emancipazione dallo strapotere della curia pontificia.

In effetti, proprio durante il lavoro degli affreschi, il papato si stava rimangiando, pur di non perdere il proprio potere politico, tutte le aperture culturali verso la classicità greco-romana.

Gli intellettuali italiani (in primis gli artisti), che in quel momento erano i più laici d'Europa, si trovarono a vivere nel loro paese un inaspettato riflusso ideologico, così insopportabile da far rimpiangere quei paesi protestanti in cui si discutevano questioni teologiche che già da tempo nella nostra penisola si ritenevano superate.

Gli intellettuali rinascimentali stavano pagando duramente lo scotto di aver voluto produrre una cultura laica e borghese, senza lavorare politicamente contro lo Stato della chiesa e senza crearsi un vasto consenso a livello sociale. Il loro isolamento sarà decisivo per la loro sconfitta. E anche la protesta di Michelangelo, condotta sul piano artistico-sessuale, verrà ben presto censurata.

In tal senso l'intera Cappella Sistina rappresenta il simbolo oltre il quale una qualunque Chiesa non può andare se non vuole negarsi come tale. Se vogliamo, il *Giudizio* è l'inevitabile conseguenza degli affreschi della volta, la cui religiosità laicizzata (cristiano-pagana) restava entro i canoni del formalismo borghese. Il *Giudizio* è una provocazione erotica contro l'estetismo pseudo-religioso della *Creazione*, è la caricatura della vuota fede borghese, che però non esce dai limiti della borghesia, anzi porta i suoi disvalori all'eccesso.

Se il modello del *Giudizio* fosse stato ripreso nel Seicento, senza le censure tridentine, cioè se Michelangelo avesse avuto dei seguaci all'altezza della sua provocazione, la cultura avrebbe fatto un salto troppo grande, assolutamente impensabile per la mentalità clericale della Chiesa romana e per una penisola che di "borghese" aveva solo qualche Signoria e Principato, ma non la Nazione. Il papato e l'alto clero, pur essendo ampiamente libertini sul piano del comportamento, restavano incredibilmente conservatori nella gestione del potere politico.

Un ipotetico seguace di Michelangelo, che avesse potuto lavorare più liberamente di lui, avrebbe oltrepassato persino la Riforma (che nella sua fase iniziale non poteva certo tollerare una rappresentazione tri-viale della fede) e sarebbe di colpo arrivato alla Rivoluzione francese. Se non ci fosse stato il Concilio di Trento, la pittura successiva a quella michelangiolesca non avrebbe avuto né la piega barocca e manieristica del Seicento, né i risvolti puritani della nuova cristianità protestantica nell'Europa del nord.

La laicità borghese, infatti, è fortissima nel *Giudizio Universale*, sia nell'ostentazione del nudo, sia nelle fattezze fisiche superomistiche, sia nell'individualismo dell'eroe (il Cristo), che è isolato e indifferente

alla massa caotica, dispersiva, di basso livello intellettuale, interessata unicamente alla propria salvezza. Qui l'erotismo non vuole essere semplicemente sensuale, come negli affreschi della volta, ma polemico, contestativo dell'*establishment* dello Stato ecclesiastico. È una laicità che pur volendo apparire più democratica del clericalismo di corte, non costituisce in realtà alcuna vera alternativa, essendo viziata da presupposti maschilistici e pornografici.

Il *Giudizio* testimonia il massimo sforzo possibile nell'ambito del cattolicesimo romano in favore dell'umanesimo laico-borghese (che pur restava sessualmente deviato) e, con le sue braghe censorie, la sua più recisa negazione in favore della teocrazia papale: quanto viene concesso sul piano culturale, viene successivamente negato su quello politico, proprio per paura che la cultura eversiva minacci il potere costituito. La luna di miele tra il cattolicesimo decadente e la borghesia emergente era finito sull'altare della Controriforma.

Fa impressione vedere come un capolavoro del genere, che avrebbe dovuto esaltare positivamente lo splendore del tempio della cristianità, fosse stato commissionato a un artista che odiava profondamente la Chiesa, anche se di questa amava l'ostentazione di quel lusso che avrebbe potuto farlo diventare un artista rinomato in tutta Europa e ricchissimo. In questo atteggiamento ambivalente si riassume il dramma di una personalità così controversa come quella di Michelangelo e, in fondo, di buona parte della cultura borghese moderna.

Biografia

Michelangelo, quando gli morì la madre, aveva solo sei anni. L'infanzia era stata grigia e fredda. Il suo temperamento era d'indole taciturna. Era stato mandato a balia, da bambino, in una famiglia di scalpellini.



Desti a me quest'anima divina e poi
la imprigionasti in un corpo debole e
fragile, com'è triste viverci dentro.

Tornato in città frequentò, contro la volontà del padre, il pittore Francesco Granacci, che lo invogliò alla pittura presso il Ghirlandaio. Stranamente il tredicenne Michelangelo, invece di lavorare gratuitamente, poté fruire di un contratto triennale di apprendistato. Col Ghirlandaio

opera agli affreschi in Santa Maria Novella, ma il sodalizio dura molto poco.

Tuttavia Lorenzo il Magnifico, accortosi del suo talento, lo accoglie alla corte come un figlio adottivo. A Palazzo Medici frequenta, appena quindicenne, Poliziano, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola e altri umanisti neoplatonici. Studia le opere d'arte antica riunite nel Giardino di via Larga (giardini medicei di San Marco), sotto la guida di Bertoldo di Giovanni. Scolpisce la *Madonna della Scala* e la *Centauromachia*. Studia anatomia sezionando cadaveri.

Alla morte di Lorenzo, durante la predicazione del Savonarola e mentre si sta avvicinando il re francese Carlo VIII, fugge da Firenze (ottobre 1494), recandosi a Bologna, ma già nel 1496 parte per Roma, dove resta sino al 1501. Aveva ottenuto l'incarico della *Pietà* in San Pietro, che suscitò non poche critiche, in quanto aveva rappresentato Maria troppo giovane rispetto al Cristo. Prima della Sistina aveva realizzato, in pittura, solo qualche tavola e il cartone per la *Battaglia di Cascina* per Palazzo Vecchio.

Tornato a Firenze fino al 1504, nel marzo 1515 viene chiamato da Giulio II per realizzare un monumento funebre, ma abbandona la città nell'aprile 1506 perché il papa è preso per il nuovo San Pietro con l'architetto Bramante. Nel novembre dello stesso anno deve però raggiungere Giulio II a Bologna, appena conquistata dalle truppe pontificie, allo scopo di realizzare una grande statua in bronzo del pontefice (febbraio 1508), distrutta poi, tre anni dopo, dai seguaci del Bentivoglio.

Nel maggio 1508 sottoscrive il contratto per la decorazione della volta della Sistina. Committente è lo stesso Giulio II, che lo incarica di sostituire le stelline del soffitto della Cappella Sistina con un affresco dedicato ai Dodici Apostoli, che poi diventerà quello della *Storia della Creazione*. Gli ci vogliono quattro anni per terminare il progetto.

Dopo la morte di Giulio II, nel maggio 1513, firma un secondo contratto per il monumento destinato alla sepoltura del pontefice, ma il progetto non si realizzerà mai in maniera compiuta, nonostante vi abbia lavorato per oltre trent'anni (più volte dirà di sentirsi invidiato da Bramante e Raffaello). I lavori vengono sospesi una prima volta nel 1520 perché gli era stata commissionata la facciata di San Lorenzo, anch'essa rimasta incompiuta, come altre opere dell'artista, per problemi tecnici e finanziari.

A Firenze intanto costruisce la Sagrestia Nuova di San Lorenzo (1519-33) e la Libreria Mediceo-Laurenziana.

Dopo il sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi (1527) e la cacciata dei Medici da Firenze, ha una parte rilevante nel governo repub-

blicano, in quanto governatore delle fortificazioni murarie. Partecipa attivamente alla difesa della città assediata dalle truppe pontificie e imperiali.

La Repubblica cade il 12 agosto 1530. È questo il periodo più angoscioso della sua vita. È infatti repubblicano convinto, ma fugge a Ferrara e a Venezia (1529) e vorrebbe andare in Francia. Firenze lo bandisce come disertore e ribelle, poi lo perdona e lo richiama, grazie all'intercessione di Clemente VII, che lo salva dalle vendette dei seguaci dei Medici.

Tuttavia nel 1534 decide di abbandonare definitivamente Firenze per trasferirsi a Roma, dove accetta l'incarico di Clemente VII di dipingere una Resurrezione dietro l'altare della Sistina, idea che venne poi sostituita con quella del *Giudizio Universale* (1536-41). A Roma rimane molto impressionato dalle conseguenze del saccheggio, che ha dissipato il mito dell'immunità storica della città santa: il sogno della restaurazione classica di Leone X pare concluso.

Paolo III confermerà a Michelangelo l'incarico ottenuto da Clemente VII e non farà nulla per impedire a Michelangelo di dipingere come gli pareva. Tuttavia proprio questo papa stava per diventare il campione della Controriforma. Le divergenze teologiche col protestantesimo sono destinate a trasformarsi in politiche, con risvolti di tipo militare e Michelangelo col suo *Giudizio Universale* sembra anticiparne i tempi.

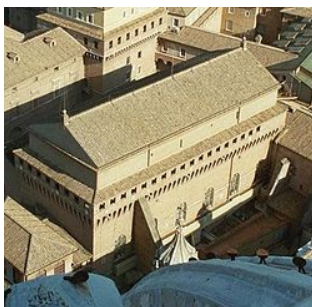
Partecipa al gruppo di Viterbo che si riunisce attorno al cardinale Reginald Pole e a Vittoria Colonna, capofila degli ambienti cripto-protestanti italiani. L'influenza di questo clima spirituale è visibile nel *Giudizio Universale* e negli affreschi della Cappella Paolina, dove nella *Conversione di san Paolo* e nel *Martirio di san Pietro* i nudi sono ridotti al minimo, ma è evidente che: 1. il Cristo odia tutti meno san Paolo, che in quel momento era ancora anti-cristiano; 2. Michelangelo s'identifica in san Pietro e, pur di non cedere dalla propria posizione, si fa crocifiggere capovolto, guardando con disprezzo persino l'osservatore, il committente.

Nei suoi diari e nelle poesie spesso si lamenta delle condizioni grame della sua esistenza, ma egli non era affatto povero, anzi aveva accumulato una fortuna equivalente a molte decine di milioni di euro (p.es. una cifra equivalente a 46 milioni di euro decise di lasciarla al suo amante Pierfrancesco Borgherini). Nel periodo in cui lavorò alla Biblioteca Laurenziana riuscì a ottenere da Clemente VII uno stipendio mensile equivalente a 600 mila euro. Il suo reddito abituale era di almeno cinque volte superiore a quello di Leonardo o Tiziano o Raffaello. Non si godè tutto questo patrimonio proprio perché era incredibilmente avaro e vive-

va molto modestamente, pensando soltanto ad accumulare i suoi guadagni presso le banche e acquistando terreni (cfr Rab Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*).

Negli ultimi vent'anni della sua vita s'interessa solo di architettura. L'unica scultura scolpita è un'altra *Pietà*, simbolo del crollo di tutti i miti rinascimentali. Autorizza Ascanio Condivi a scrivergli la biografia.

La volta della Cappella Sistina



La grande Cappella Sistina, dedicata alla Vergine Assunta (il cui affresco venne distrutto per far spazio al *Giudizio Universale*), è una chiesa solenne, vastissima, dalle proporzioni perfette, che sorge all'interno dei Palazzi Vaticani in Roma, accanto alla Basilica di San Pietro.

Sisto IV la fece costruire negli anni 1475-83, ampliando la preesistente Cappella trecentesca del Palazzo e pretendendo un'imponente decorazione. Il motivo quindi non era solo di tipo logistico (la precedente Cappella era troppo piccola per contenere tutti gli alti prelati della corte pontificia), ma anche di tipo politico, in quanto si voleva togliere a Firenze il primato della cultura e soprattutto per dimostrare in maniera simbolica che la sede romana aveva un papato universale, onnipotente (che andava peraltro in cerca di continui fondi, in tutta Europa, per finanziare le

proprie innumerevoli e costosissime opere d'arte e di architettura: cosa che di lì a poco scatenerà l'ira funesta d'un giovane monaco agostiniano il cui nome, Martin Lutero, farà epoca in tutto il mondo).

Le dimensioni della nuova Cappella sono imponenti: 40,93 m. la lunghezza, 13,41 m. la larghezza, 20,7 m. l'altezza (i rapporti tra larghezza e lunghezza – 1:3 – e quelli tra larghezza e altezza – 1:1,5 – riprendono quelli del Tempio di Gerusalemme, edificato da Salomone). Il soffitto è a botte e ad arco ribassato, con curvatura anche sui lati corti. Tutta l'architettura ha molti punti di fuga, non esistono rapporti di tipo proporzionale-prospettico. Ogni legge spaziale è stata abbattuta. Le ombre sono intrinseche alle singole figure. All'esterno l'edificio ha l'aspetto di una costruzione fortificata, che doveva appunto apparire come una sorta di autocorona del papato, rappresentato simbolicamente in questo o quel personaggio biblico.

L'ingresso principale è sul lato corto opposto all'altare. Un'iconostasi marmorea, sormontata da otto candelabri, separa, alla maniera bizantina, il vasto presbiterio per il clero, in grado di raccogliere circa 200 persone sedute, dalla navata riservata ai laici. È il luogo dove ancora oggi si riuniscono i cardinali per eleggere il papa.

Per le due pareti laterali furono chiamati i maggiori pittori del tempo: Botticelli, Perugino, Pinturicchio, Ghirlandaio, Signorelli, ma anche Andrea d'Assisi, Biagio di Antonio, Bartolomeo de la Gatta, Cosimo Rosselli, ognuno dei quali doveva dipingere due pontefici, una storia biblica e un finto tendaggio sottostante. Gli episodi della vita di Mosè dovevano essere rapportati a quelli della vita di Cristo.

Il progetto teorico delle decorazioni iconografiche venne sviluppato da insigni teologi vaticani, mettendo a confronto ebraismo e cristianesimo, non senza riferimenti a problematiche e personaggi contemporanei. Il ciclo storico fu suddiviso in tre epoche: prima e dopo la consegna della legge a Mosè e l'avvento di Cristo.

La decorazione si sviluppa su tre registri: in basso, sopra il sedile di marmo, un alto zoccolo col motivo del finto drappaggio, che termina coi dei ganci che servivano per appendere nelle occasioni solenni degli arazzi (come p.es. quelli commissionati nel 1515 a Raffaello da papa Leone X, raffiguranti episodi degli Atti degli apostoli, oggi presenti nei vicini Musei Vaticani; sette cartoni sono conservati al "Victoria and Albert Museum" di Londra). Più sopra i grandi riquadri ad affresco, con a sinistra le storie della vita di Mosè e a destra, in corrispondenza, quelle della vita di Cristo. Nell'ultimo registro vi sono, tra i finestroni, i 28 ritratti dei pontefici martiri, realizzati dagli aiutanti dei pittori.

Sulla parete di fondo, sopra l'altare, vi era l'*Assunzione della*

Vergine, del Perugino, e nel registro superiore i primi due episodi delle storie di Mosè e di Gesù (*Ritrovamento di Mosè* e *Adorazione dei pastori*): il tutto però, in questa parete, verrà ricoperto dal *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Le pareti laterali sono dunque affrescate nella seguente maniera:

Parete ovest:

Michelangelo, *Giudizio Universale* (1536-41)

Perugino, *Nascita e ritrovamento di Mosè* (distrutto)

Perugino, *Assunta con Sisto IV inginocchiato* (distrutto)

Perugino, *Natività di Cristo* (distrutto)

Parete sud:

La parete sud mostra le *Storie di Mosè*, databili al 1481-82. Dall'altare si incontrano:

Pietro Perugino e aiuti, *Partenza di Mosè per l'Egitto*

Sandro Botticelli e bottega, *Prove di Mosè*

Cosimo Rosselli o Domenico Ghirlandaio o Biagio di Antonio Tucci, *Passaggio del Mar Rosso*

Cosimo Rosselli e Piero di Cosimo (attr.), *Discesa dal monte Sinai*

Sandro Botticelli, *Punizione dei ribelli (figli di Core)*

Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta, *Testamento e morte di Mosè*

Parete nord:

La parete nord mostra le *Storie di Cristo*, databili al 1481-82. Dall'altare si incontrano:

Pietro Perugino e aiuti, *Battesimo di Cristo*

Sandro Botticelli, *Tentazioni di Cristo*

Domenico Ghirlandaio, *Vocazione dei primi apostoli*

Cosimo Rosselli (attr.), *Discorso della montagna*

Pietro Perugino, *Consegna delle chiavi*

Cosimo Rosselli, *Ultima Cena*

Parete est (ingresso):

Hendrik Van den Broeck (1572) su originale di Domenico Ghirlandaio, *Resurrezione di Cristo*

Matteo da Lecce (1574), su originale di Luca Signorelli, *Disputa sul corpo di Mosè*.

Da notare, in particolare, che l'affresco *Punizione dei ribelli (figli di Core)*, di Botticelli, che allude alla punizione dei ribelli contro l'autorità di Aronne, recante in capo la tiara coi colori della famiglia Della Rovere, è in parallelo con l'affresco *Consegna delle chiavi*, del Perugino,

volendo espressamente simboleggiare il pontificato di Sisto IV, in atto di mostrare d'essere l'unica autorità costituita in seno alla Chiesa cristiana mondiale.

*

Papa Giulio II (Della Rovere), nipote di Sisto IV, chiamò Michelangelo a Roma nel 1505 per affidargli la realizzazione del proprio sepolcro, ma quando egli vi giunse, nel 1506, dopo aver trascorso otto mesi a Carrara per scegliere i marmi, il papa non volle concedergli nemmeno udienza, essendo preso da tutt'altre cose, di tipo politico e militare.

Offeso per questo atteggiamento, Michelangelo se ne tornò a Firenze. Senonché il pontefice, con tre lettere intimidatorie, lo obbligò a ritornare a Roma, questa volta però per realizzare un progetto completamente diverso.

Una grossa crepa s'era infatti aperta nel 1504 sul soffitto della Cappella Sistina, il luogo più rappresentativo del mecenatismo di Sisto IV. Dopo aver riparato i danni, il pontefice s'era reso conto che la volta stellata andava completamente rifatta, e scelse come argomento una rappresentazione degli apostoli di Cristo, insieme ad alcuni ornamenti geometrici. Da notare che dalla morte di Sisto IV a Giulio II nessuno aveva osato por mano in maniera artistica alla Cappella, tanto sembrava perfetta e conclusa.

Quando nel 1508 Michelangelo iniziò a dipingere il soffitto della Cappella, l'idea originaria era già stata da lui sostituita (e il papa l'approvò) con un progetto molto più ambizioso: una storia del mondo fino alla nascita di Gesù, di cui la parte più significativa avrebbe dovuto trattare la storia della Creazione fino a Noè, novello Adamo.

Michelangelo aveva 28 anni e non aveva accettato con entusiasmo il progetto, perché si sentiva più scultore che pittore, e anche perché la vastità dell'impresa l'avrebbe costretto a interrompere la realizzazione del monumento funebre dedicato a Giulio II.

Michelangelo allestì un particolare ponteggio che gli permetteva di lavorare contemporaneamente al soffitto, alle otto vele e alle quattordici lunette. L'esecuzione degli affreschi procedeva in senso inverso rispetto alla sequenza cronologica delle vicende bibliche, cioè partiva dalle storie di Noè, mentre per lo spettatore che osserva, occorre partire dall'altare, che è in corrispondenza alla *Creazione del cielo* e della terra, per poi arrivare, proseguendo a zig-zag da un lato all'altro fino alla parete dell'ingresso, oltre l'iconostasi, nella navata dei laici, dove si trova l'*Ebbrezza di Noè*.

Costretto a lavorare per parecchio tempo steso sulla schiena col braccio teso in alto e il colore che gli gocciolava in faccia, contrae una serie di malattie e deformità. Gli ultimi affreschi infatti risentono di questa stanchezza. D'altra parte nessuno degli aiuti giunti da Firenze (Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Agnolo di Domenico, Aristotile da Sangallo, alle dipendenze del Ghirlandaio) poté metter mano al lavoro della volta. Egli volle fare da solo un lavoro titanico che, se non fosse stato interrotto, si sarebbe probabilmente rivelato al di sopra delle sue forze. Un grosso problema tecnico che dovette affrontare furono p.es. le muffe apparse sulla superficie del *Diluvio*. Ma si pensi anche al fatto che per l'artista era praticamente impossibile caratterizzare tutti i personaggi con attributi significativi, non essendovi molti precedenti iconografici.

La teologia rinascimentale che fa da supporto alla volta non è tragica come quella del *Giudizio*. Il Dio della Genesi è infatti dipinto come un eroe magnanimo, che crea dal nulla lo splendore dell'universo, raggiungendo il culmine della perfezione con la creazione di Adamo. Il peccato originale non impedisce la salvezza, cui tutti tendono, ivi inclusi i profeti ebraici e le sibille pagane. Gli stessi Ignudi rappresentano il mondo pagano, non vedono il cielo, cui volgono le spalle, ma ne intuiscono la presenza.

Questo almeno in apparenza. Nella sostanza l'ottimismo michelangiotesco è abbastanza manierato, essendo egli ben consapevole della corruzione di un papato tutto intento a potenziare al massimo il proprio Stato al centro della penisola. Tant'è che tutta la *Storia della creazione* sembra essere piuttosto una forma di liberazione esistenziale da parte di un uomo alla ricerca della propria identità, in cui l'elemento sessuale gioca un ruolo decisivo. Un ruolo che negli affreschi dedicati a Noè non è così evidente.

Infatti guardando dal basso, a 20 metri di distanza, i primi affreschi, Michelangelo s'accorse subito ch'essi, essendo gremiti di personaggi, risultavano meno godibili del dovuto, sicché si convinse di dare alle prossime due Storie dei progenitori maggiore dimensione ai corpi, aumentando l'energia delle figure e semplificando al massimo i gesti e i piani di profondità.

Egli lavorò in solitudine fino all'agosto del 1510, arrivando alla metà del ciclo (quinta campata con la *Creazione di Eva*), poi il cantiere rimase bloccato un anno, poiché gran parte dei finanziamenti erano stati assorbiti dalle campagne militari anti-francesi di Giulio II.

È solo nell'autunno del 1511 che viene di nuovo allestito il ponteggio per la seconda metà della volta, terminata nell'ottobre del 1512. Le differenze rispetto alla prima sono notevoli: Michelangelo appare demo-

tivato, stanco, sembra voglia finire in fretta. La raffigurazione del Creatore è incredibilmente povera di suggestione rispetto ai due affreschi centrali della Creazione e della Caduta. Non viene sfruttata né la prospettiva né alcun effetto illusionistico, che a quel tempo s'andavano imponendo con successo.

A Michelangelo interessava soprattutto provare a fondere, per la prima volta, pittura, scultura e architettura, tant'è che quando finisce la volta e ritorna alla scultura per la tomba di Giulio II, continua a meditare sul tema sistino dei Profeti e dei Nudi, che è forse quello meglio riuscito, oltre naturalmente alla Creazione di Adamo.

La volta supera le 300 figure, dalle quali non si può desumere un canone preciso del bello. Tutte compiono un movimento che richiede una fatica, uno sforzo, ma non sempre per uno scopo preciso, anche se nessun elemento appare casuale o soltanto decorativo: a volte pare che mirino soltanto a contrastare il peso fisico delle masse, trasformando la gravità in spinta. Enorme è la vitalità psico-fisica e l'intensità cromatica dei Profeti e delle Sibille.

Giusto per fare un esempio: il movimento rotatorio della Sibilla Libica si complica al punto da diventare serpentino nello sforzo di alzarsi dal sedile e di chiudere il libro alle sue spalle. Anche quello della Sibilla Delfica è molto particolare: si gira verso chi la osserva solo per mostrare un volto perplesso sul significato delle profezie scritte sul rotolo. Questi sono autentici capolavori.

La parte centrale del soffitto contiene nove riquadri alternati, tra grandi e piccoli, con scene tratte dalla Genesi. Il profeta Giona è l'affresco più vicino all'altare, dove dietro vi è il *Giudizio Universale*. Queste storie terminano con l'*Ebbrezza di Noè*, ma per capire il prosieguito della Genesi, con le diverse stirpi che si originano dai tre figli di Noè, occorre spostare lo sguardo sulle vele e sulle lunette, dove è illustrata la discendenza ebraica fino a Gesù, secondo la lista delle 40 generazioni, da Abramo a Giuseppe, delineata da Matteo.

Attorno a questa fascia centrale, negli spazi delimitati dalle vele e dai pennacchi angolari, che collegano due pareti ad angolo retto col soffitto a volta, si ergono i troni dei dodici Veggenti (Profeti e Sibille), sui braccioli dei quali coppie di putti-cariatidi reggono il cornicione, sostegno dei finti archi trasversi della volta.

I sette Profeti, ispirati alla tradizione ebraica, e le cinque Sibille, connesse alla tradizione greca, ognuno dei quali è affiancato da due assistenti-genietti, sono stati messi volutamente sullo stesso piano semantico (tant'è che sono alternati). La targa che indica i loro nomi è retta da putti.

Posti in una condizione paritetica tra paganesimo e cristianesimo

(con significati anche politico-militari), i Veggenti hanno dimensioni maggiori delle altre figure per affermare un ordine nella lettura degli affreschi: dalle loro meditazioni scaturisce infatti la “visione” di tutte le altre storie. I Profeti annunciano il regno di Cristo, mentre le Sibille si pronunciano sulle sorti dell'impero romano, il cui potere è stato ereditato dal papato, che con Giulio II esprime la quintessenza della cristianità cattolica e latina.

Tra i Profeti si distacca la figura di Geremia, il profeta delle Lamentazioni, che, nelle fattezze del suo volto e nella sua postura pensosa e malinconica, molti critici han voluto vedere l'autoritratto dell'artista, il quale forse voleva far vedere che sotto l'età dell'oro sbandierata dalla Chiesa romana, in realtà si celava una nuova età del ferro, in forme e modi molto più subdoli.

Nei cinque scomparti che sormontano i troni dei Profeti e delle Sibille, il campo delle storie si restringe per lasciar spazio a figure di Ignudi, seduti su plinti di marmo, mentre reggono ghirlande di foglie o fronde di quercia, nastri e festoni vegetali che di religioso ovviamente non hanno nulla, essendo soltanto forme di ostentazione allusive al casato di Sisto IV e Giulio II. Nelle loro ricercate torsioni, gli Ignudi anticipano le figure retoriche delle tombe medicee in San Lorenzo.

In mezzo ad ogni coppia di Ignudi vi sono dei medaglioni in finto bronzo, lustrato d'oro, istoriato, con scene bibliche di obbedienza o disobbedienza alla legge divina.

Ogni finestrone delle pareti è sormontato da una lunetta che determina la nascita di una vela (uno spazio triangolare che s'insinua nella volta). Nelle vele e nelle lunette sono raffigurate le 40 generazioni degli antenati di Cristo. Da notare che ogni lunetta veniva dipinta in soli tre giorni.

Sopra ogni vela vi sono due figure di nudi bronzei e un bucranio (cranio di bue con corna), di classica memoria, ma mentre quest'ultimo è sempre lo stesso alla sommità del vertice di ogni vela, le due figure nude sono state fatte in posizioni sempre diverse, pur essendo ridottissimo lo spazio. Le posizioni sono peraltro simmetriche e speculari. Sembrano prigioniere dello spazio e se a volte paiono assumere un atteggiamento rassegnato, altre volte invece sembrano volerne uscire con forza (le due anime di Michelangelo).

Nei quattro pennacchi angolari sono rappresentati degli interventi miracolosi a favore del popolo eletto: Davide e Golia, Giuditta e Oloferne, Il serpente di bronzo, Il supplizio di Aman.

Vasari disse che nella Sistina non vi è un punto di vista unico per le strutture architettoniche: è un'immagine potentemente unitaria, benché

suddivisa in tante sezioni geometriche. Non vi sono effetti illusionistici (come invece iniziarono a fare Mantegna, Bramante e Melozzo), né la via dei “partimenti all'antica”, secondo l'insegnamento del Pinturicchio o di Raffaello.

Separazione della luce dalle tenebre

È il primo affresco da guardare dal punto di vista dell'altare, benché l'ultimo realizzato da Michelangelo sulla volta.

Il vertice dell'ispirazione Michelangelo lo raggiunge progressivamente con la *Creazione di Adamo*, dopodiché è come se volesse concludere in fretta l'intera opera (dirà infatti a Giulio II che avrebbe voluto più tempo). In ogni caso dopo l'interruzione forzata dei lavori (che coincide appunto con la *Creazione di Adamo*), l'originalità creativa tende a spegnersi.

Il protagonista di questa *Separazione della luce dalle tenebre* appare come un essere androgino, mezzo uomo mezzo donna, con un seno pronunciato, ma il volto poco definito, rivolto altrove. Sembra un corpo prigioniero di se stesso, che deve uscire da una condizione di ambiguità.

Creazione degli astri e delle piante

A sinistra una figura, probabilmente la Sapienza che volteggiava sulle acque, viene rappresentata da dietro, col posteriore tutto scoperto.

Dio ha uno sguardo molto arcigno, come se la creazione fosse stato un atto violento.

Separazione della terra dalle acque

Un putto infila con nonchalance, fingendo di nulla, poiché guarda in direzione opposta, una mano sotto la veste del Creatore.

Da notare che per Michelangelo la natura, che qui pur avrebbe dovuto apparire in maniera rilevante, quasi non esiste: o viene considerata in maniera avversa, come nel Diluvio, o insidiosa come nel Peccato originale.

La creazione di Adamo

È l'affresco più significativo della volta. Semplicemente straordinaria l'invenzione dei due indici che stanno per entrare in contatto. Da notare che quasi sempre Michelangelo, quando disegna una mano, pone

l'indice staccato dalle altre dita, mettendolo in particolare evidenza, come un segno di riconoscimento della propria sensualità morbosa.

Sostenuto nella nuvola da dodici putti e angeli, Dio abbraccia una sorta di efebo, dal volto femminile ma dal seno quasi inesistente, tenendo inoltre un indice lascivo, voluttuoso, sul corpicino nudo di un putto, avvinghiato a una gamba dell'efebo. Putti, amorini, angeli sono tutti senz'ali, sembrano uno stuolo di bambini e infanti innocenti al servizio di un pedofilo. Sono coloro che offrono ancora l'illusione dell'innocenza.

L'omosessualità qui sembra essere costretta a esprimersi come pedofilia. L'anziano non può avere rapporti con giovani aitanti forti muscolosi, che gli stiano alla pari; non può dunque che avere rapporti con bambini che gli stiano sottomessi.

Dio crea l'uomo, non l'uomo e la donna, come nel primo racconto della Genesi. Michelangelo ha preferito il secondo racconto, quello aggiunto dal clero maschilista. E nel suo affresco Dio è come se creasse se stesso, non un altro da sé, cioè è come se si guardasse allo specchio, riflettendosi nella sua giovinezza, mentre da vecchio può soltanto essere circondato da putti e amorini nudi, che lo sorreggono, offrendogli l'illusione della gioventù, del tempo che non passa.

Dio guarda con invidia l'uomo giovane, cui lascia la tendenza gay come consegna, come atto di successione ereditaria, che Adamo accetta rassegnato, quasi come un atto dovuto: il suo corpo è privo di forza, il braccio sinistro è sollevato a fatica, sembra non ringraziare chi l'ha creato ma salutare chi l'ha appena amato.

Se fosse dipeso da lui, Michelangelo avrebbe messo nudo anche Dio, proprio perché la nudità, per lui, rappresentava una forma di liberazione, di protesta, e non solo una forma esibizionistica della mascolinità forte, robusta e, nel contempo, sensuale.

L'ateismo di Michelangelo, mascherato dietro contenuti religiosi, è visibile anche in questa ostentazione eccessiva, ossessiva, del nudo, che non ha riguardi per alcun tema o soggetto religioso.

Certo, Adamo non poteva che essere nudo, essendo paragonabile all'uomo primitivo, ma allora anche Dio avrebbe dovuto esserlo, per restare coerenti sul piano ideologico; e all'artista deve essere costato mettere al Padreterno quella specie di sottoveste da camera, che lo rende un po' ridicolo, un po' forzato rispetto alla sua creatura.

Ma il vero dramma dell'affresco è quello che si scorge leggendolo da sinistra a destra, come se fosse non Dio a rivedere se stesso da giovane, ma l'uomo a proiettarsi nel suo futuro di anziano: qui la solitudine è ancora più accentuata.

L'Adamo giovane e misogino si guarda allo specchio e immagina

il destino che l'attende: una vita da anziano ricco e depravato, che per sentirsi ancora giovane ha bisogno di circondarsi di una gioventù da molestare.

Nell'insieme la Creazione appare come una raffigurazione ateistica, ma non nella forma umanistica, bensì in una forma deviata, psicopatica, del superomismo borghese.

Creazione di Eva

Dio sembra guardare Eva rassegnato, come se fosse un male necessario, frutto di una debolezza dell'uomo, che non a caso dorme, ed Eva ringrazia Dio di esistere.

Il peccato originale

Della volta è l'affresco più erotico in assoluto. Infatti la causa del peccato originale viene letta da Michelangelo in chiave sessuale, a dimostrazione che la sessualità era per lui una vera e propria fissazione.

L'albero cui è attorcigliato la donna-serpente è un fico, in allusione al fatto che dopo la trasgressione del divieto i progenitori si coprono le parti intime con le foglie di questa pianta (cosa che però Michelangelo non fa, in quanto il nudo va esibito il più possibile). Nella *Cacciata dal paradiso* di Masaccio i progenitori si vergognano della loro nudità e si coprono, piangendo; qui invece se ne vanno via nudi, odiando.

Il serpente passa a Eva due fichi: uno per sé, l'altro per Adamo, il quale però sembra indicarne un terzo, col solito dito staccato dagli altri. Adamo non prende il frutto peccaminoso dalla propria donna, che tenta di sedurlo, ma va in un'altra direzione, indicando un frutto proibito diverso, sullo stesso albero del peccato, e lo afferra da solo.

La posizione di Eva è ambigua, poco naturale, troppo vicina al pube di Adamo per essere innocente: sembra essere stata colta "in fallo" (è il caso di dirlo) dal serpente, che la tenta a non aver dubbi su quello che sta per fare. Il peccato è frutto di un piacere proibito, un frutto dolce dalle conseguenze amare.

Adamo però non riesce ad accettare la naturalezza del rapporto eterosessuale: si sente inadeguato, disturbato, vede la donna come fonte di piacere personale (fellatio) ma non come partner, tant'è che vicino a lei vi è un albero secco, sterile, che ripete, nella forma, la posizione del corpo e del braccio di lei; e, dopo la colpa, Eva viene dipinta incredibilmente brutta.

Tutta la responsabilità della colpa (dell'uomo) ricade su di lei,

che l'ha iniziato a una sessualità sbagliata, malsana o troppo precoce. La sessualità femminile viene vista con un sentimento misto a paura, insicurezza, disagio. Nella visione tragica di Michelangelo il male che in assoluto rende impotenti gli uomini a compiere il bene è strettamente legato alla sessualità.

Il diluvio universale

Nella scena sono rappresentate sessanta figure, poi Michelangelo si accorgerà che dal basso il pubblico avrebbe visto meglio poche figure disegnate ben in grande.

Impressionante la madre in primo piano, a sinistra, nuda, dal seno prominente, appoggiata su un masso e su un tronco secco d'albero, mentre dietro di lei un bambino piange, sentendosi abbandonato, non potendo interagire in alcun modo con lei.

In primo piano sono tutti i condannati (e non i sopravvissuti, come interpretano alcuni critici): mariti e mogli, madri e bambini, giovani e anziani. I salvati si vedono in lontananza, nell'arca, dove però non tutti vengono fatti salire, anzi con la forza glielo si impedisce. Si può già qui intravedere quello che sarà trent'anni dopo il *Giudizio*: “essere cristiani non significa essere migliori degli altri”.

Un'esplosione, avvenuta nel 1797, nel deposito delle polveri di Castel Sant'Angelo, ha danneggiato l'affresco facendo crollare una parte del cielo dove era disegnato un fulmine.

Il sacrificio di Noè

La settima scena, il *Sacrificio di Noè*, riguarda il ringraziamento del patriarca a Dio dopo il diluvio.

Da notare in primo piano i tre giovani nudi, di cui uno ha il pube all'altezza della bocca dell'ariete; l'altro, in procinto di cuocere le viscere dentro il forno, sta in una posizione difficilmente equivocabile, mentre il terzo non si capisce se offra o riceva qualcosa.

L'ateismo è però visibile nella scena in alto, dove Noè sembra apprezzare il sacrificio, mentre attorno a lui la donna più anziana sembra disturbarlo nell'azione, tentandolo a non credere in ciò che fa, mentre la più giovane fa capire chiaramente che quei sacrifici la disgustano.

L'ebbrezza di Noè

Michelangelo aveva iniziato a lavorare partendo dall'*Ebbrezza di*

Noè semplicemente perché sarebbe stato più difficoltoso partire dall'altare. Il ponteggio copriva solo metà della cappella e dovette essere smontato e rimontato dall'altra parte tra una fase e l'altra.

Sia Noè che i suoi figli sono nudi ed è probabile che Michelangelo avesse iniziato subito a litigare coi propri collaboratori proprio per questa ragione, in quanto appare evidente che l'affresco non rispecchia il testo, secondo cui "Sem e Jafet presero un mantello, se lo misero sulle spalle, e camminando all'indietro, coprirono le nudità del loro padre; e siccome avevano la faccia volta indietro non videro le sue nudità". Qui invece non solo tutti videro tutto, ma addirittura nei confronti di Cam sembra profilarsi un rapporto omosessuale da parte di uno dei fratelli, che lo avvinghia con un braccio da dietro.

Inutile dire che questo racconto ricorda molto da vicino quello di Lot, che, già molto avanti con gli anni, fu ubriacato dalle figlie perché, mancando in zona altri uomini, potessero avere dei figli da lui (Gn 19,33ss.).

La lunetta di Aminadab

Le lunette seguono la genealogia cristica del Vangelo di Matteo. Aminadab e sua moglie si trovano nella prima lunetta della parete destra a partire dall'altare, sotto il pennacchio del Serpente di bronzo.

Aminadab, principe dei Leviti, siede a sinistra in posizione rigorosamente frontale, col busto eretto, i piedi uniti, le mani strettamente intrecciate tra le ginocchia, gli avambracci appoggiati. La sua espressione, dai lineamenti fortemente marcati sotto un cespuglio di capelli corvini legati con una fascia bianca, sembra tradire una forte tensione interiore. Indossa orecchini con pendente (disegnati diseguali con una rapidissima pennellata ciascuno), una mantellina di colore cangiante, dal rosso al verde pallido, e calzoni attillati e bianchi che mostrano il suo fisico atletico. La sua posa si trova in uno studio del Codice di Oxford ed ebbe una notevole diffusione, venendo ripresa da molti artisti.

La donna a destra è in una posa inconsueta nell'iconografia cristiana, studiata probabilmente dal vero. Essa è seduta ma con le membra si volge verso lo spettatore, ruotando le gambe accavallate e il busto, con un complesso gioco di torsioni. La schiena è ricurva nell'atto di pettinarsi i lunghi capelli biondi; la testa è reclinata. La veste rosa è particolarmente attillata, come se fosse bagnata, attaccandosi al corpo e rivelandone l'anatomia atletica, particolarmente mascolina nel braccio muscoloso (ma la muscolatura è in tutte le donne della Sistina). Un panno verde chiaro è disteso sulle cosce e i calzari sono di un giallo acceso. Notevole è il gio-

co di luci e ombre, che sbalzano plasticamente la figura. Un bellissima mano scorciata, col palmo in ombra e le falangi illuminate, solleva i capelli da pettinare. La donna appare abbozzata in una pagina del Codice di Oxford, all'Ashmolean Museum.

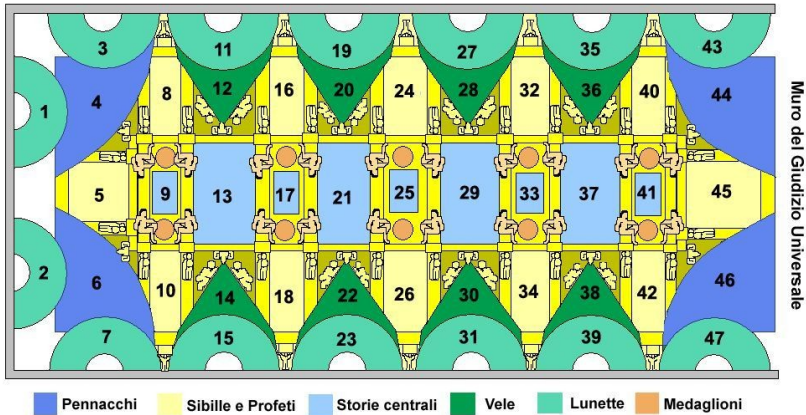
Questo affresco è davvero particolare. La posa ieratica, immobile, con lo sguardo perso nel vuoto e i capelli arruffati di Aminadab è opposta a quella flessuosa e instabile della moglie, colta nell'atto di pettinarsi i lunghi capelli, con le gambe accavallate, con busto e testa inclinati, il volto seducente, rivolto verso l'osservatore.

Non c'è passione o intesa tra i due, anzi lui sembra essere totalmente indifferente a lei. Nessuno dei due ha un atteggiamento religioso, eppure dovrebbero aspettare l'arrivo del Messia. Sembra che si siano appena amati e lui se ne sia pentito. Lei ha una veste seducente, trasparente, ma ha uno sguardo annoiato.

La distribuzione spaziale degli affreschi

Gli affreschi della volta della Cappella Sistina si possono così rappresentare:

1. nella parte centrale nove storie, tratte da Episodi del libro della Genesi;
2. ai lati di queste storie vi sono possenti figure di Ignudi che sostengono medaglioni, entro i quali sono raffigurate Scene dal Libro dei Re;
3. contornano la parte centrale affreschi raffiguranti Sibille e Profeti;
4. al di sotto di essi, nelle vele e nelle lunette, sono raffigurati gli Antenati di Cristo (la genealogia di Gesù);
5. infine, nei quattro pennacchi posti agli angoli della volta, Michelangelo dipinse alcuni Episodi di Salvezza tratti dall'Antico Testamento.



1. Eleazar e Mattan; 2. Giacobbe e Giuseppe; 3. Achim ed Eliud; 4. Giuditte e Oloferne; 5. Zaccaria; 6. Davide e Golia; 7. Azor e Sadoc; 8. Sibilla Delfica; 9. Ebbrezza di Noè; 10. Gioele; 11. Zorobabele, Abiud ed Eliacim; 12. Vela sopra Giosia, Ieconia e Salatiel; 13. Diluvio universale; 14. Vela sopra Zorobabele, Abiud ed Eliacim; 15. Giosia, Ieconia e Salatiel; 16. Isaia; 17. Sacrificio di Noè; 18. Sibilla Eritrea; 19. Ozia, Ioatam e Acaz; 20. Vela sopra Ezechia, Manasse e Amon; 21. Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre; 22. Vela sopra Ozia, Ioatam e Acaz; 23. Ezechia, Manasse e Amon; 24. Sibilla Cumana; 25. Creazione di Eva; 26. Ezechiele; 27. Roboamo e Abia; 28. Vela sopra Asaf, Giosafat e Ioram; 29. Creazione di Adamo; 30. Vela sopra Roboamo e Abia; 31. Asaf, Giosafat e Ioram; 32. Daniele; 33. Separazione delle acque dalla terra; 34. Sibilla Persica; 35. Salmòn, Booz e Obed; 36. Vela sopra Iesse, Davide e Salomone; 37. Creazione degli astri; 38. Vela sopra Salmòn, Booz e Obed; 39. Iesse, Davide e Salomone; 40. Sibilla Libica; 41. Separazione della luce dalle tenebre; 42. Geremia; 43. Aminadab; 44. Serpente di bronzo; 45. Giona; 46. Punizione di Aman; 47. Naasson.
0. Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuda (perduta)
0. Fares, Esrom e Aram (perduta)

		Iosias, Techonias, Salathiel	Ezechias, Manasses, Amon	Asa, Iosaphat, Ioram	Iesse, David, Salomon	
Giuditta e Oloferne	Sibilla Delfica	Profeta Isaia	Sibilla Cumana	Profeta Daniele	Sibilla Libica	Serpente di bronzo
Profeta Zaccaria	Ebbrezza di Noè	Sacrificio di Noè	Peccato originale	Diluvio universale	Separazione della terra dalle acque	Creazione degli astri e delle piante
David e Golia	Profeta Gioele	Sibilla Eritrea	Profeta Ezechiele	Sibilla Persica	Separazione della luce dalle tenebre	Profeta Giona
		Zorobabel, Abiud, Ellachim	Ozias, Ioatham, Achaz	Roboam, Abias	Profeta Geremia	Punizione di Aman
				Salmon, Booz, Obeth		

Il Giudizio Universale



Michelangelo vive solo, poveramente malgrado le ricchezze che accumula; superbo con gli altri e sempre scontento di sé; assillato, specialmente da vecchio, dall'ansia della morte e della salvezza. (C. G. Argan)

Il *Giudizio Universale* fu eseguito dal solo Michelangelo, che di età aveva già superato la sessantina, dal 1536 al 1541, trent'anni dopo aver terminato la volta. Accettò malvolentieri il progetto, sia perché di fronte a una parete di 200 mq sentiva di non avere le forze necessarie, sia perché era impegnatissimo nella lunga realizzazione della tomba di Giulio II, morto ormai da vent'anni. Tuttavia lo attirava un lavoro romano di committenza medicea (papa Clemente VII) con cui farsi perdonare la sua adesione alla Repubblica fiorentina e ingraziarsi il nuovo duca di Firenze, Alessandro de' Medici.

Quando nel maggio 1534 gli accordi furono definiti, morì improvvisamente Clemente VII e, fortuna per lui, il suo successore, Paolo III, riprese il programma. Fu necessario murare le due finestre che vi si aprivano per dare alla raffigurazione la necessaria continuità spaziale e coprire gli affreschi del Perugino dedicati ai primi episodi della vita di Mosè e di Gesù e dei primi due papi.

All'inizio l'intenzione era di salvare il dipinto dell'Assunta sopra l'altare, cui la Cappella era dedicata, e gli affreschi delle due lunette in cui lo stesso Michelangelo aveva posto i primi antenati del Cristo. Invece la scelta di eliminare tutto fu molto indovinata, poiché così il *Giudizio* avrebbe potuto avere sui visitatori uno straordinario impatto, come mai prima s'era visto.

La *Storia della creazione* della volta e il *Giudizio* sono due opere completamente diverse, soprattutto nella tensione emotiva che esprimono. Quello che le accomuna sono unicamente gli aspetti formali: il nudo,

la muscolatura dei soggetti (le donne sembrano addirittura dei transessuali), la netta prevalenza degli aspetti maschili ecc. Nella volta non c'era senso del tragico, ma solo autocompiacimento, l'ottimismo del primo Rinascimento, l'armonia formale e intellettuale; qui invece Michelangelo offre la percezione angosciosa dell'incombente cataclisma che sta per abbattersi sull'intera Europa: la Controriforma.

Tecnicamente la parete fu rivestita da uno strato di mattoni di uno spessore maggiore in alto, in modo che l'inclinazione impedisse il deposito delle polveri. Le giunture delle varie porzioni di intonaco, dette "giornate", sono 449 (nella volta ovviamente molte di più).

Il *Giudizio* si ispira allo stesso tema trattato nella Cappella di San Brizio, o Cappella Nova, del Duomo di Orvieto, dove appare il ciclo di affreschi con *Storie degli Ultimi Giorni*, avviato nelle vele da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli nel 1447 e completato da Luca Signorelli nel 1499-1502. Era soprattutto quest'ultimo a interessare Michelangelo. Nei personaggi di Caronte e Minosse l'artista si è invece rifatto direttamente alla *Divina Commedia*.

Di rilievo però il fatto che Michelangelo rinuncia alla tradizionale organizzazione in fasce orizzontali e parallele, dove tutti gli attori occupano il posto definito dalle fonti bibliche secondo un criterio gerarchico. Preferisce una composizione priva di inquadrature architettoniche, dove correnti di corpi ascensionali di beati e discensionali di dannati sono in un vortice privo di strutture prospettiche. Tutto è incentrato sulla figura e sul gesto di stizza del Cristo imberbe.

Vi sono 392 figure, tutte in movimento. Per leggerlo bisogna partire dagli angeli che in basso suonano le trombe dell'Apocalisse; dopodiché alla destra, Caronte colpisce furiosamente le anime che s'attardano a precipitare nell'inferno, davanti al giudice Minosse, che ha il corpo avvolto dalle spire del serpente che gli morde il pene. Sopra Caronte altre anime, dai corpi nudi e molto muscolosi, vorrebbero salire in paradiso ma ne vengono impedito da alcune milizie angeliche (sembra di assistere alle lotte furibonde della *Centaureomachia* scolpita nel 1490-92).

Viceversa a sinistra le anime virtuose, fisicamente meno delineate, riacquistano lentamente sembianze umane (ci sono scheletri ancora avvolti nel sudario, corpi a metà ricomposti, uno, tutto nudo, viene addirittura tirato su per le gambe) e salgono in cielo con molta fatica, in attesa di ricongiungersi coi santi e beati che circondano il Cristo e la Vergine, spesso coi loro strumenti di martirio o coi simboli che li contraddistinguono (san Pietro ha le chiavi, san Lorenzo la graticola, san Sebastiano è inginocchiato con le frecce in mano, san Bartolomeo, col volto di Pietro Aretino, ha il coltello nella mano destra e la sua pelle scuoiata nel-

la sinistra, dove s'intravede il volto dello stesso Michelangelo, particolarmente angosciato, al punto che il Cristo sembra che guardi proprio lui; santa Caterina d'Alessandria con la ruota dentata, nell'originale dipinta tutta nuda, e san Biagio, dietro di lei, in una posizione da sodomita che suscitò grande scandalo e che, per questa ragione, venne rifatto completamente).

Le donne rappresentano la tentazione, la lussuria, la prostituzione e senza alcun riguardo i diavoli approfittano di loro. Nei bozzetti preparatori non era neppure previsto uno spazio per la madre di Gesù.

Al di sopra di tutti, nelle due lunette, che sono state dipinte per prime, vi sono altri angeli (anche loro rigorosamente senz'ali) intenti a controllare gli strumenti della passione del Cristo, che paiono aver vita propria: la croce, la corona di spine, la colonna della fustigazione ecc.

Sembra un film misto a orrore, giallo, fantascienza, guerra e pornografia. La violenza è esagerata, gratuita, spesso compiuta da esseri mostruosi, assolutamente privi di qualunque forma di umanità. Dio è del tutto assente, e così lo Spirito santo; gli angeli e i demoni non sono propriamente riconoscibili da simboli, anzi, se fino al Medioevo i diavoli era raffigurati sempre come mostri, ora invece assumono sembianze quasi umane.

Se la poca autocensura che gli era rimasta non gliel'avesse impedito, Michelangelo avrebbe dipinto un Cristo nudo tra nudi, maschio tra maschi, in cui la presenza femminile sarebbe stata del tutto irrilevante. Persino la Vergine appare priva di reale autonomia, chiusa com'è in uno spazio molto angusto, che la rende timorosa di se stessa, inadeguata a una situazione in cui maschi imponenti vogliono esibire la loro muscolatura, la loro virilità.

Madre e figlio non sembrano neppure avere un vero rapporto comunicativo con le anime dei santi e beati. Lei si schermisce, mentre lui alza un braccio in segno di disprezzo, di disgusto. Tra chi si salva e chi si dannava sembra non esserci neppure molta differenza, e infatti i virtuosi guardano attoniti, con gli occhi sbarrati, l'atteggiamento del Cristo, in attesa che prenda una decisione di cui loro non possono prevedere le conseguenze. È come se avessero scoperto qualcosa di totalmente diverso da quello in cui avevano creduto sulla Terra. Anche san Pietro ha un'espressione molto preoccupata e le sue chiavi sembra quasi che il Cristo voglia rifiutarle.

Nessuno si riconosce in quello che vede e tutti sembrano volerlo supplicare d'essere accettati in paradiso, ostentando gli strumenti del proprio martirio, come fossero un titolo di autenticità della loro fede. È come se i beati fossero in attesa di sapere, dal Cristo giustiziere, chi di

loro si salverà.

In realtà sembra quasi che il Cristo non voglia salvare nessuno o che debba farlo contro voglia. Non appare misericordioso, ma giudice pronto a vendicarsi, che non ha neppure intenzione di avvalersi dell'intercessione della madre. È un giudice che non guarda negli occhi lo spettatore, anzi li tiene bassi, socchiusi, come se si sentisse completamente diverso da tutti quelli che lo circondano. Alcuni critici han detto che la salvezza cercata attraverso la sola mediazione del Cristo è uno dei temi del protestantesimo, ma qui c'è di più e di peggio, anche perché Michelangelo non aveva alcuna sensibilità religiosa. Qui ognuno, dopo aver vissuto un'esperienza tragica, in cui si mescolano in un intreccio inestricabile, sesso, sangue, violenza e morte, sembra andare incontro, in maniera inesorabile, al proprio destino.

Gli stessi strumenti della passione cristica sembrano stranamente oggetto di una rissa furibonda da parte di chi vorrebbe appropriarsene, di chi vorrebbe avere su di loro una sorta di esclusività, di monopolio gestionale e interpretativo (forse qui c'è un riferimento critico alla pratica superstiziosa delle reliquie).

Probabilmente Michelangelo voleva far capire l'assurdità dell'idea cristiana secondo cui, in virtù del martirio, uno potesse essere considerato "santo" o "beato", avere un posto assicurato in paradiso. Lui, ateo, borghese e omosessuale, sotto questo aspetto, avrebbe dovuto considerarsi un "maledetto", il cui destino ultraterreno era segnato. E probabilmente si consolava pensando che l'alto clero che quotidianamente doveva frequentare era peggio di lui; per questo si sentiva autorizzato a trasgredire la pubblica moralità.

Questo *Giudizio* ispirò la *Gloria del Paradiso* del Tintoretto e il *Giudizio* di Rubens. Tuttavia, se i moduli formali entreranno ben presto nel linguaggio figurativo di tutto il Cinquecento, l'esigenza di esprimere la fede religiosa al di fuori dei confini dell'ortodossia cattolica resterà una dimensione irraggiungibile in Italia dopo il Concilio di Trento, anche perché la Chiesa chiederà agli artisti di esprimere messaggi rassicuranti, convenzionali, facilmente comprensibili dal popolo.

Nel gennaio 1564, un mese prima della morte di Michelangelo, il Concilio di Trento approvò la censura delle nudità. A ciò fu incaricato un suo allievo, Daniele da Volterra, il quale morì due anni dopo, senza aver concluso l'intera operazione, che lo sarà verso la metà del Settecento.²⁵

²⁵ Il primo avversario di Michelangelo fu Biagio Baroni Martinelli, di Montiano (provincia di Forlì-Cesena). Nato tra la fine del 1462 e l'inizio del 1463, arrivò a Roma nel 1512, dove morì il 14 dicembre 1544, facendo carriera come cerimoniere papale. Era giunto a Roma in seguito alla faida sanguinaria tra le Signorie

A rovinare l'affresco non furono solo questi e altri interventi censori e di restauro, ma anche i fumi delle candele dell'altare e le colle stese per conferire maggiore luminosità all'affresco. Sarà soltanto l'intervento di restauro del 1990-94, dopo un anno di studi scientifici, che permetterà di recuperare la nitidezza dei colori, il vigore delle forme, la definizione dei particolari e l'unità complessiva dell'opera.

Letture psicanalitica del Giudizio Universale

Michelangelo è il primo caso nella storia dell'arte di artista isolato, quasi avverso al mondo che lo circonda e a cui si sente estraneo, ostile. (C. G. Argan)

Tra i tanti libri di psicanalisi dedicati al Michelangelo della Sistina, forse quello di Fabio Maurizi, *Il Giudizio Universale di Michelangelo* (Andrea Livi editore, Fermo 1992), merita d'essere letto non solo perché scritto in un linguaggio facilmente comprensibile, in poco più di cento pagine, ma anche perché fa capire, senza interpretazioni azzardate, quanto i manuali scolastici di storia dell'arte non possano limitarsi a una lettura meramente stilistica, in senso estetico-formale, delle opere degli artisti, specie quando si ha a che fare con opere monumentali, dove l'elemento soggettivo del genio artistico riesce a scardinare tutti i modelli tradizionali che fino a lui s'erano imposti.

Certamente un inquadramento storico, entro cui poter collocare determinati artisti, che hanno costituito una svolta nella storia dell'arte, è indispensabile per poter comprendere in maniera adeguata le stimolazioni e i condizionamenti in cui il genio s'è sviluppato. Ma non meno importante può essere il contributo di talune discipline interpretative che, per quanto non scientifiche possano essere, offrono letture suggestive, interessanti, su cui val la pena riflettere. E le nostre riflessioni spesso s'in-

dei Tiberti e dei Martinelli. Nel 1500 arrivò presso la Curia vaticana in qualità di procuratore. Nel 1506 fu al seguito di papa Giulio II alla conquista di Bologna, annessa allo Stato pontificio. Dopo la morte di Giulio II, sostituito da papa Leone X de' Medici, nel 1518 il Martinelli diventò cerimoniere papale e indossò la veste talare, seppur laico, diventando arciprete della parrocchia Santi Celso e Giuliano in Banchi. Nel 1534 Michelangelo iniziò il *Giudizio Universale*, ma appena prese a dipingere i nudi si scontrò aspramente col Martinelli, che chiese la scomunica del pittore. Michelangelo per vendicarsi, alla figura malvagia di Minosse dette le sembianze del viso del montianese. Il contenzioso durò anche dopo la loro morte, finché col Concilio di Trento prevalse la linea del Martinelli. Infatti nel 1571 vennero dipinte delle braghe ai personaggi nudi. Ci sono voluti oltre cinquecento anni prima di riportarli alla loro originaria nudità.

trecciano, si sovrappongono a quelle, davvero pregevoli, di Maurizi.

Egli anzitutto si chiede se il *Giudizio Universale* vada interpretato come il “monumento della Controriforma”, volto a dimostrare che l'ideale rinascimentale di unire cristianesimo e paganesimo alla lunga non poteva reggere, in quanto il paganesimo avrebbe avuto la meglio; sicché, al fine di evitare un esito così catastrofico per le sorti di una Chiesa politicizzata come quella romana, era necessario mostrare che alla fine dei tempi si salverà soltanto chi sarà rimasto fedele ai principi del cattolicesimo latino.

Oppure se esso va visto come un tentativo estremo di salvaguardare la verità soggettiva (in campo artistico), mentre il potere costituito va imponendo l'integralismo della fede, cui tutti devono attenersi per ottenere sicura salvezza.

È singolare che di fronte a un affresco del genere si possano dare interpretazioni così opposte, ma resta indubbio che il talento di un grande artista di corte va analizzato anche in questa capacità di bilanciare le richieste della committenza pagante col proprio sentire interiore.

Maurizi non ha dubbi nel parteggiare per la seconda ipotesi interpretativa, e lo motiva con una serie di acute osservazioni.

- Nell'affresco non vi è alcun vero giudizio, in quanto sono state evitate soluzioni di continuità tra i gruppi dei dannati e quelli dei salvati. Le loro rispettive zone non sono formalmente distinte e segnalate. La stessa ripartizione tra alto e basso è appena abbozzata: sia chi sale, sia chi scende fa una certa fatica, come se non vi fosse differenza fondamentale tra eletti e malvagi. Tutti partecipano a pari titolo all'evento apocalittico, che di religioso sembra non avere nulla, essendo mancante un qualunque riferimento al paradiso, alla gloria divina. Le stesse anime salvate non hanno quella tipica serafica impassibilità dell'iconografia precedente (non dimentichiamo però che Michelangelo si servì, per il suo *Giudizio*, del monumentale affresco di Signorelli sulle *Storie degli ultimi giorni*, realizzato nel Duomo di Orvieto).

Tutto resta tragicamente umano, dove masse sterminate di individui singoli sembrano ruotare all'infinito intorno all'unico elemento di luce: il Cristo, affiancato da una minuscola madre. Alcuni contemporanei – sottolinea Maurizi – ritennero che Michelangelo intendesse dipingere non tanto il giorno del Giudizio, quanto la resurrezione del Cristo e, in tal senso, egli si porrebbe come rappresentante dei risorti.

- L'atteggiamento quanto meno ambiguo del Cristo (un minaccioso braccio alzato, con tanto di mano spalancata, come se volesse evitare qualunque forma di contatto, lo sguardo abbassato, introverso, con le palpebre semichiuso) nel migliore dei casi presenta un difetto di comuni-

cazione religiosa, nel peggiore indica un certo sdegno nei confronti del genere umano. Gli stessi beati ne restano sgomenti, allibiti, e lo guardano allucinati, con gli occhi spalancati, sperando di ricevere una grazia che ritengono meritata e per la quale esibiscono gli strumenti del loro martirio o i simboli del loro potere (p.es. le chiavi di Pietro). Nessuno sembra essere certo di nulla e tutti attendono che avvenga qualcosa di decisivo.

- Il contrasto tra lo sguardo impassibile del Cristo, d'una bellezza apollinea (profilo greco, labbra sensuali, guance lisce e sbarbate, capigliatura disordinata, statuario nelle forme) e l'agitazione espressa dai movimenti del corpo sta ad indicare una sorta di autocompiacimento interiore di tipo narcisistico. Il Cristo è incurante del mondo esterno perché pago di sé e pretende solo d'essere ammirato nella sua performance superomistica.

- L'esibizione degli organi sessuali appartiene alla serie dei comportamenti miranti ad accrescere la considerazione di sé: Michelangelo non superò mai la fase del narcisismo infantile. Lo si intuisce anche dal disprezzo in cui tiene il genere femminile in tutti gli affreschi della Cappella e il ruolo nettamente marginale riservato alla madre di Gesù, incapace di fare alcunché.

- Nel *Giudizio* il ruolo della madre di Gesù non ha alcunché di propositivo. Il suo atteggiamento è schivo, timoroso, estraneo all'evento, non è in grado d'intercedere, non ha alcun tratto di eccellenza, il suo stesso volto è del tutto anonimo; anzi, occupando uno spazio molto ristretto tra il corpo del figlio e il bordo della folla dei beati, appare come rimpicciolita, rannicchiata, in una posizione che sembra essere messa lì solo in maniera servile, per omaggiare una tradizione religiosa consolidata. Nei bozzetti preparatori non era neppure prevista, proprio perché nulla poteva offuscare il narcisismo del Cristo.

- Il *Giudizio* fu ritenuto scandaloso non solo dai cattolici ma anche dai protestanti, i quali avevano capito che in quelle immagini non vi era nulla di religioso. Cioè anche se i contenuti ivi espressi potevano apparire eversivi nei confronti del cattolicesimo dominante, non si riteneva che in virtù di essi si potesse costituire un'alternativa praticabile al clericalismo pontificio.

Michelangelo poteva trovare dei seguaci tra gli intellettuali laico-borghesi come lui, ma per poterli trovare davvero, questi intellettuali avrebbero prima dovuto eliminare il potere politico del papato nella penisola. Non avendolo fatto, la borghesia del Seicento sarà costretta ad accettare un compromesso vergognoso con la Chiesa, evitando azzardi che avrebbero potuto minacciare i suoi affari. Probabilmente l'unico vero seguace di Michelangelo sarà Paolo Veronese, che, sotto processo, userà i

nudi della Sistina a sua discolpa. Un imitatore del *Giudizio Universale* sarà anche Ercole Ramazzani de la Rocha, nel 1597.

- L'ansia che il papato ebbe in tutta la prima metà del Cinquecento, in cui s'erano formate le monarchie nazionali, appoggiate dalla borghesia, di dimostrare la propria superiorità, utilizzando lo strumento della cultura e dell'arte, non ottenne in Europa il risultato sperato, proprio perché per realizzare quelle grandissime opere d'arte occorrevano finanziamenti esorbitanti, a carico di tutti i contribuenti (cosa che spesso le faceva restare incompiute, incluse quelle dello stesso Michelangelo), e poi perché esse non venivano supportate da una precisa volontà di superare la corruzione presente nello Stato della chiesa, anzi, semmai servivano per confermare la necessità di un'egemonia politica. Benché Michelangelo rifiutasse la tecnica dell'illusionismo, in realtà egli, coi suoi affreschi, partecipò attivamente a una più generale strategia di imbonimento delle masse.

- Forse l'osservazione più interessante che Maurizi fa è quella relativa al rapporto, molto particolare, tra gli strumenti del martirio di Cristo e quelli dei santi che gli stanno attorno. La domanda è: perché alla staticità di quest'ultimi Michelangelo ha deciso di porre come contrappeso l'incredibile dinamismo degli altri? Maurizi afferma giustamente che gli angeli deputati al controllo di quegli strumenti (colonna della fustigazione, croce, corona di spine, spugna col fiele, scala per deposizione), posti in alto, in una zona separata dalla scena centrale, svolgono un ruolo molto controverso. Infatti quegli oggetti, a ben vedere, sembrano sfuggire a una presa sicura, come se fossero dotati di vita propria: nessuno sembra essere in grado di gestirli.

Cosa voleva far capire Michelangelo? Forse che nessuno può pretendere un monopolio interpretativo della morte di Cristo? Se questa supposizione fosse giusta, saremmo in presenza di un qualcosa di davvero singolare. Saremmo cioè in presenza di una forma artistica di tipo ateistico, molto sofisticata.

La lettura che Michelangelo offre di quegli strumenti pare andare al di là di quella offerta dalla stessa Chiesa. Di conseguenza Cristo si mostrerebbe sdegnato nei confronti dei risorti proprio perché la sua morte non sarebbe stata compresa come si sarebbe dovuto. E non lo sarebbe stata perché in realtà s'era frainteso il suo stesso messaggio di vita, che voleva essere gioioso, per le cose belle, per l'amore disinteressato. Nulla di tutto quanto propagandato dalle Chiese.

Michelangelo insomma avrebbe voluto far credere che nei confronti di Gesù Cristo l'umanità vive una profonda illusione e che neppure gli strumenti di martirio degli uomini e delle donne di fede la rendono

meritevole di salvezza.

L'omosessualità di Michelangelo



Sia dolce il dubbio a chi nuocer può il vero.

Si è detto e ripetuto, benché prove certe non ve ne siano, che Michelangelo sia stato un omosessuale. Probabilmente lo furono anche alcuni papi e alti prelati che professero lui e le sue opere, anche dopo la sua morte. Si è detto che se non si parte da questo presupposto è impossibile comprendere adeguatamente la sua arte così sconvolgente.

Tuttavia l'esibizione, anche reiterata, spesso allusiva e a volte volgare, del nudo maschile, non rimanda di per sé ad atteggiamenti omosessuali da parte dell'artista, altrimenti dovremmo dire che tutti gli artisti della Grecia classica lo erano.

In Michelangelo il problema si pone ad altri livelli. Anzitutto il nudo rappresentato appare a volte osceno in quanto usato proprio come strumento polemico nei confronti dell'ideologia dominante (col che il nudo viene a perdere quella sua caratteristica d'innocenza che dovrebbe essergli connaturata). Di questo la critica stilistica ha tenuto poco conto, facendo rientrare l'opzione del nudo nella più generale riscoperta umanistica e rinascimentale dei valori del mondo classico, quando in realtà il nudo greco-romano non aveva una funzione polemica nei confronti dei poteri dominanti, ma semmai apologetica.

In secondo luogo il nudo maschile viene usato per alterare o emarginare quello femminile, cioè per non caratterizzarlo in maniera naturale (cosa che nel mondo classico sarebbe parsa insensata). Le figure femminili ritratte da Michelangelo o sono troppo maschili (tanto da sembrare – diremmo oggi – dei transessuali) o sono idealizzate in una forma stereotipata, spesso da risultare madri molto più giovani del figlio morto (come nelle varie *Pietà*) o mogli molto più giovani dei loro mariti (come Maria nel *Tondo Doni*), oppure sono fatalmente oggetto di tentazione e

di lussuria, cosa che autorizza qualcuno (foss'anche lo stesso artista) a fare di loro ciò che si vuole (come nel *Giudizio*).

L'ostentazione degli attributi maschili (dalla muscolatura agli organi genitali) appare indubbiamente una forma di esibizionismo narcisistico, che mal si concilia, peraltro, coi temi religiosi in cui la sua arte scelse di cimentarsi. Michelangelo predilige il nudo anche quando non ve ne sarebbe bisogno, anche quando appare del tutto fuori luogo: è come se fosse affetto da una fissazione maniacale.

D'altronde assai raramente egli si poneva il problema se fosse il caso di fare differenza tra una fruizione pubblica e una privata delle sue opere, o tra le esigenze di una committenza laica e quelle di una committenza ecclesiastica. Michelangelo riteneva che il suo genio riconosciuto e stimato dalla critica non dovesse essere sottoposto ad alcun controllo, ad alcuna verifica, e quando qualcuno pretendeva di esigerlo o di farlo, la sua reazione era immediata e sempre sopra le righe (indubbiamente perché sapeva di fruire nelle stanze vaticane di ampi consensi).

L'egocentrismo erotico tipico del narcisismo infantile, che si può notare in tutte le sue opere più significative (ad eccezione di quelle avvenute per tema la deposizione del Cristo), si rifletteva anche nella sua costante difficoltà ad avere relazioni sociali normali.

Machismo, maschilismo, superomismo sono stati indubbiamente più un'espressione della sua arte che non della sua vita, o comunque più un'espressione della vita delle corti che frequentava che non della sua vita personale. È fuor di dubbio tuttavia che un soggetto come Michelangelo non può essere adeguatamente compreso limitandosi a un'analisi puramente formale delle sue opere. L'aiuto che possono dare discipline particolari come la psicologia o la psicanalisi o la semiologia va considerato fondamentale.

Anche chi si accinge a leggere le sue *Rime*, non può non sapere che questo testo fortemente omoerotico è solo dal 1960 che si trova nella sua forma originaria, quella che ancora non aveva subito, da parte di un suo nipote, la trasformazione in “fanciulle” di tutti i fanciulli citati.

Sono parecchi i nomi citati dai critici e alcuni persino dallo stesso Michelangelo tra i suoi amanti, di ogni età e condizione sociale: Tommaso de' Cavalieri, Gherardo Perini, Giovanni da Pistoia, Pietro Urbano, Antonio Mini, Luigi Pulci jr, Benedetto Varchi, Giovannangelo detto “il Montorsoli”, Febo dal Poggio, Cecchino Bracci, Francesco Amadori detto “l'Urbino”, Pierfrancesco Borgherini, che ricevette l'eredità più cospicua alla morte di Michelangelo.

Non dimentichiamo ch'egli da giovane s'era formato nella cerchia neoplatonica del grande filosofo omosessuale Marsilio Ficino (e an-

che Pico della Mirandola probabilmente lo era).

I papi della Sistina: commissioni e censure

Nicolò V (1447-55), Tommaso Parentucelli, francescano, redige il primo progetto iconografico dei dipinti della erigenda Cappella Grande.

Sisto IV (1471-84), Francesco della Rovere, fece costruire la Cappella, definisce il piano iconografico dei dipinti, chiama a Roma i migliori artisti per la decorazione.

Innocenzo VIII (1484-92), Giovanni Battista Cybo, fa costruire una sacrestia annessa alla Cappella.

Alessandro VI (1492-1503), Rodrigo Borgia, fa aprire la porta sulla destra dell'altare.

Giulio II (1503-13), Giuliano della Rovere, incarica Michelangelo di realizzare la decorazione della volta in sostituzione di quella a stelline. Sono note le accuse di omosessualità a carico di questo pontefice.

Leone X (1513-21), Giovanni di Lorenzo de' Medici, commissiona a Raffaello nel 1515 i cartoni per gli arazzi che verranno tessuti a Bruxelles; andati perduti col sacco di Roma del 1527, furono ritrovati solo nel 1983.

Clemente VII (1523-34), Giulio de' Medici, chiede a Michelangelo di ridipingere la parete di fondo con una Resurrezione.

Paolo III (1534-49), Alessandro Farnese, chiede a Michelangelo, che ancora non aveva iniziato la Resurrezione, di dipingere al suo posto il *Giudizio Universale*. Il maestro di palazzo, Biagio di Cesena, informa il pontefice che gli affreschi sono scandalosi, ma non vi è alcuna reazione, anzi Michelangelo raffigura Biagio in uno dei morti della parte inferiore dell'affresco. Secondo Vasari il volto di Biagio sarebbe stato dato a Minosse, ma la critica ha dimostrato che il volto di quest'ultimo è quello di Pierluigi Farnese, figlio primogenito di Paolo III, responsabile di stupro e omicidio nei confronti del giovane vescovo di Fano, Cosimo Gheri. Peraltro Pierluigi, appena divenuto duca di Parma e Piacenza, espropriò Michelangelo dei proventi di una dogana sul Po, assegnatigli da Paolo III per remunerarlo della pittura del *Giudizio*.

Giulio III (1550-55), Giovanni Maria del Monte, difende il *Giudizio Universale* dalle accuse di oscenità. Quattro mesi dopo la sua elezione aveva nominato cardinale il suo amante diciassettenne Innocenzo Del Monte (1532-77), coinvolto in una catena di stupri (eterosessuali), violenze e persino omicidi.

Paolo IV (1555-59), Giampietro Carafa, pensa di distruggere la

parete del *Giudizio* col pretesto di ampliare la Cappella, ma poi decide di spostare l'iconostasi verso la parete d'ingresso, per ingrandire il presbiterio. Chiede a Michelangelo di coprire le nudità, ma lui rifiuta di farlo.

Pio IV (1559-65), Giovanni Angelo de' Medici, attraverso il Concilio di Trento, impone a Daniele da Volterra di mettere le braghe a una ventina di figure e di rifare completamente le figure di Santa Caterina d'Alessandria (ch'era completamente nuda) e di San Biagio, che, benché vestito, sta tentando di sodomizzarla.

Clemente VIII (1592-1605), Ippolito Aldobrandini, pensa di far ricoprire tutta la parte dell'affresco con della calce, ma l'Accademia di San Luca si oppone.

Altri interventi censori sono stati realizzati sino alla fine del Settecento. Stendhal racconta che ancora nel 1825 durante le cerimonie pontificie l'affresco veniva in parte nascosto sotto un grande arazzo. Durante l'ultimo restauro (1994) sono state conservate solo 23 braghe del Cinquecento (ne sono rimaste alcune dei secoli successivi perché i censori avevano raschiato la pittura sottostante). Una copia fedele e senza censure dell'originale, di Marcello Venusti (seguace di Michelangelo), è oggi a Napoli al Museo di Capodimonte. Essa venne commissionata nel 1549 dal cardinale Alessandro Farnese. Un'altra copia dell'originale, sempre della metà del Cinquecento, è quella di Giulio Giovio.

Scheda sintetica su Giulio II

Giuliano della Rovere, nato presso Savona, di umili origini, era entrato nell'ordine francescano, cominciando gli studi giuridici. Egli dovette la sua fortuna al fatto ch'era nipote del generale dello stesso ordine, Francesco della Rovere, che, quando diventerà papa Sisto IV gli riconoscerà, nel 1471, la nomina a cardinale in S. Pietro in Vincoli, come premio per aver sgominato una rivolta in Umbria e sottomesso il tiranno di Città di Castello, Niccolò Vitelli. Giuliano infatti era un valente militare e poté dar mostra di sé anche sotto il pontificato di Innocenzo VIII, allorché respinse l'assalto portato fin sotto Roma dagli Aragonesi nel 1486.

Quando il suo nemico giurato, Rodrigo Borgia, divenne papa Alessandro VI nel 1492, Giuliano fuggì in esilio in Francia, dove rimase, soprattutto ad Avignone, fino alla morte di Alessandro e dove incoraggiò Carlo VIII a intraprendere la spedizione per la conquista del Napoletano.

Fu eletto al soglio pontificio nel 1503, in poche ore, grazie all'appoggio dei cardinali spagnoli e di Cesare Borgia. Promise a quest'ultimo che l'avrebbe nominato capitano generale della Chiesa, confermandogli i possedimenti in Romagna, ma poi ci ripensò e gli mosse addirittura guer-

ra, togliendogli tutte le città della Romagna. Promosse anche vittoriosamente la Lega di Cambrai, nel 1508, contro la Repubblica di Venezia, che, approfittando dello stato di rivolta esistente in Romagna contro il Valentino, aveva occupato Faenza e Rimini. Nello stesso tempo unì allo Stato pontificio Bologna, allontanandone i Bentivoglio, e sottomise i Baglioni di Perugia; a Venezia tolse anche Ravenna.

Nel 1506 fece emanare dal V Concilio Lateranense una bolla contro la simonia, ma l'impiego delle indulgenze per finanziare la basilica di San Pietro suscitò accese proteste da parte di Erasmo da Rotterdam e di Martin Lutero.

Nel 1509 condannò al rogo quattro domenicani che si erano opposti alla teoria francescana dell'Immacolata concezione.

Nel 1511, approfittando della resistenza popolare contro gli occupanti stranieri, formò la Lega Santa (Venezia, Spagna, Inghilterra) per cacciare i francesi dall'Italia, identificando la libertà nazionale con l'espansionismo dello Stato della chiesa. In realtà non fece che favorire la sostituzione dei francesi con gli spagnoli. Nel 1510 aveva già concesso il Regno di Napoli a Ferdinando II d'Aragona. In quell'occasione conquistò anche Modena e Mirandola, Parma e Piacenza.

Nel 1512 convocò il VI Concilio Lateranense a Roma in cui fece dichiarare nullo il Concilio di Pisa e scismatici tutti i suoi aderenti, che vennero colpiti da scomunica e deposti (si trattava di nove cardinali dissidenti appoggiati dal re francese Luigi XII, che voleva deporre il papa. Essi chiederanno perdono a papa Leone X al fine di essere reintegrati nel loro titolo).

Fece edificare a Roma capolavori da grandi artisti: Bramante (piano di ricostruzione del Vaticano), Michelangelo (affreschi nella Cappella Sistina e monumento funebre in S. Pietro in Vincoli, ma i resti del papa sono in una modesta tomba in S. Pietro), Raffaello (affreschi nelle sale del palazzo di Niccolò V, le cosiddette Stanze). Pose la prima pietra della nuova Basilica di S. Pietro.

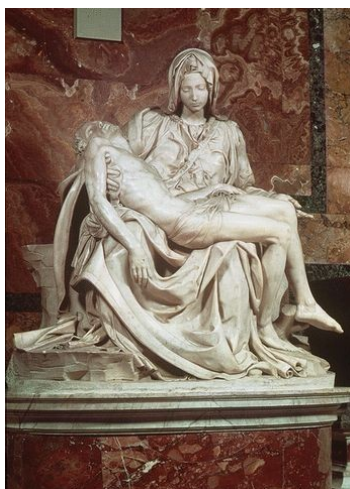
A motivo del suo forte temperamento e della sua straordinaria forza fisica fu soprannominato dai suoi contemporanei il "Terribile". Mise al mondo tre figlie prima di diventare papa. Creò cardinale il nipote Galeotto della Rovere.

Le Pietà e la crisi del maschio dominante

Michelangelo visse in un periodo che va dall'esplosione dell'Umanesimo letterario e filosofico e del Rinascimento artistico, entrambi laico-borghesi e nettamente anti-medievali, alla crisi irreversibile di que-

ste straordinarie correnti culturali, che sfocerà negli anni bui della Controriforma cattolica. Un periodo che vedrà il papato uscire indenne dai due scismi occidentali che precederanno la Riforma protestante, caratterizzati da due importanti Concili, quello di Costanza (1414-18) e quello di Basilea (1431-49), con cui si cercò, vanamente, di sottomettere la monarchia pontificia all'istanza conciliare. Il papato ebbe l'insperata fortuna di ottenere la sottomissione, peraltro temporanea, della Chiesa ortodossa di Bisanzio, in occasione del Concilio di Ferrara-Firenze (1438-39), al quale, col basileus, essa aveva partecipato per chiedere, invano, aiuti militari contro l'ondata ottomana che stava per travolgerli. La Chiesa romana, in un colpo solo, non soltanto aveva ottenuto l'obbedienza della grande rivale bizantina, ma anche un rinnovato consenso da parte di tutta la Chiesa cattolica euro-occidentale. In cambio era stata disposta a concedere carta bianca alla classe mercantile emergente, anzi, a diventare essa stessa un'espressione matura dell'ideologia borghese che s'andava affermando in varie parti d'Europa (soprattutto in Italia), rinunciando definitivamente alle pretese teocratico-medievali, peraltro già esaurite al tempo della cattività avignonese (1309-77). Non poteva immaginarsi né che di lì a poco sarebbe scoppiato lo scisma luterano (1517), né che la classe borghese sarebbe diventata sempre più culturalmente “pagana”.

La Pietà cosiddetta “Vaticana” fu realizzata, con marmo di Carrara, fra il 1498 e il 1499 da un Michelangelo appena ventitreenne, su commissione del cardinale francese Jean Bilhères de Lagrulas (ambasciatore del re Carlo VIII presso papa Alessandro VI), che la volle per la Chiesa di Santa Petronilla a Roma. Dopo la demolizione di quest'ultima, avvenuta circa nel 1535, essa venne trasferita nella nuova Basilica di S. Pietro in Vaticano nel 1749.



È l'unica Pietà ch'egli abbia firmato (sulla fascia che attraversa il petto della Vergine è scritto: Michael Angelus Bonarotus Florent Faciebat, riecheggiando le firme di artisti greci quali Apelle e Policletto), forse perché rappresenta la prima creazione assolutamente personale, non lega-

ta all'imitazione o contraffazione dell'antico (da notare che è anche la più rifinita di tutte le sue sculture).

Il dinamismo e la morbidezza delle linee, la resa plastica delle forme corporee e delle pieghe del pannello, fanno della scultura uno dei capolavori del suo genio indiscusso.

La figura rappresenta la Madonna che, col capo chino, tiene sulle ginocchia il figlio appena depresso dalla croce, sorreggendolo con la mano destra sotto il braccio di lui lasciato andare; nelle mani di Gesù sono visibili i fori della crocifissione.

La Pietà non narra il dolore di una madre, non mostra lo strazio del corpo martoriato di Cristo: l'una e l'altro, la vita e la morte, sembrano uniti insieme per andare oltre il significato del classico tema della deposizione.

È lecito supporre che nella trattazione di questo tema incidano non solo le esperienze del soggiorno bolognese di Michelangelo, in occasione dell'esecuzione di alcune sculture per l'Arca di S. Domenico, ma anche talune suggestioni provenienti dal nord Europa di stile gotico, specie quelle riguardanti la Vergine che raccoglie in grembo il corpo del figlio depresso dalla croce: si pensi ai gruppi lignei detti in Germania *Vesperbilder* (immagini del Vespro), collegati alla liturgia del Venerdì Santo.



Tali modelli nordici si erano diffusi nel 1300 dalla Germania alla Francia e dalla metà del Quattrocento erano stati trapiantati in Italia. Tuttavia nelle sculture gotiche (prevalentemente lignee) il volto della madre di Gesù è quello di una donna anziana, sofferente, piangente.

Nella *Pietà Vaticana* invece il volto è impassibile: il gesto della mano non indica tanto il dolore, la disperazione, quanto piuttosto la rassegnazione. L'interpretazione michelangiotesca, nell'insieme, non ha nulla in comune con le disarmoniche e tragiche versioni degli scultori d'oltralpe, per quanto le misure del gruppo siano poco proporzionate, probabilmente per la difficoltà di ritrarre un uomo adulto steso completamente sulle gambe di una donna.

Il complesso marmoreo ha una forma piramidale che, dalla lar-

ghezza della base, salendo a spirale, conduce al capo della Vergine. Lo spettatore è come costretto a percepire il gruppo statuariale come un rilievo addossato a un piano ideale di fondo. Il punto di vista di Michelangelo, è sempre, perciò, uno solo: quello frontale. L'estrema levigatezza della superficie marmorea conferisce un effetto mimetico straordinario, paragonato dal Vasari a un miracolo.

Le pieghe sovrabbondanti della veste di lei hanno lo scopo di far risaltare maggiormente, per contrasto, la bellezza, la ricercatezza alessandrina del corpo seminudo e molto ben levigato del Cristo, e di dare un senso avvolgente a tutta la composizione. La sublime perfezione di questo corpo e il volto atarassico della Vergine esprimono il superamento delle fattezze terrene e il raggiungimento di una bellezza ideale. A chi gli faceva osservare l'estrema giovinezza della madre, a confronto del figlio, Michelangelo replicava d'aver voluto rendere al meglio la castità di lei, sperando così di poter sfuggire alla censura, magari avvalendosi del celebre verso dantesco che considerava Maria Vergine "figlia del suo figlio".

Tale Pietà infatti urtò subito la sensibilità dei critici d'arte e dei teologi cattolici (ma anche luterani), che la ritenevano eversiva in taluni suoi tratti iconografici, tant'è ch'essa, non a caso, fu più volte spostata e collocata in S. Pietro nei luoghi dove meno frequente era l'afflusso dei fedeli, trovando infine una collocazione nel 1626, nella prima cappella di destra.

In questa scultura non vi è un senso meramente estetico della bellezza, né la semplice rappresentazione, ancorché tecnicamente sublime e assolutamente inedita, di un tradizionale tema religioso²⁶, bensì il senso più profondo sia del neoplatonismo filosofico (quello soprattutto di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola, entrambi irenici e sincretici in campo religioso, essendo ben disposti nei confronti del mondo pagano) che del classicismo fiorentino, le cui sculture antiche egli poté ammirare in gioventù nel cosiddetto "giardino neoplatonico" della signoria medicea, mirando non a riprodurle *qua talis*, ma a fare dell'idea di perfezione estetica un'occasione per andare oltre i canoni artistici tradizionali del cattolicesimo romano, peraltro già messi pesantemente in discussione,

²⁶ Si noti, *en passant*, che questo tema religioso non è poi così storicamente fondato, in quanto nei vangeli canonici non è scritto da nessuna parte che al momento della deposizione fosse presente la madre di Gesù: si parla soltanto di Giuseppe d'Arimatea e di alcune donne del movimento nazareno (anche la figura di Nicodemo, presente nel quarto vangelo, è del tutto posticcia). Tuttavia il tema resta tradizionale in campo artistico, in quanto riscontrabile nelle più antiche icone bizantine, dove, accanto a Maria, vi sono l'Arimatea, vari aiutanti e tutte le altre donne citate nei vangeli.

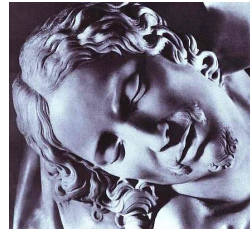
sin dai tempi di Giotto, proprio a Firenze e nella Toscana in generale. Le risonanze di tale cultura neopagana, la cui religiosità cristiana costituiva soltanto l'involucro formale, sono del resto avvertibili anche nella produzione poetica di Michelangelo, iniziata nei primi anni del XVI sec. e proseguita per tutta la vita.

Nel 1972 un folle s'accanì contro tale capolavoro distaccando una cinquantina di frammenti, successivamente reintegrati grazie ai calchi esistenti (le parti restaurate sono il braccio sinistro, il naso e l'occhio sinistro della Vergine).

In questa *Pietà Vaticana* il corpo di Cristo è una perfetta mimesi del corpo morto di Michelangelo, morto alla cultura dominante, quella cattolico-romana, e morto anche al genere femminile, poiché l'artista ha scelto l'uomo, laico, borghese e maschilista, come suo punto di riferimento culturale privilegiato: lo si vede anche dal fatto che la Vergine, pur essendo molto più voluminosa del figlio, resta anche molto meno significativa (ha uno sguardo statico, fisso, dai lineamenti inespressivi, angelicati). La donna deve per forza essere giovane, poiché qui non deve tanto rappresentare la madre del Cristo, se non appunto in maniera convenzionale, quanto piuttosto la donna in generale, nei cui confronti l'artista nutre un forte senso di superiorità; lei infatti non guarda il crocifisso con un volto straziante, sommamente addolorato, segnato dalla tragedia, e neppure è rivolta verso l'artista, per cercare comprensione, o verso il cielo, per cercare conforto e una qualche giustificazione sovranaturale, ma sta osservando, in maniera distaccata, il punto fisico riguardante la sessualità del cadavere. Questo perché non è morto solo un corpo ma un oggetto sessuale per tutte le donne, incluse quelle che si sarebbero potute amare (qui raffigurate molto giovani e attraenti).

Se la donna rappresenta – come alcuni critici han detto – la stessa madre di Michelangelo, l'interpretazione che se ne può dare non cambia nella sostanza. Cioè non è il caso di sostenere, perché troppo superficiale, che la statua rappresenta il desiderio nostalgico, presente in ogni uomo, di un sano rapporto affettivo con la propria madre. Al massimo si può sostenere che il rapporto anomalo che l'autore aveva col genere femminile può essere stato da lui attribuito all'assenza di un punto di riferimento significativo durante la sua infanzia: egli infatti non solo perse la madre all'età di sei anni, ma anche la balia che l'accudiva, a causa del secondo matrimonio di suo padre. Ma resta il fatto che l'elemento maschile nelle sue opere prevale nettamente e in una forma di puro esibizionismo.

Il volto di Cristo è effeminato appunto perché ciò che è morto per la donna, rinasce nell'uomo come lato femminile della sua personalità, che solo un altro uomo è autorizzato ad amare.



L'artista quindi ama il genere maschile in quanto o lo vede nel suo lato femminile, compensando quanto gli era mancato nell'infanzia e nell'adolescenza, oppure lo estremizza nei suoi attributi di genere, emulando il forte autoritarismo paterno, contro cui in gioventù aveva dovuto combattere proprio per dedicarsi completamente all'arte. Se il soggetto da rappresentare non fosse stato il Cristo o il committente non fosse stato un chierico, l'avrebbe fatto del tutto nudo, con la donna che lo guarda proprio lì, nella sua sessualità morta per il genere femminile e che vuole invece rinascere per quello maschile.

Infatti immediatamente precedente a questa *Pietà Vaticana* è il sensualissimo, sinuoso e ammiccante *Bacco* adolescente, in preda all'ebbrezza alcolica. Il Cristo della *Pietà Vaticana* non è altro che un *Bacco* parzialmente autocensurato: ciò a causa dell'ideologia dominante, quella ideologia che, paradossalmente, l'artista trovava più pregnante a Firenze (ancora sconvolta dalla predicazione del Savonarola, giustiziato proprio nel 1498) che non a Roma, il cui papato (autore peraltro dell'esecuzione del domenicano) appariva incredibilmente corrotto.

È quindi superficiale sostenere che la Vergine è stata scolpita così giovane perché è come una madre che tiene sul grembo il proprio bambino dormiente, in previsione di ciò che gli accadrà quando diventerà adulto. A sostegno di tale tesi è stato detto che la mano sinistra della Vergine indicherebbe, a titolo dimostrativo, il compimento della previsione. In realtà quella mano indica la scelta irreversibile che l'artista ha compiuto nei confronti della donna e che la donna deve accettare come un dato di fatto. E in questa scelta il critico deve vedere anche il distacco di Michelangelo dall'ideologia cristiana: un distacco racchiuso in una scelta sessuale eversiva, ch'egli cercherà di esprimere in forma contestativa attraverso lo strumento dell'arte, facendo valere la propria incredibile abilità tecnica.

Il suo Cristo è morto all'ideologia cristiana, ma vuole rinascere per quella pagana: le sue labbra carnose e semichiuse, lo sguardo efebo, molto giovanile, con la barba appena accennata, il lembo della veste tra le dita della mano destra, un perizoma molto succinto e quasi slacciato...

indicano chiaramente la sensualità di un corpo vivo, che è morto solo nell'immaginario popolare. È stato detto che sia il *Bacco* che questa *Pietà* sono “troppo finiti”, in quanto vanno oltre il reale, vogliono andare oltre il naturale. È vero, ma non vogliono andare verso una spiritualità religiosa o mistica e neppure etico-morale. La trasgressività di quest'opera sta tutta nell'egocentrismo del suo autore, che pur ancora non ha raggiunto i livelli eticamente indecenti del *Giudizio Universale*.

Qui il panneggio resta enorme e troppo ricercato proprio perché il nudo o è pagano, come appunto nel *Bacco*, o è del Cristo morto. Ancora non siamo arrivati alla trasgressione quasi assoluta della Cappella Sistina, ove il nudo è di tutti i cristiani, vivi e vegeti, seppur posti nell'aldilà. In questa *Pietà* Michelangelo sembra anticipare il barocco di almeno mezzo secolo, in quanto non c'è qui solo un culto della forma perfetta, ma anche della ridondanza, usata per celare un dramma, quello della personalità scissa, divisa.

In questa scultura la donna va enormemente coperta proprio perché interdotta a un artista figlio del narcisismo, che non può valorizzarne le fattezze. Lo stesso volto è troppo idealizzato, troppo perfetto per essere vero.

Il tema della Vergine che raccoglie in grembo il corpo del figlio appena depresso dalla croce ha qualcosa d'innaturale, quasi di grottesco o di macabro: non a caso il tema proviene dal Nord Europa (si veda ad es. la *Pietà lignea* detta di Roettgen, della metà del XIV sec.). Nessuna madre starebbe in una posizione del genere con un corpo morto di un adulto sulle proprie ginocchia, e non si può certo pensare che l'artista l'abbia raffigurata così giovane per darle maggiore forza fisica. Nessuna donna, neanche da seduta, avrebbe la possibilità di sostenere un corpo del genere, completamente abbandonato, a meno che una sua metà non fosse appoggiata per terra, come in genere gli artisti facevano (Cosmè Tura, Ercole de Roberti, Giovanni Bellini, Sebastiano del Piombo, Botticelli, Raffaello, Tiziano...) o non fosse sostenuta, in orizzontale, da almeno due persone (si veda p.es. quella del Perugino). E se anche avesse la forza fisica, non starebbe lì a contemplare il cadavere sulle proprie ginocchia, né i discepoli di un maestro (Giuseppe d'Arimatea), pubblicamente molto noto, le darebbero la possibilità di farlo. La deposizione non avrebbe mai potuto essere un fatto “personale” di Maria, anche per evitare qualunque forma di morbosità. I canoni artistici tradizionali su questo erano chiari.

Vi è quindi nel complesso monumentale un'evidente esagerazione, una forma di esasperato egotismo. La deposizione è stata privata di qualunque suo significato storico e teologico, ed è stata interamente circoscritta in un senso psicologico dal sapore esistenziale, con risvolti

sconvolgenti, conturbanti, non tanto perché si è al cospetto di una morte terribile, né perché si tratta del morto più illustre della cristianità, quanto perché si è in presenza di una raffigurazione inconsueta del dolore, in cui l'artista ha proiettato una propria personale convinzione dell'esistenza, che ha un che di voluttuoso, di lascivo, che non si fa scrupolo ad usare un tema religioso per manifestarsi.

Qui sembra non avere alcuna importanza né il Cristo in sé, né la Vergine, bensì l'insieme che li tiene uniti, che però appare artificioso, frutto di una fantasia fortemente divergente, non intenzionata a rispettare i canoni dominanti, né etici né estetici. L'estetica formale vuole prevalere nettamente sul significato etico dell'opera scenica, e vuole farlo proprio perché a quel significato etico-religioso l'artista oppone un proprio significato vitale, che di etico ha assai poco e nulla di religioso.

L'artista si avvale della propria enorme abilità tecnica e compositiva per far valere qualcosa di anti-etico. Vuole più che altro sbalordire, vuole mettere la propria genialità creativa al servizio dell'immoralità, che non è tale perché anti-religiosa, ma perché vuole opporre l'individuo, concepito in maniera titanica, al *sociale* delle masse cristiane, le quali, quando vengono raffigurate nelle sue opere, sono sempre scomposte, caotiche, inquietanti (basta vedere la *Battaglia di Cascina* del 1505, fino al *Giudizio Universale* della Sistina); e, in questo esasperato individualismo (che si nota anche nel *Tormento di sant'Antonio* del 1487-89), egli vede la donna come un essere inferiore, nettamente subordinato all'uomo, che tale resterà anche nel *Giudizio Universale*.

Di fronte al figlio morto la vera morta è Maria. Il Cristo è affetto solo da una morte apparente; è morto ai vecchi valori cristiani, ma ora sta per rinascere a nuovi valori, che certamente cristiani non saranno, se non all'apparenza formale, quella che le circostanze e le convenzioni richiederanno.

La *Pietà Vaticana* non è solo un'arte pagana dal contenuto apparentemente religioso, ma è anche un'arte dal contenuto fortemente psicologico, in cui la personalità dell'artista si esprime in maniera particolarmente contorta, forzata. Sembra il preludio di un ateismo scomposto, insofferente alla cultura religiosa dominante, la quale, per quanto nulla abbia di veramente cristiano sul piano morale, resta pur sempre ancora prevalente in ambito politico e ideologico, da cui nessun artista che voglia farsi valere può prescindere.

La *Pietà Vaticana* è una provocazione in piena regola, che non può certo essere colta da uno sguardo superficiale. Qui si ha a che fare con un artista dal genio sommo, la cui opera non può essere esaminata sul piano meramente formale e stilistico, altrimenti si finisce col rimaner-

ne completamente schiacciati.

La **seconda Pietà**, detta di “Bandini”, conservata dal 1981 al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, è del 1547-53. Fu eseguita da Michelangelo per l'altare della propria cappella funeraria, che doveva essere in S. Maria Maggiore a Roma, ma siccome ne rimase insoddisfatto, tentò di distruggerla quando ancora non era conclusa (aveva colpito il braccio e la gamba esterni del Cristo); poi invece la donò al fidato collaboratore Francesco dell'Amadore, detto l'Urbino.



Malamente restaurata dall'allievo Tiberio Calcagni, autore della figura della Maddalena, fu poi acquistata da un amico fiorentino di quest'ultimo, Francesco Bandini, che la portò a Montecavallo, da dove fu trasferita nella chiesa di S. Lorenzo a Firenze dal granduca Cosimo III, finché nel 1772 fu trasportata in Duomo. Nel volto di Nicodemo (o di Giuseppe d'Arimatea?) il Vasari riconobbe l'autoritratto idealizzato dello stesso Michelangelo.

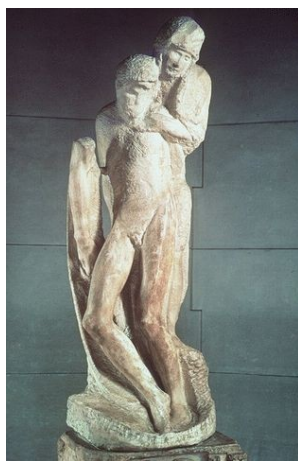
Il corpo di Cristo, accasciato, sembra torcersi, ma è sorretto da Nicodemo, che lo guarda con mestizia, e da Maria, che lo accoglie tra le sue braccia. Maddalena invece, che pur li aiuta, volge lo sguardo verso lo spettatore.

Permane la concezione piramidale del gruppo, come nella prima Pietà, ma qui l'intensità è quasi impressionistica. È molto forte l'intreccio di movimenti contrapposti, improvvisi, scattanti, i quali tuttavia si armonizzano. Tutto il peso della composizione è collocato nel volto di Cristo, appoggiato a quello della madre. Dal cappuccio di Nicodemo parte una specie di linea ondulata che si muove a forma di “S” per tutto il blocco, finendo nel piede destro del Cristo. La luce laterale vibra sulle membra dei corpi magri, allungati, smaterializzati, privi delle solite massicce forme delle precedenti sculture. La luce sembra non riflettersi sui corpi, ma scivolare sulle vesti e sui volti, creando dolci chiaroscuri e, in alcuni punti, forti contrasti: essa valorizza le diverse superfici lisce e scabre, che si alternano, il movimento delle figure, il dramma che si compie, che non è quello della morte bensì del ripensamento, dell'autocritica. L'artista ri-

nuncia alla bellezza formale (i contorni sono indeterminati), a ogni levigatezza, avendo più interesse a ricercare dei valori spirituali, che però significativamente restano nell'ambito del “non-finito” (anche sul retro le forme non sono finite e il marmo resta grezzo). Dopo averla mutilata prende a lavorare a un'altra Pietà, quella detta del “Rondanini”, destinata anch'essa, nelle intenzioni dell'autore, a essere posta sul suo sepolcro, ma la morte non gli diede il tempo di concluderla.

La **terza Pietà**, detta del “Rondanini” (dal nome del palazzo romano che la ospitò per quasi 400 anni, per poi essere trasferita nel Castello Sforzesco di Milano) fu l'ultima opera certa di Michelangelo, rimasta incompiuta, a cui lavorò in due fasi distinte verso la metà degli anni '50. La prima versione l'aveva iniziata già nel 1553: la Vergine (che in origine guardava verso l'alto e a sinistra, obbligando lo spettatore a muoversi intorno al gruppo per apprezzarlo) sosteneva il figlio piegato col busto in avanti (lo testimonia il braccio non ancora eliminato). Successivamente l'artista volle accostare le due figure in uno stretto abbraccio, per esprimere meglio i sentimenti che lo tormentavano.

In essa infatti non è tanto il tema della morte che l'angosciava, ma quello del pentimento, dovuto non tanto alla rottura col mondo cristiano, ma a quella col genere femminile (una morte interiore, indubbiamente attenuata, sin dal 1537, dal rapporto d'amicizia con la marchesa Vittoria Colonna, morta, in circostanze misteriose, nel 1547).²⁷ Vi è come una sorta di autocondanna, per ciò che s'è fatto morire in se stessi in maniera innaturale.



²⁷ Michelangelo partecipò, già verso l'età di 30 anni, al circolo filo-protestante del cardinal Reginald Pole, cui aderirono anche Vittoria Colonna e Bernardino Tommassini, detto Ochino, almeno fino a quando papa Paolo IV non scatenò l'Inquisizione e la Controriforma. Tuttavia la spregiudicatezza delle sue composizioni artistiche è del tutto indipendente dalle simpatie nutrite per il luteranesimo, il quale, anzi, ai suoi esordi, l'avrebbe tollerata ancor meno. Michelangelo poté esprimersi in una maniera così avanzata rispetto ai suoi tempi proprio perché sapeva di poter sfruttare il proprio ingegno creativo mettendolo al servizio di una curia pontificia particolarmente corrotta.

L'artista usa il corpo di Cristo per punire se stesso. Ma siccome non ha il coraggio di “dirsi” sino in fondo, l'opera resta inevitabilmente incompiuta. Il tormento che lo lacera è infatti troppo grande per essere espresso adeguatamente: di sicuro non può esserlo con quella stessa arte che, sino a poco tempo prima, era stata usata per nascondere. Qui si assiste alla lacerazione di una vita anomala, affetta da egocentrismo, senza principi morali, eversiva sì, ma solo per il raggiungimento di un'affermazione personale.

La donna che lo sostiene è come una madre intenzionata a perdonarlo (anche se la Vergine inizialmente era forse un Nicodemo, considerando l'abbigliamento maschile). Quando ha revisionato l'opera, ne ha ridotto lievemente le dimensioni, allungando e assottigliando le proporzioni delle figure, rendendole cioè più scarne ed esistenziali, fuse in un patetico abbraccio: sono così strettamente unite che in un certo senso si confondono (si è arrivati persino a dire che anche la madre sembra appoggiarsi al figlio). Le due teste, quasi sovrapposte, appena evocate nei tratti, esprimono intimità affettiva, smaterializzata in pura spiritualità, che però resta sgomenta (i dettagli dei volti non sono neppure presenti). Vuole essere infatti una rappresentazione di un'acuta angoscia esistenziale. Il Cristo è nudo proprio perché impotente, sfinito, collassato: Michelangelo vi s'identifica completamente (anzi, è probabile che quello sia il suo autoritratto).

Vi è qui una sorta di malattia mortale: la percezione di una vita inutile, in quanto falsa, esagerata, illusoria. L'artista sente prossima la fine, che però non è solo fisica. Qui a dominare è la depressione, la disperazione di uno sconfitto, la percezione di una vita sprecata, che, nonostante i grandi successi artistici, non gli ha procurato vera soddisfazione, vera pace interiore. Ecco perché ha soltanto bisogno d'essere perdonato, soprattutto per aver recato offesa al genere femminile, che nell'opera è rappresentata come una “grande madre”, disposta ad assistere il proprio figlio gravemente malato, quella madre ch'egli non ebbe modo d'apprezzare, essendo rimasto orfano troppo presto.

Con la morte dell'artista in un certo senso si chiude il Rinascimento, cioè l'illusione di poter creare una nuova cultura, laica e umanistica, esaltando la forza e l'energia del maschio dominante, trasgressivo, la cui cultura borghese doveva emanciparlo dalla gabbia di un difficile passato, che tale era stato, per Michelangelo, anche sul piano economico (questo forse spiega la sua esagerata avarizia). Non dimentichiamo però che tale concezione maschilista trovava le sue radici più profonde proprio in quella cultura cattolico-romana ch'egli cercò sempre di combattere.

La **quarta Pietà**, detta di “Palestrina”, che raffigura il Cristo accasciato, sorretto da Maria e da Maddalena, difficilmente può essere attribuita a Michelangelo, tant'è che fu completamente ignorata dagli antichi biografi dell'artista. Essa, risalente al 1555 circa, fu citata per la prima volta nel 1736, quando si trovava nella cappella funeraria del Barberini a Palestrina. Oggi è nella Galleria dell'Accademia di Firenze,



La frontalità dell'esecuzione appare infatti eccessiva e troppo statica; inoltre è stato utilizzato un marmo di riporto già impiegato in una decorazione architettonica (cosa che costrinse l'autore a interrompere le figure sul dietro). Vi è una violenta sproporzione tra le parti del corpo di Cristo e un certo accademismo nell'applicazione della tecnica michelangeloesca del non-finito. Probabilmente essa fu realizzata da un suo discepolo, su cui però Michelangelo fece qualche intervento.

Il cosiddetto “Tondo Doni”



Il cosiddetto “Tondo Doni” (1503-4, Firenze, Uffizi) rappresenta la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, realizzato per le nozze di Angelo Doni con Maddalena Strozzi o per la nascita della loro primogenita.

Michelangelo organizza la composizione, soprattutto i volumi e i contorni, come se dovesse avere il risalto di un'opera scultorea. Inevitabilmente quindi le forme si distaccano dalla compostezza e dall'equilibrio

del classicismo. Notevole è anche, e molto artificiosa, la presenza del cangiantismo nelle vesti.

Il linguaggio iconografico è inedito poiché non vi è nulla di religioso. La Madonna non ha il velo, le sue braccia sono nude e muscolose, è avvitata su se stessa, a spirale, come se il bambino le venisse dato da dietro, quasi a sua insaputa: infatti è costretta a girarsi, per cui è impossibile spiegarsi il motivo della sua presenza in quel luogo. D'altra parte a Michelangelo non interessa il contesto spazio-temporale del tema che vuole raffigurare.

Lo schema di questa triade era già in voga nella Firenze del Quattrocento (vedi p.es. la *Sacra famiglia* del Signorelli), ma qui sono assolutamente originali il movimento serpentinato delle figure, la tipologia idealizzata e anti-tradizionalistica della Vergine e la cromia smaltata e anti-naturalistica.

Il bambino non sembra figlio di quei genitori: non vi è in lui trasporto filiale. La sua testa è discostata; poggia le mani sulla testa della madre come per volersene allontanare; il suo sguardo s'incrocia a malapena con quello della madre.

I nudi sono prototipi degli Ignudi della Sistina e dei Prigioni per la Tomba di Giulio II. La loro presenza sullo sfondo, del tutto fuori luogo rispetto al tema in oggetto, permette forse una lettura psicologica del dipinto.

La madre ha la mano sul pube del figlio, come se volesse iniziarlo alla sessualità, ponendoselo in grembo, e lui la guarda perplesso, senza particolare trasporto, anche perché viene osservato con sguardo indagatore da un padre serio e molto più anziano della madre, che però non è in grado di proteggerlo. Sullo sfondo si profila il destino di un bambino avviato troppo presto alla sessualità: quello appunto dell'omosessualità.

Il bambino dunque è intenzionato a diventare adulto per conto proprio e a raggiungere i giovanetti che gli sono alle spalle: non vuole farsi manipolare dagli adulti. Si sente prigioniero della "sacra famiglia", invidia la libertà che ha un suo amichetto (san Giovannino), meno costretto in un ruolo istituzionale ed ecclesiastico.

Raffaello Sanzio (1483-1520)

La liberazione di san Pietro dal carcere

Testo di riferimento: Atti degli apostoli 12,5-19

[5]Pietro dunque era tenuto in prigione, mentre una preghiera saliva incessantemente a Dio dalla Chiesa per lui. [6]E in quella notte, quando poi Erode stava per farlo comparire davanti al popolo, Pietro piantonato da due soldati e legato con due catene stava dormendo, mentre davanti alla porta le sentinelle custodivano il carcere. [7]Ed ecco gli si presentò un angelo del Signore e una luce sfolgorò nella cella. Egli toccò il fianco di Pietro, lo destò e disse: «Alzati, in fretta!». E le catene gli caddero dalle mani. [8]E l'angelo a lui: «Mettiti la cintura e legati i sandali». E così fece. L'angelo disse: «Avvolgiti il mantello, e seguimi!». [9]Pietro uscì e prese a seguirlo, ma non si era ancora accorto che era realtà ciò che stava succedendo per opera dell'angelo: credeva infatti di avere una visione. [10]Essi oltrepassarono la prima guardia e la seconda e arrivarono alla porta di ferro che conduce in città: la porta si aprì da sé davanti a loro. Uscirono, percorsero una strada e a un tratto l'angelo si dileguò da lui. [11]Pietro allora, rientrato in sé, disse: «Ora sono veramente certo che il Signore ha mandato il suo angelo e mi ha strappato dalla mano di Erode e da tutto ciò che si attendeva il popolo dei Giudei». [12]Dopo aver riflettuto, si recò alla casa di Maria, madre di Giovanni detto anche Marco, dove si trovava un buon numero di persone raccolte in preghiera. [13]Appena ebbe bussato alla porta esterna, una fanciulla di nome Rode si avvicinò per sentire chi era. [14]Riconosciuta la voce di Pietro, per la gioia non aprì la porta, ma corse ad annunciare che fuori c'era Pietro. [15]«Tu vaneggi!» le dissero. Ma essa insisteva che la cosa stava così. E quelli dicevano: «È l'angelo di Pietro». [16]Questi intanto continuava a bussare e quando aprirono la porta e lo videro, rimasero stupefatti. [17]Egli allora, fatto segno con la mano di tacere, narrò come il Signore lo aveva tratto fuori del carcere, e aggiunse: «Riferite questo a Giacomo e ai fratelli». Poi uscì e s'incamminò verso un altro luogo. [18]Fattosi giorno, c'era non poco scompiglio tra i soldati: che cosa mai era accaduto di Pietro? [19]Erode lo fece cercare accuratamente, ma non essendo riuscito a trovarlo, fece processare i soldati e ordinò che fossero messi a morte; poi scese dalla Giudea e soggiornò a Cesarèa.



Affresco del 1513, base 660 cm
(Roma Palazzi Vaticani in Stanza di Eliodoro)

Il timore di vedere i francesi di Luigi XII, già padroni della Lombardia e del genovese, dilagare nelle terre di Romagna, su parte delle quali nel frattempo aveva messo mano la Repubblica veneziana, aveva indotto la Chiesa del papa-militare Giulio II, a intraprendere dure battaglie per riconquistare i territori perduti e, se possibile, allargarli: di qui la conquista di Perugia, di Bologna, la guerra contro Venezia con l'aiuto dei francesi e contro i francesi con l'aiuto degli svizzeri e di altri Stati italiani ed esteri, in nome di una “lega santa” contro lo straniero.

Oltre che militare l'offensiva fu anche ideologica, con l'inaugurazione del V Concilio lateranense (1506) che toglieva, con la minaccia di scomunica, ogni speranza di negoziato ai fautori del primato del concilio sul papato e a chi metteva in discussione il potere temporale della Chiesa.

Ottenuto quanto sperava sul piano politico-militare, ora la Chiesa aveva bisogno di dimostrare la propria superiorità anche su quello culturale, come da tempo faceva perorando la causa dei grandi artisti nazionali. La smania del lusso e della modernità stava portando alla svolta ipercritica di Lutero, benché la Chiesa avesse cercato di guadagnarsi le simpatie proprio di quella classe che invece le si rivolterà contro: la borghesia, anche se a livello nazionale s'imporrà il quieto vivere e quindi l'assenso indiretto alla controriforma. La paura di perdere potere politico aveva fatto improvvisamente fare alla curia romana marcia indietro, co-

stringendola a ribadire un passato che non poteva più esistere, pur con l'aiuto di mezzi tutt'altro che superati, quali appunto erano quelli dell'arte rinascimentale italiana, allora la più avanzata nel mondo.

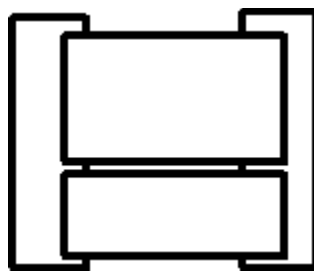
In questo contesto si colloca uno degli affreschi peggio riusciti di Raffaello, *La liberazione di Pietro dal carcere*. È noto che Giulio II affidò la decorazione della Stanza detta “della Segnatura” (1508-11) a Raffaello dopo aver licenziato in tronco artisti del calibro del Perugino, Lotto, Bramantino... Gli affreschi della Stanza di Eliodoro, in cui quello in oggetto si trova, furono realizzati subito dopo (1511-14).

La liberazione di S. Pietro dal carcere è del 1513 e fa *pendant* agli altri due affreschi voluti per dimostrare il primato spirituale e temporale della Chiesa romana, testimoniato dallo speciale intervento divino: la *Cacciata di Eliodoro dal tempio di Gerusalemme*, dove era entrato per rubare i vasi sacri, e l'incontro di Leone Magno – che ha gli stessi lineamenti di Leone X (1513-21), succeduto a Giulio II (1503-13) – col terribile Attila.

In questa seconda Stanza Raffaello, con una disinvoltura che ha dell'incredibile, abbandona lo stile armonico e i toni tenui della Stanza precedente e si avventura in un pathos drammatico, a tinte anche cupe, in cui sembra volersi misurare di più con l'opera di Michelangelo.

Nonostante dei tre affreschi quello della *Liberazione di Pietro* appaia il peggiore, la critica ha qui ravvisato, nel gioco di ombre e luci, una certa originalità di stile: risulterebbe praticamente uno dei primi notturni dell'arte italiana. La luce infatti emana da vari punti: la luna, le torce, l'angelo, l'alba... e si riflette mirabilmente sulle armature dei militari, i quali non sono certo delle figure di contorno nel complesso della scena.

L'affresco sembra essere stato dipinto sulla base di un disegno che doveva prevedere tre colonne verticali, di cui due laterali strette, che avrebbero interessato prevalentemente i militari appoggiati sulle scale, e uno centrale, caratterizzato da un'imponente e quanto mai geometrica grata della cella del carcere, dove dietro, poco significative si stagliano le figure dormienti di Pietro e delle guardie e quella, stereotipata, dell'angelo liberatore.



Le fasce orizzontali invece sono soltanto due: una, imponente, in alto, che attraversa scale e cella, l'altra, tagliata dal portone reale, in basso, che rende simmetriche le due scale.

Oltre a ciò esistono tre linee curve, una ben visibile, ed è costituita dalla volta che racchiude a mo' di cornice l'affresco, le altre due sono invisibili e circondano l'intera scena, dipanandosi in direzioni opposte: dalla cella verso le scale, seguendo il percorso della liberazione del detenuto Pietro, e dalle scale di destra, con le guardie addormentate, verso le scale di sinistra, con le guardie sveglie.



Queste linee dritte e curve e la scacchiera perfetta della grata di ferro, che danno un effetto tridimensionale alla scena, stanno a indicare lo stile per nulla spontaneo e anzi studiatissimo di Raffaello, che in tal senso appare più architetto che pittore e che non a caso, appena finito l'affresco, inizierà a sovrintendere alla ricostruzione di San Pietro, dopo la morte di Bramante (1514).

Nei personaggi rappresentati, se si escludono alcuni militari, non c'è alcuna vera espressione che tocchi i sentimenti, non c'è poesia. Pietro svolge un ruolo troppo passivo per essere convincente e l'angelo è troppo fittizio per suscitare qualcosa di umano. Se non avessimo constatato la ricerca ossessiva della perfezione prospettica e geometrica, saremmo stati indotti dall'affermare che i veri protagonisti di questo affresco sono in realtà i militari, soprattutto quelli della scala di sinistra.



È modernissimo quello che nasconde, in lontananza, il proprio volto, quasi fosse colto dal terrore di doverci rimettere la vita a causa dell'evasione di Pietro (come poi, stando agli Atti degli apostoli, in effetti avvenne).



I militari sono talmente ridondanti (ben otto) che quasi vien da pensare che i quattro di sinistra siano in realtà solo due di cui uno ritratto in tre pose diverse: il terrore (la guardia più in alto che nasconde il volto), la paura (quella che si nasconde dietro la colonna), il timore (quella che guarda ammutolita il commilitone che inveisce pesantemente).



Lo sguardo del militare intorito lascia immaginare, come in uno specchio, quello nascosto del militare adirato. Tutto ciò è molto moderno e ricorda quella che si può definire la sceneggiatura cinematografica di un film giallo o d'avventura, qui condensata in un unico scorcio spazio-temporale.



Forse ci si potrebbe spingere ancora più in là, azzardando l'ipotesi che il militare più in alto si copre il volto perché Raffaello lo ha voluto rendere occulto complice della liberazione di Pietro, misconoscendo così la versione romanzata di Atti 12,5-19, la quale ovviamente attribuisce a una figura irreali un'identità che non poteva essere svelata.

È comunque fuor di dubbio che l'elemento di disturbo in questa fiction è proprio l'angelo, che, come in quei film dove il finale è scontato, non solo non aggiunge nulla alla drammaticità di certe scene, ma addirittura toglie qualcosa. Peraltro le sue fattezze così femminili, il fatto stesso che prenda per mano un leader politico-religioso che non sa neppure se stia sognando o se sia desto, fanno pensare a una fuoriuscita dalla prigione della misoginia, in cui da sempre si dibatte la Chiesa romana.



Insomma qui la novità sta unicamente nel fatto che Raffaello ha realizzato qualcosa per uno spettatore che doveva semplicemente assistere a un racconto d'avventura, in cui ogni personaggio ha il proprio ruolo da svolgere e dove la chiave interpretativa non sta tanto nel contenuto del “film”, quanto piuttosto nell'intreccio delle storie, nella ricercata costruzione scenografica in cui le storie si dipanano.



Ciò che deve eccitare la curiosità dello spettatore è anzitutto quella gigantesca grata di ferro che sta a simboleggiare una sofferenza astratta, convenzionale, da cui si deve necessariamente uscire. Siamo ai limiti della fiction di maniera.



Il modello originale, sicuramente meno cupo e tenebroso (Galleria degli Uffizi, Firenze)

Giorgione da Castelfranco (1477?-1510)



La tempesta, Gallerie dell'Accademia di Venezia

Una “tempesta” che minaccia ma in lontananza

Il dipinto sembra rappresentare il conflitto tra due etiche, quella pubblica (religiosa), simbolizzata in alto dal cielo tempestoso (che giudica) e dallo sfondo urbano (che vi si adegua supino), e quella privata (laica) rappresentata in basso dalla coppia, che rivendica libertà in uno stretto rapporto con la natura.

Lei è nuda ma allatta (ecco la riserva morale), lui la guarda ma scostato e vestito.

Si vorrebbe libertà nella naturalezza ma il risultato è l'ambiguità, l'indeterminatezza, proprio perché il giudizio incombe dall'alto, minaccioso, ineludibile.

L'arbusto che in parte copre la nudità della donna, deve essere stato realizzato successivamente, come forma di scrupolo, di ripensamento morale al fatto che si era scelto di alzare la gamba destra della donna invece che la sinistra.

La donna è ambigua perché da un lato risente delle immagini stereotipate della Vergine che allatta il Gesù neonato, dall'altro vuole rappresentare l'innovazione della donna moderna, che posa nuda per il pittore e che guarda con sfida, con sicurezza lo spettatore.

Non ha senso una puerpera che nuda allatta il proprio figlio in un contesto spazio-temporale come quello dipinto, ma ne ha molto se la si osserva in maniera simbolica, come appunto fa l'uomo di fronte a lei, che è poi l'artista stesso.

Tutto quindi ruota attorno alla figura della donna, tutto trae significato dal rapporto con essa: è lei il vero centro focale e spirituale del dipinto.

L'uomo guarda la donna con la consapevolezza che il superamento della morale religiosa si gioca sull'interpretazione della sessualità in generale e di quella femminile in particolare, oggetto di grandi tabù da parte della Chiesa romana.

Non c'è nel quadro nessuna forma di volgarità, proprio perché il tentativo è quello di superare il pregiudizio religioso non in maniera superficiale, ma nella convinzione che solo una robusta morale laica può costituire una valida alternativa.

Il Giorgione anticipa qui fortemente alcuni temi dell'umanesimo laico secondo una modalità indubbiamente metaforica ma efficace.

Viceversa, la sua capacità artistica la si nota soprattutto nel tratteggio con cui sono stati dipinti gli alberi e la vegetazione nel suo complesso – un artista che doveva amare la natura come se stesso.

Tra laicità e religione sta una concezione della natura che oggi si ritrova solo nelle coscienze ambientaliste. Le colonne spezzate in primo piano, nonché il ponte o l'acquedotto romano in disuso, indicano proprio la volontà della natura di riprendersi ciò che le appartiene. La natura in se stessa, nei confronti della storia, e la natura nell'essere umano nei confronti delle ideologie dominanti, dei poteri costituiti.

Si noti che sullo sfondo la città è indistinta e strettamente legata, anzi prona, al pregiudizio religioso in vigore, mentre in primo piano sta il tentativo, intellettuale, artistico, di trovare un'alternativa credibile. Un tentativo individuale e quindi, inevitabilmente, sofferto.

Tiziano Vecellio (1488-1576)



Amor Sacro e Amor Profano, Galleria Borghese, Roma

Premessa

L'opera, di cui non si avrà alcuna notizia sino alla metà del Seicento e per la quale alla fine dell'Ottocento i banchieri Rotschild offrirono invano un prezzo enorme per poterla avere, è la più significativa del percorso giovanile di Tiziano (qui venticinquenne), sicuramente una delle più studiate dell'intera storia dell'arte e ancora oggi non del tutto chiarita nei suoi significati simbolici.

Qui ogni elemento, anche il più minuto e almeno apparentemente marginale, diventa il segnale di un nuovo modo di pensare e di riproporre il tema figurativo, quale mai prima di allora si era visto nella pittura italiana.

Solo il restauro effettuato nel 1990-93 ha permesso di scoprire la complessa genesi della composizione: i numerosi pentimenti emersi dalle radiografie indicano i dubbi che attanagliarono il pittore sia riguardo alla concezione generale sia a proposito dell'esecuzione dell'opera.

Il contesto storico

Il dipinto fu realizzato in un periodo in cui la Repubblica di Venezia, dopo l'occupazione di Bisanzio da parte dei turchi e la conquista dell'America da parte degli spagnoli, che spostarono i traffici dal Mediterraneo all'Atlantico, s'era vista costretta, al fine di conservare l'alto livello di benessere raggiunto alla fine del Quattrocento, a espandersi verso l'entroterra, ampliando il suo raggio d'azione commerciale a spese delle terre romagnole dello Stato della chiesa e di quasi l'intero Lombardo-Veneto, spingendosi fino ai possedimenti imperiali, come il Friuli, Gorizia, Trieste e Fiume.

Contro di essa la Chiesa organizzò la Lega di Cambrai, al fine di spartirsi, con l'appoggio dei francesi (che non volevano cedere a Venezia

il ducato milanese), degli spagnoli (imparentati con gli imperiali di Massimiliano I d'Austria) e delle signorie di Ferrara e di Mantova, tutti i territori della Serenissima. Fu il maggior conflitto delle guerre italiane del Rinascimento, in quanto ai contendenti presto si unirono inglesi, scozzesi, ungheresi, svizzeri, fiorentini e urbinati, in guerra tra loro o contro Venezia o contro i francesi.

Grazie alla sua abilità diplomatica e con uno sforzo immane, in termini di uomini e di finanze, Venezia riuscì a rovesciare le alleanze più volte, vincere la guerra (1509-1516) e ritornare quasi agli originali confini. Questo anche perché il papato, ormai sempre più filo-spagnolo, aveva capito che nel caso in cui avessero vinto gli anticlericali francesi, intenzionati a espandersi nella penisola, questi sarebbero stati un nemico assai peggiore di Venezia, la quale, pur avendo occupato alcuni territori della Romagna e pretendendo di nominare il clero nei propri territori, era sicuramente meno potente della Francia.

Conclusa la guerra, si apre per Venezia, una delle città più importanti d'Europa (la più popolosa d'Italia dopo Napoli), un periodo di nuovi entusiasmi e di ambiziosi progetti di rinnovamento architettonico e artistico. E Tiziano, il maggior discepolo del Giorgione, si accingeva a diventare il pittore ufficiale della Repubblica.

Il committente

Il committente del dipinto *Amor Sacro e Amor Profano*, di Tiziano Vecellio, è stata desunta da un fregio della fontana-sarcofago, identificato dal Gnoli nel 1902 e confermato dal Mayer nel 1939, come lo stemma araldico del gran cancelliere di Venezia, Niccolò Aurelio, dotto umanista e collezionista, committente del dipinto per le sue nozze con Laura Bagarotto nel 1514. L'Aurelio era divenuto gran cancelliere nel 1523, ma poi, caduto in disgrazia, fu condannato all'esilio perpetuo.

Il blasone della famiglia della sposa, nella decorazione del piatto d'argento sul bordo della fontana, è stato invece identificato nel 1975 dal Wethey.

Il significato dell'opera

Niccolò Aurelio, già segretario del Consiglio dei Dieci sin dal 1507, aveva contribuito a condannare a morte, durante la guerra della Lega di Cambrai, il padre della sposa, Bertuccio Bagarotto, giurista padovano, in quanto, dopo la disfatta di Venezia nella battaglia di Agnadello del 1509 e in seguito alla caduta di Padova sotto gli imperiali, egli

aveva accettato da quest'ultimi la carica di “Deputato ad Impiria”, pensando di riuscire in qualche maniera a tutelare gli interessi della Repubblica veneziana.

Quella mossa però fu interpretata dal Consiglio dei Dieci come un tradimento e quando Venezia riconquisterà Padova, il doge Andrea Gritti fece arrestare Bagarotto, impiccandolo a Venezia nel 1511.

Pare dunque che il matrimonio fosse stato in un certo senso “riparatore”, in quanto, appurata la falsità dell'accusa, Venezia voleva rapacificarsi con Padova.

L'opera comunque doveva essere non solo un importante dono di nozze e di riconciliazione col casato della moglie, ma anche un atto politico-simbolico dello splendore degli Aurelii presso i veneziani.

Il titolo

Il titolo attuale, *Amor Divino e Amor Profano*, dato nel corso di un inventario del 1693 presso la Galleria Borghese, è castigato, in quanto nel dipinto non vi è nulla di “sacro”, nel senso “cristiano” del termine.

In verità nel catalogo della Galleria è indicato con differenti diciture, di cui la prima del 1613 è probabilmente quella più vicina alle intenzioni dell'autore: “Beltà disornata e Beltà ornata”, che probabilmente non metteva in forma nettamente oppositiva le due figure, essendo peraltro incredibilmente somiglianti.

La composizione artistica

L'Amore libero della donna seminuda, ammantata di rosso, è raffigurato in piena luce, poiché non è condizionato da interessi di sorta, mentre *l'Amore convenzionale* della donna sposata è fasciato da ricche vesti e si staglia contro uno sfondo ombroso: il bilanciamento luministico, cromatico e compositivo assume quindi anche un preciso significato simbolico.

L'opera è di grande importanza per quanto riguarda la poetica di Tiziano: si tratta infatti dell'unica tela interpretabile in chiave neoplatonica (corrente caratteristica dell'ambiente toscano, cui si contrapponeva l'aristotelismo tipico di Venezia). Il raffinato classicismo, ricco di sottili allusioni simboliche, è una conquista tutta personale del giovane Tiziano, che si recherà a Roma solo nel 1545.

Vi è inoltre un altro livello di lettura dell'opera, oggi considerato piuttosto superato, alludente al comportamento che una buona moglie deve tenere in privato e in società, in riferimento cioè all'immagine irre-

prensibile che deve dare di sé la moglie di un personaggio politico come Niccolò Aurelio, peraltro anche amico ed estimatore del Bembo, il maggior sostenitore del ritorno al Petrarca e all'uso della lingua italiana.

Notevoli restano le proporzioni del dipinto, decisamente inconsuete per un tema allegorico e per il nudo femminile.

Lo sfondo

Lo sfondo su cui sono collocate le due figure sembra rappresentare il tentativo di mettere in opposizione il *piacere* (la “Felicità Eterna” che disprezza le corruttibili cose terrene) col *dovere* (la “Felicità Breve”, adorna di gemme e soddisfatta da una effimera felicità mondana, terrena), in quanto il paesaggio non ha una continuità vera e propria; anzi, viene in un certo senso diviso da una folta vegetazione (dietro il putto), così come i bassorilievi del sarcofago sono separati visivamente da un arbusto.

Tuttavia le due differenti orografie possono anche essere viste come complementari, in quanto la donna nuda pare guardare Cupido (l'eros) come possibile mediazione in grado di collegare l'etica con l'estetica. È probabile che il giovane Tiziano pensasse ancora all'amore come ideale perseguibile da una classe borghese che non voleva rinunciare alla propria umanizzazione per colpa degli affari.

A sinistra, dietro l'Amore etico, convenzionale, istituzionale, codificato, si nota un paesaggio oscuro, con una vegetazione lussureggiante, una città fortificata su un colle e due lepri o conigli (simbolo di fertilità animale), con un sentiero in salita percorso da un cavaliere diretto al castello, metafora di una vita faticosa per giungere alla realizzazione di sé sul piano secolare, civile, politico, economico. L'alba indica appunto un inizio.

A destra il paesaggio più rustico e pianeggiante, al tramonto, punteggiato da greggi al pascolo che evocano le utopie bucoliche; in lontananza si scorgono dei cavalieri che si godono una battuta di caccia, una lepre inseguita da un altro animale, una coppia di pastori e una chiesetta di campagna con tanto di campanile (la religione qui è vista in maniera popolare, non istituzionale).

Alcuni critici hanno ipotizzato che il Tiziano si sia ispirato al paesaggio della Val Lapisina, presso Serravalle, per alcuni anni residenza del pittore: così il castello di sinistra corrisponderebbe alla torre di San Floriano e lo specchio d'acqua al lago Morto.

Le due donne

Secondo E. Panofsky il dipinto rappresenta le “Due Veneri gemelle” nel senso di Ficino. La figura nuda è la “Venere celeste”, che simboleggia il principio della bellezza eterna e universale, puramente intellettuale, priva di aspetti esteriori (e l'Amorino che gioca con l'acqua sarebbe suo figlio).

La seconda è la “Venere terrena”, che simboleggia la “forza generatrice”, quella che crea le immagini periture ma visibili e tangibili della bellezza sulla terra. Ambedue sono pertanto, secondo l'espressione ficiniana, “onorevoli e degne di lode, ciascuna a modo suo”.

Il tema delle due Veneri può derivare anche dal *Simposio* di Platone. Nella visione neoplatonica, condivisa da Tiziano e dalla cerchia degli umanisti veneziani, la contemplazione della bellezza del creato era finalizzata a percepire la perfezione dell'ordine del cosmo, che non necessariamente doveva avere un contenuto religioso. In ogni caso Stato e Chiesa appaiono qui separati.

Venere-Urania rappresenta la felicità eterna, celestiale e l'amore spirituale; il manto rosso e la fiaccola che arde nella sua mano, sono il simbolo della sua natura passionale (il mantello rosso e il lenzuolo bianco sono invertiti nei ruoli delle due donne).

La donna che indossa un sontuoso abito nuziale bianco e rosso, stretto da una cintura, e che reca nei biondi capelli sciolti una coroncina di mirto, pianta sacra a Venere e simbolo dell'amore coniugale, allegoricamente rappresenta l'iniziazione ai misteri dell'amore, aiutata, in questo, dalla Venere nuda e dal suo pupillo, Cupido, che smuove le acque in superficie nella fontana, giocando con il destino dell'uomo. Alla condizione di sposa alludono anche il mazzetto di rose nella mano destra e i guanti.

Appare come una gran dama formosa, in atteggiamento di estraneità e aristocratico distacco rispetto all'altra e a Cupido, come fosse assorta nello svolgimento di un ruolo prestabilito, che le dà un certo prestigio sociale. È stabilmente seduta, più “incassata” rispetto all'altra, come bloccata nell'azione, una sorta di innaturale fermo-immagine volto a mostrare la sua sicura materialità nei confronti dell'aerea spiritualità della sua compagna, che invece è più sciolta, disinvolta, slanciata, armoniosa, mobile, il cui sfondo luminoso le dà maggiore serenità. Paradossalmente, nonostante la propria nudità, sembra esibirsi meno lei dell'altra.

La donna sposata può guardare l'osservatore proprio perché esprime l'etica, mentre l'altra, se l'avesse fatto, sarebbe parsa eccessivamente seducente, provocante, ammiccante. È stata sicuramente indovinata l'idea di far guardare la donna vestita, da parte di quella nuda, come se fosse davanti a uno specchio, con lo stesso colore degli abiti ma in forma

speculare.

Un ruolo fondamentale nell'identificazione delle due donne in Venere e Proserpina è stato rivestito dalla fontana-sarcofago, connotata da simboli di morte e vita. Nella parte destra, infatti, il sarcofago presenta una raffigurazione di Venere in riferimento al romanzo allegorico e pagano *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (stampato nella permissiva Venezia nel 1499), nel quale si narra di un sogno erotico-spirituale di Polifilo e di un episodio in cui Venere si punge un piede nel soccorrere Adone aggredito da Marte. Nella parte sinistra è riconoscibile il ratto di Proserpina.

Molto interessante è la versione di Gentili (1990), secondo cui Venere deve persuadere Laura ad accettare le nozze d'interesse (politico), e l'amorino che miscela l'acqua nel sarcofago-fontana trasforma la morte (scene scolpite) in vita.

L'ambiguità del dipinto sta comunque nel fatto che le due donne (etica ed estetica) vengono poste sullo stesso piano (sono entrambe sedute sullo stesso bordo della vasca, anche se quella di destra risulta più elevata, a indicare che non solo non c'è una superiorità dell'etica sull'estetica, ma è addirittura questa che dovrebbe prevalere su quella per darle un senso di umanità). La donna nuda indica a quella vestita la via da seguire (verso il cielo). Cupido, colto nell'atto di mescolare l'acqua, rappresenterebbe, quindi, l'amore come intermediario tra il cielo (l'ideale puro) e la terra (la cruda realtà).

Secondo alcune fonti la donna che interpreta Venere è riconducibile ad Angela del Moro, nota ai tempi come Zanfetta, famosa prostituta dell'epoca, di nascita nobile. Donna di grande cultura, era amica di letterati illustri come il Bembo e l'Aretino. Venne chiamata come modella da pittori famosi, fra i quali appunto Tiziano. Ma non è da escludere che entrambe siano soltanto immagini tipizzate, standardizzate, di una bellezza e di una sensualità femminili ideali: dipinti destinati a essere venduti a uomini facoltosi in procinto di sposarsi.

Di sicuro nessuno dei due volti raffigura Laura Bagarotto: sarebbe stato sconveniente ritrarla nuda o con una donna nuda a fianco. Secondo una versione, il volto riprenderebbe le fattezze del primo amore del Tiziano, quella Violante Palma il cui padre l'aveva pregato di ritrarla.

Altre simbologie pagane

Le scene che si vedono al centro del sarcofago, per alcuni critici sono spiegate come scene di castigo, quel castigo con cui si deve punire e frenare la passione sensuale (rappresentata dal cavallo senza sella, che va

domato e legato).

Per altri invece esse servono a capire che la donna vestita è Proserpina, dato che dalla parte sinistra del sarcofago si vedrebbe il suo rapimento, mentre dall'altro lato Venere, soccorrendo Adone ferito da Marte, si punge un piede.

I simboli del matrimonio e della fertilità sono ben visibili: la sposa vestita di bianco, simbolo di purezza; il mirto, nella mano appoggiata sul grembo, simboleggia l'amore lecito ed onesto, sempre profano; la cintura con la fibbia chiusa, simbolo dell'attaccamento e della fedeltà; la coppia di conigli; lo scrigno chiuso da una mano posata sopra, come atto di possesso e di impedimento ad altri di aprirlo; la rosa sensuale, che ricorda l'effimero, poiché dura un solo giorno ed è piena di spine, per quanto profumatissima.

Anche i simboli dell'amore sono evidenti: la bellezza nuda, l'abito discinto, Cupido, la coppa infuocata dell'amore, cioè il nettare degli dèi, simbolo dell'amore elevato, celeste, spirituale, inestinguibile. Il bacio a lei vicino è sprovvisto di coperchio, aperto a tutti, in quanto indica l'altruismo infinito, illimitato.

Molta di questa simbologia può essere stata desunta dall'iconografia bizantina, con cui Venezia fu a contatto per un millennio.

Vaghi accenni si possono intravedere nell'iconografia cristiana medievale, dove il pozzo appariva sempre nell'episodio del Cristo con la samaritana (fatta passare dal vangelo giovanneo per una prostituta), mentre il sarcofago simboleggiava ovviamente la resurrezione (e là dove è presente la Maddalena, altra prostituta, secondo i vangeli, il vestito è sempre di colore rosso). In ogni caso qui il sarcofago non diventa simbolo di vita in senso religioso, ma in senso pagano o umanistico, in quanto trasformato in pozzo dell'amore, pieno d'acqua.

Le influenze del Giorgione

L'opera risente profondamente dell'opera di Giorgione (che Tiziano aveva incontrato nel 1508), soprattutto nello sfondo e nell'uso di tonalismi: si può quindi considerare un'opera di transizione nella maturazione artistica del pittore.

Tuttavia in pochi anni non soltanto Tiziano poté eguagliare il maestro, ma di gran lunga superarlo, dominando per oltre settant'anni il mondo artistico della Repubblica di Venezia e anticipando di tre secoli Renoir e gli Impressionisti con l'uso rivoluzionario del colore e l'amore per il paesaggio.

La donna seminuda era già stata anticipata da quella del suo

Concerto campestre del 1509, influenzato nettamente, come tema, dallo stesso Giorgione.

L'interpretazione

La cultura è un *background* che chiunque si porta con sé, tutta la vita. Quel che si vede, in un pittore, non è solo quel che di *artistico* si percepisce (forme, colori ecc.), ma anche quel che di *culturale* si può soltanto intravedere, in quanto non espressamente manifestato. La cultura, che nel caso di questo capolavoro, vuole essere *post-cristiana* (benché si avvalga di riferimenti *pre-cristiani*), non sta solo in quel che si vuol rappresentare sulla base della richiesta della committenza (p.es. le allegorie dell'amore carnale e spirituale), ma sta anche nel messaggio implicito che si vuole trasmettere.

Tale recondito messaggio, che non poteva essere apertamente esplicitato proprio in quanto la cultura dominante non lo permetteva (la Repubblica veneta era comunque aperta alle innovazioni rinascimentali), sta nel passaggio da una concezione religiosa dell'esistenza a una ateistica di tipo borghese, in cui gli aspetti della sensualità, del piacere fisico, carnale, terreno, cominciano ad acquistare un certo peso nella vita dei nuovi ceti dominanti, per quanto questi si sforzino, secondo le contraddizioni tipiche del loro ceto, di mascherarli dietro una rappresentazione formale dell'etica, che nel quadro è simboleggiata dal matrimonio.

Tiziano esprime la doppiezza della borghesia, l'antinomia tra forma retorica e sostanza trasgressiva, tra apparenza e realtà all'interno della stessa persona, tra dover essere convenzionale e piacere individualistico. La mistificazione sta nel rendere più piacevole la trasgressione, facendola passare per una maggiore spiritualità, secondo l'equazione nudità=verità, che l'autore vuole contrapporre alla coscienza cristiana del peccato, senza rendersi conto che in una società divisa in classi opposte una qualunque rappresentazione del nudo femminile non può mai uscire da una visione strumentale della donna, per quanto nei ceti elevati della Venezia d'allora le donne si sentissero molto più emancipate che nel resto d'Europa (non a caso Venezia era la capitale mondiale della moda). Tuttavia solo le prostitute censite erano oltre undicimila!

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (1571-1610)



Vocazione di Matteo

“San Matteo dentro un [...] salone ad uso di gabella con diverse robbe che convengono a tal officio con un banco come usano i gabellieri con libri, et denari [...]. Da quel banco San Matteo, vestito secondo che parerà convenirsi a quell'arte, si levi con desiderio per venire a Nostro Signore che passando lungo la strada con i suoi discepoli lo chiama”. (Disposizioni del cardinale Contarelli per la realizzazione della Vocazione di Matteo).



Premessa

Davvero *La vocazione di Matteo* (cm 322 x 340), dipinta dal Caravaggio nel 1599-1600, può essere considerata un'opera religiosa? Essa fa parte di un trittico per la Cappella acquistata nel 1565 dal cardinale francese Mathieu Cointrel (italianizzato in Matteo Contarelli, presso S. Luigi dei Francesi, a Roma). L'obiettivo del cardinale, che morì nel 1585 e ch'era stato gran datario di papa Gregorio XIII, era quello di decorare la

pala dell'altare con storie dedicate a san Matteo, di cui lui portava il nome.

Il piano iconografico fu da lui stesso stabilito: al centro vi doveva essere l'effigie del santo intento a scrivere il vangelo e ai due lati le figure con la vocazione del santo e con il suo martirio. Fallirono totalmente nell'impresa sia il pittore bresciano Girolamo Muziano che lo scultore fiammingo Jacob Cobaert, mentre il Cavalier d'Arpino, fra i pittori più famosi in Roma all'epoca, in due anni eseguì solo l'affresco della piccola volta. A quel punto gli eredi del Contarelli, grazie alla mediazione del cardinal Del Monte, decisero di rivolgersi al Caravaggio, che riceverà così la sua prima pubblica commissione.

La prima tela ch'egli eseguì fu quella del *Martirio di San Matteo* per la parete di destra. Dopo diversi tentativi pervenne a una composizione un po' sovraffollata, che rimanda a composizioni manieriste, mentre i nudi sono di palese derivazione michelangiolesca. L'intera scena è circondata dal buio, come se il tutto stesse avvenendo di notte.



Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma

D'ora in poi, in effetti, Caravaggio adotterà sempre il fondo scuro per le sue immagini. Qui, tuttavia, vi è una chiara incertezza sull'uso della luce, che ha più che altro la funzione di rischiarare l'immagine dall'oscurità. Il distribuirsi delle zone chiare non segue una direzione precisa e univoca, così che anche la composizione del quadro sembra dispiegarsi senza un motivo unitario.

La seconda opera fu la *Vocazione di San Matteo* per la parete di sinistra e, nel 1602, il *San Matteo e l'Angelo* per la pala dell'altare centrale, che dovrà essere completamente rifatta perché giudicata di un realismo troppo brutale. Queste tre opere costituiscono indubbiamente un momento di svolta nella vita dell'artista, passando egli da tele di dimensioni medie, con poche figure, prevalentemente di soggetto profano, a grandi tele di contenuto religioso. Ma è molto difficile sostenere che in tale svolta si



La prima versione di San Matteo e l'Angelo

possa assistere a una conversione
“religiosa” dell'artista.

Fino alla realizzazione del suddetto trittico, Caravaggio veniva considerato un campione di nature morte, o comunque un artista che non poneva affatto alcuna gerarchia di valore tra natura e figure umane; anzi, piuttosto che dipingere soggetti religiosi della cristianità, preferiva quelli mitologici come Bacco e la Medusa. Probabilmente il trittico gli era stato assegnato dopo la realizzazione di due opere religiose: *Giuditta e Oloferne*, la cui decapitazione appare quanto meno sconcertante, degna di un moderno film dell'horror, e *Santa Caterina d'Alessandria*, dove userà la stessa modella per Giuditta e per la Maddalena pentita, la nota prostituta romana Fillide Melandroni, di cui s'era invaghito.

Il fatto di utilizzare modelli presi dalla strada anche quando andrà a dipingere temi religiosi (quelli che gli verranno commissionati, a partire dal 1595, dal cardinale Francesco del Monte, suo grande mecenate), lascerà disgustati non pochi critici del tempo, che ben conoscevano quei modelli. Era comunque un segno che Caravaggio non aveva avuto alcuna crisi mistica, ma, dovendo fare di necessità virtù, a motivo di un lustro di vita squallida, prima a Milano, poi, dal 1592, a Roma, s'era risolto a cercare un compromesso tra il proprio ateismo e le esigenze dei committenti.

Il compromesso è ben visibile p.es. laddove il vero protagonista di un dipinto spesso non è quello indicato nel titolo o quello voluto dal committente, ma quello che lo stesso Caravaggio decideva preventivamente e che in corso d'opera veniva caratterizzato dai particolari più significativi. Nella stessa *Vocazione di Matteo* i personaggi principali non sono né Cristo né Pietro, ma i tre gabellieri e i due militari. E di questi cinque è difficile dire che Matteo risulti artisticamente più importante degli altri. Il quintetto pare in realtà una cosa sola, sapientemente disposta in cerchio: qui l'umano prevale nettamente sul religioso.

E lo stesso succede nel *Martirio di San Matteo*, dove la figura centrale non è la vittima ma il carnefice, che domina seminudo al centro. Nella *Crocifissione di San Pietro* le figure centrali sono i tre esecutori della condanna, che neppure si vedono di faccia. Nella *Conversione di San Paolo* protagonista assoluto è il cavallo, che guarda il santo con assoluta indifferenza; lo stesso stalliere ha quasi un atteggiamento di pietà e commiserazione nei confronti di Saulo. Nella *Morte della Madonna* il personaggio più struggente e commovente è la Maddalena che piange, il cui volto neppure si vede. La parte religiosa di questi dipinti è incredibilmente scarna. Persino nella *Sepoltura di Cristo* il personaggio principale è Giuseppe d'Arimatea, che guarda l'osservatore come per chiedergli aiu-

to. Il corpo di Cristo, senza una goccia di sangue, senza alcun segno delle torture subite prima della crocifissione, appare molto stereotipato, molto convenzionale. Caravaggio non sentiva affatto i temi religiosi e quando era obbligato a rappresentarli li trasfigurava in senso laico-umanistico, facendo scarse concessioni al tipo di vita borghese.

Caravaggio in realtà non era una meteora a ciel sereno: egli si situava in un filone di pittura religiosa ateistica che risaliva allo stesso Giotto e che aveva trovato in Piero della Francesca e in Michelangelo le sue espressioni più mature nell'ambito della cristianità. Non dobbiamo infatti dimenticare che qui l'ateismo doveva sempre tener conto della cultura dominante, che era quella cattolico-romana, che da un lato lo favoriva per distaccarsi completamente dai modelli bizantini e per agganciarsi alla cultura borghese emergente, in un recupero chiaramente anti-religioso dei modelli classici greco-romani, e che dall'altra invece lo ostacolava, in quanto uno sviluppo eccessivo dell'ateismo avrebbe potuto portare a un'emancipazione indesiderata della coscienza popolare, cosa che altrove infatti aveva fatto scoppiare la riforma protestante (1517).

La Chiesa romana voleva il ritorno del "paganesimo", cioè della corruzione a livello istituzionale, perché questo le pareva il modo migliore per continuare a gestire, insieme agli spagnoli, il potere politico, ma non lo voleva sul piano sociale, sapendo bene che con la religione si poteva realizzare un controllo delle masse. Gli artisti dovevano tener conto di questa ambiguità, se volevano lavorare coi committenti altolocati dell'establishment ecclesiastico. Neppure il Caravaggio sfuggirà a questo diktat e anzi, ogniqualvolta egli cercherà di far valere le proprie esigenze personali di verità (il realismo naturalistico antiborghese che doveva riflettersi nell'arte), ne pagherà duramente le conseguenze. Quanto più andava imponendosi la reazione controriformistica, tanto più un grandissimo artista come Caravaggio doveva essere messo fuori gioco, o con le buone o con le cattive: la condanna a morte gli peserà come un macigno sino alla fine della sua vita. E in tal senso non sarebbe affatto esagerato mettere la sua figura a fianco di quelle di Giordano Bruno, di Galileo Galilei, di Paolo Sarpi...

Commento

Del trittico per la pala d'altare della Cappella Contarelli, *La vocazione di Matteo* viene dipinta con più decisione rispetto alle altre, benché anche qui non manchino ripensamenti e modifiche in corso d'opera. Vi sono aspetti che rivelano uno studio notevole della composizione. Il Cristo p.es., pur indicando con la mano l'esattore Matteo, ha i piedi già

girati nella direzione opposta, con una figurazione “ritorta” molto particolare, in grado di cogliere il movimento con una puntuale, straordinaria precisione. Il gesto della mano di Gesù riprende quello di Adamo nel celebre affresco michelangiolesco della Cappella Sistina, il che sta a mostrare l'intenzione di evidenziare più l'umanità che non la divinità del Cristo.

A sua volta Gesù è quasi nascosto dalla figura di Pietro, che quasi timidamente ripete il gesto del Maestro, ma dall'esame radiografico del dipinto risulta che in un primo tempo l'apostolo non c'era. Si pensa che Caravaggio abbia messo Pietro in una posizione “di copertura” per rendere più difficile, e quindi più ricco di piacere e di sorpresa il riconoscimento del Cristo. Ma non si può escludere in questo dipinto una presenza quanto mai ingombrante dell'ideologia petrina della Chiesa romana, allora dominante, né il fatto che la chiesa di S. Luigi rappresentava allora la nazione francese, il cui re, Enrico IV, s'era appena convertito al cattolicesimo.

Lo schema geometrico dell'opera è quadrangolare, le linee guida sono orizzontali, verticali e curve, l'ombra risulta essere piuttosto marcata e si alternano colori cupi in contrasto con colori caldi, quali quelli delle vesti, esaltati dal fascio di luce.

La distribuzione dei pesi visivi è ben articolata ed è costituita dalle due masse dei personaggi rispettivamente a destra e a sinistra. Le linee guida e la massa dei volumi si trovano nella parte inferiore dell'opera. Inoltre sono presenti linee immaginarie come quelle che congiungono Matteo a Gesù. Insomma la composizione geometrica è studiata accuratamente dall'artista, pur sembrando una scena di carattere quotidiano, tant'è che l'esame radiografico ha mostrato che la pittura che vediamo viene dopo correzioni e ripensamenti.

Possiamo ad esempio notare che:

1. il bordo anteriore dello scuro della finestra segna l'asse verticale di mezz'aria del dipinto;
2. la base della finestra e il bordo della tavola sono attraversate dalle rette che dividono il quadro orizzontalmente in tre fasce, quasi della stessa altezza;
3. la dimensione dell'anta è uguale alla dimensione laterale dello sgabello;
4. la distanza tra la linea della parete con il bordo sinistro coincide con la distanza tra la linea della finestra e il bordo destro;
5. la distanza tra la divisione centrale della finestra con il bordo superiore è uguale alla distanza tra la linea frontale dello sgabello con il bordo inferiore.

L'impatto visivo è molto forte e soprattutto le due figure a destra attirano l'attenzione dell'osservatore. Il braccio teso di Gesù conduce lo sguardo verso la massa dei personaggi a sinistra che con il loro atteggiamento (Matteo che indica se stesso, i volti ruotati verso un medesimo punto a destra) riconducono lo sguardo dell'osservatore verso Gesù. C'è dunque un continuo gioco di spostamenti visivi tra i personaggi dell'opera e tra personaggi e osservatore.

È controverso se nella *Vocazione* ci si trovi all'interno o all'esterno di una casa; ma soprattutto non è chiarissimo chi sia Matteo. Le interpretazioni tradizionali pensavano che fosse il vecchio con la barba (vagamente somigliante a Leonardo da Vinci) che porta la mano sinistra al petto, stupito della chiamata indirizzata a lui. Alcuni critici però hanno fatto notare che la mano del vecchio sembra indicare un'altra persona, la stessa a cui si rivolgono anche le dita di Cristo e di Pietro: il giovane sulla sinistra, con la testa bassa, rivolta verso le monete che sta contando, che però è l'unico soggetto che non sta affatto prestando attenzione a Gesù.

Caravaggio, con grande audacia, avrebbe quindi raffigurato il momento immediatamente precedente la chiamata, l'attimo in cui tutto sta per accadere, all'insaputa del protagonista in questione. L'artista stesso avrebbe voluto creare questa indecisione negli spettatori; la difficoltà d'interpretare l'opera è dimostrata dal fatto che tutti gli imitatori successivi della *Vocazione di San Matteo* hanno risolto le ambiguità del Caravaggio in un senso o nell'altro, rinunciando alla complessità di questa tela straordinaria. Ma questa interpretazione resta molto controversa.

Quel che è certo è che qui Caravaggio abbandona gli ultimi retaggi tardocinquecenteschi per concentrarsi su una sottile definizione della *luce*, che non è più diffusa ma direzionale e orientata, in grado di separare nettamente la parte alta da quella bassa del dipinto, tra loro in parallelo. È il modo migliore per esprimere le contraddizioni dell'epoca, lacerata da una concezione moderna, laica, dell'esistenza, che vorrebbe illuminare le menti e che invece si trova imprigionata in una corazza molto stretta, che le toglie il respiro. I chiaroscuri di Caravaggio, i giochi di luci e ombre che pervadono i suoi quadri a soggetto religioso esprimono in maniera molto eloquente il dramma di un'epoca in cui gli intellettuali, gli artisti erano costretti a portare in pubblico una maschera, quella convenzionale del potere dominante.

Poiché tuttavia Caravaggio si sente un artista inadeguato al proprio tempo, evita qualunque concessione fideistica alla tradizionale simbologia religiosa. L'aspetto divino viene per così dire "normalizzato", purgato di tutti gli orpelli mistici ed extraterreni. Tutto si muove secondo una sola parola d'ordine: *realismo*. Questo l'obiettivo, la scelta consape-

vole e coraggiosa della pittura dell'artista.

Alcuni critici hanno sostenuto che la luce rappresenta la “grazia”, nell'ovvio rapporto alla presenza del Cristo. Ma il vero protagonista positivo non è Cristo, che s'intravede appena, bensì la *luce*: parlare di “grazia” in senso religioso è limitativo, è un'interpretazione di comodo che plaude al clericalismo. Dovendo rappresentare una “conversione”, all'artista sarà parso del tutto naturale usare la luce come simbolo che rischiarava le tenebre della colpa. Un scelta artistica del genere poteva benissimo valere anche per un dipinto di tipo laico.

Il gabelliere Levi-Matteo è seduto su un lungo tavolaccio di uno stanzone spoglio, a metà fra il banco degli incassi e il corpo di guardia. La parete scalcinata, interrotta da una polverosa finestra, che quasi anticipa l'impressionismo, tanto è moderna, sembra indicare più un interno che un esterno, anche se la finestra del tutto opaca, che ha il gancio per chiudere l'anta, non permette di stabilire il tempo e, se vogliamo, neppure lo spazio (alcuni critici hanno parlato di “scena da osteria”, una di quelle bettole così tanto frequentate dall'artista). La finestra chiusa, pur ben visibile, fa contrasto con quella che non si vede, da cui proviene la luce. Il pellicciotto che avvolge l'anziano occhialuto può far pensare a un periodo invernale, che contrasta però coi piedi nudi di Pietro e Cristo.

La luce – come già detto – non sta in rapporto col Cristo, che resta nell'ombra, ma è indipendente: Cristo proviene da quella luce semplicemente perché sotto la finestra vi era una porta. La naturalezza del contesto prevale nettamente sul significato religioso dell'evento. Questa è la prima grande tela nella quale il pittore, per accentuare la tensione drammatica dell'immagine e focalizzare sul gruppo dei protagonisti l'attenzione di chi guarda, ricorre all'espedito di immergere la scena in una fitta penombra tagliata da squarci di luce giallastra, ed è questo che fa emergere visi, mani o parti dell'abbigliamento e rende quasi invisibile tutto il resto. Sembra di assistere, in un'incredibile anteprima, alla sequenza di un film hollywoodiano in bianco e nero degli anni Quaranta e Cinquanta.

Nel fascio di luce avrebbe potuto esserci una connotazione mistica se i personaggi religiosi fossero stati ben illuminati: invece qui è il contrario. I personaggi più significativi non sono quelli religiosamente più importanti, ma quelli che umanamente risaltano di più: i gabellieri e cambiavalute e i militari. Al massimo si può sostenere che il significato religioso della chiamata viene tutto assorbito dalla tensione, umanissima, tra povertà (Cristo e Pietro) e ricchezza (dei cinque attorno al tavolo). La luce cioè proviene dalla povertà e giunge a redimere qualcuno che si trova dalla parte della ricchezza.

Ma questa potrebbe essere un'interpretazione forzata. La luce

proviene semplicemente da un'altra finestra, non proviene da una porta, proprio perché va in diagonale dall'alto verso il basso, e qui non è che ci si trovi in un seminterrato. È una luce che lambisce solo parzialmente le figure religiose.

I personaggi principali sono quelli umani non quelli religiosi: sono quelli borghesi che contano i soldi e i militari preposti a proteggerli dai ladri. Di una modernità eccezionale è il fatto che al cospetto della chiamata al discepolato solo tre su cinque si girano e dei tre i due militari, peraltro giovanissimi, osservano senza capire ciò che sta succedendo, mentre resta apparentemente ambigua la direzione della mano dell'uomo al centro con la folta barba.

Stando tuttavia ai vangeli, Levi si aspettava la chiamata, voleva soltanto che fosse pubblica, per dimostrare chiaramente ai Galilei l'intenzione di cambiare vita in modo radicale, tant'è che subito dopo organizzò un grande banchetto per festeggiare l'evento: è dubbio, in tal senso, che Levi possa essere il giovane *parvenu* tutto intento a contare i soldi. È preferibile vedere il contrasto dialettico tra le due mani dell'uomo al centro, che con la destra conta i soldi (come la figura giovanile) e con la sinistra si chiede se sia proprio lui a dover rispondere alla chiamata.

Forse qui si può leggere una sorta di filosofia esistenziale dell'artista, che pare voler rappresentare la gioventù come poco attenta alle cose importanti della vita; d'altra parte anche la persona più anziana, in piedi, appare come un avido speculatore; dunque Matteo forse rappresenta la via di mezzo, quella in cui non si ha più la forza della gioventù ma si ha sufficiente saggezza per capire che si può ancora fare qualcosa di utile per la collettività.

Molto interessante è stata altresì l'idea di vestire Gesù e Pietro con abiti umili che ricordano il passato, mentre gli altri personaggi sono ritratti in abiti moderni e costosi, coevi a quelli dell'artista. Questo permette di cogliere come la "storia" evangelica, priva di fronzoli, possa ancora interpellare drammaticamente il presente, distogliendolo dai propri "affari", dove la parola "dramma" sta a indicare la sostituzione di una visione agiografica, manieristica, delle storie bibliche con una più attuale, carica di contraddizioni, nei confronti delle quali occorre compiere delle scelte.

Vi sono infine delle piccole incongruenze che non disturbano più di tanto la perfezione dell'opera, se si esclude ovviamente il fatto che per un credente doveva apparire piuttosto scandaloso che un'opera destinata ad essere esposta pubblicamente in chiesa, ambientasse la chiamata all'apostolato di Matteo in una taverna di infimo ordine.

La prima è abbastanza evidente: si contano i soldi e si redige il

quaderno delle imposte riscosse in una semioscurità molto improbabile. Sembra più una spartizione segreta del bottino che una regolare attività fiscale.

La seconda riguarda il volto di Cristo, la cui barba appare sicuramente più moderna di quella di Pietro, che peraltro, con quel corpo un po' tozzo e ingobbito, e con quel bastone che quasi lo aiuta a camminare, sembra molto più anziano di lui. Lo stesso Matteo, dalla folta barba e dalla incipiente calvizie, ha poco di realistico rispetto alla figura evangelica.

Il militare di spalle, che nella prima versione guardava verso il Cristo, dopo l'inserimento di Pietro, finisce col guardare la mano di quest'ultimo.

L'aureola sospesa sul capo di Cristo, unico indizio della sua natura divina, è appena percepibile e, secondo alcuni, è stata dipinta successivamente per compiacere una committenza insoddisfatta dal carattere troppo laico del dipinto.

Risulta poco convincente la prospettiva dell'anta della finestra, che, se si chiudesse, apparirebbe più piccola della vetrata. Come noto, tuttavia, Caravaggio non era avvezzo a produrre disegni preparatori, in quanto preferiva dipingere dal vero, inoltre non si sentiva tenuto a conoscere, come i pittori rinascimentali, la geometria precisa dei corpi e dello spazio che rappresentava: l'arte per lui non è più il luogo dove la realtà trova un ordine nuovo basato sulle aspettative di bellezza e perfezione dell'animo umano, ma il luogo dove la realtà ci assale con tutta la sua drammaticità.

La morte della Vergine



Premessa

L'opera *Morte della Madonna*, conosciuta anche come *Morte della Vergine*, è stata sicuramente una delle tele più contestate tra quelle realizzate da Michelangelo Merisi da Caravaggio (tra il 1605 e il 1606, ma il contratto ritrovato alla fine del secolo scorso porta la data del 14 giugno 1601). Stessa sorte sarà destinata alla *Vergine del serpente*, del 1605.

Il dipinto è considerato il migliore compiuto a Roma dall'artista, che dovrà presto fuggire dalla città, a causa dell'omicidio, compiuto il 28 maggio 1606 (cui seguirà la sentenza capitale), del caporione Ranuccio Tomassoni da Terni, in una rissa per motivi di gioco, da cui lo stesso pittore uscirà gravemente ferito.

Un dipinto scandaloso

Il dipinto fu rifiutato dai Carmelitani Scalzi che lo avevano commissionato per decorare la cappella privata della famiglia Cherubini, nella chiesa di Santa Maria della Scala a Trastevere (Roma), in quanto giudicato indecoroso e sconveniente.

Secondo il Baglione, pittore e rivale di Caravaggio, il quadro scandalizzò in quanto ritraeva la Madonna gonfia e con le gambe scoperte. Da tempo in effetti il pittore – secondo quanto narra il Bellori –, spinto dal suo crescente interesse per la raffigurazione degli aspetti più realistici della natura, “cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente [...] e così nell'imitare li corpi si fermano con tutto lo studio sopra le rughe, e i difetti della pelle e dintorni, formando le dita nodose, le membra alterate da morbi. Per li quali modi il Caravaggio incontrò dispiaceri, essendogli tolti li quadri da gli altari”.

Le regole formali della committenza

Nel contratto di commissione del dipinto vi erano precise disposizioni secondo cui la Vergine avrebbe dovuto essere raffigurata rispettando sia iconograficamente che formalmente le rigide direttive controriformistiche allora vigenti, soprattutto in considerazione del fatto che l'opera era destinata ad essere esposta in un luogo sacro.

Caravaggio, che non credeva più nel valore di regole formali, a motivo della grande corruzione della Chiesa controriformista, si dimostrò artista indipendente e coraggioso, rischiando di non essere pagato e di

veder l'opera finire chissà dove (d'altra parte la sua è una pittura molto soggettiva, fuori da qualunque canone, lontanissima anche dalla composta e simbolica "Dormitio Virginis" di bizantina memoria e che al suo tempo veniva ancora dipinta nel mondo slavo).

Le innovazioni realistiche

L'opera era priva di qualsiasi attributo mistico (a parte la convenzionale aureola dietro il capo della morta). La Madonna ha la faccia livida, è ancora molto giovane (sembra la sorella della Maddalena), il braccio, steso su un cuscino, toglie ogni dubbio sul *rigor mortis* del corpo, il ventre gonfio fa pensare a una gravidanza, i piedi, ritratti nudi fino alla caviglia, sporgono stranamente fuori da un tavolaccio, da uno spoglio catafalco su cui essa giace (non sembra neppure un letto).

Dov'era il corpo incorruttibile della madre di Cristo? Questo sembra un cadavere del tutto scomposto, abbandonato a se stesso. Addirittura si diceva ch'egli avesse scelto una prostituta trovata morta vicino al Tevere, non reclamata da nessuno: l'annegamento può forse spiegare il ventre gonfio.

Già Mancini avanzò l'ipotesi che Caravaggio avesse ritratto una cortigiana, cioè una delle prostitute da lui frequentate, forse quella stessa Anna Bianchini, coi capelli lunghi e rossi, che aveva posato per il *Riposo nella fuga in Egitto* e per la *Maddalena penitente*, morta di gravidanza nel 1604, a 24 anni. Secondo altri studiosi, invece, Caravaggio si sarebbe ispirato alla edificante vicenda di Caterina Vannini, ex prostituta ammirata dal cardinale Borromeo, morta nel 1606 per idropisia in odore di santità.

La luce

La scena è ambientata in un luogo di desolata povertà, con un'intonazione cromatica molto scura: l'illuminazione arriva da un'alta finestra a destra, scende obliquamente e colpisce le teste calve di apostoli piuttosto anziani, per poi distendersi sulla figura di Maria e sulla Maddalena china davanti a lei.

La luce, che qui rappresenta la flebile verità ancora rimasta, rende drammaticamente evidenti le espressioni dei volti, mentre scivola veloce sui corpi, relegandoli volontariamente nella penombra.

La scena sembra svolgersi su un palcoscenico, in cui vi sono elementi autentici e altri formali, convenzionali, che contrastano col dolore della morte.

Allineati verticalmente davanti al feretro, gli apostoli formano, in linea col corpo e col braccio di Maria, una croce perfetta.

Il catino

Il catino di rame collocato ai piedi degli apostoli e contenente la soluzione d'aceto necessaria al lavaggio del cadavere, da qualcuno è stato interpretato come un'inconscia attestazione di sfiducia nella resurrezione, da parte del pittore. D'altra parte qui non c'è nulla di simbolico che faccia pensare alla morte come a un "transito" verso l'aldilà.

Il drappeggio

Il tendaggio rosso cardinale, molto chiaroscurato, dal drappeggio voluminoso, lussuoso, tipicamente barocco, sollevato come un sipario sinistro, che impegna quasi metà del dipinto, sembra rappresentare un potere minaccioso, che incombe dall'alto, inesorabile, e che contrasta drammaticamente con i personaggi umili rappresentati (sono tutti scalzi), dei quali però il vero antagonista (sconfitto) è la stessa Vergine, col suo vestito rosso scarlatto (ribelle, provocatorio), slacciato sul petto.

Lo stesso Caravaggio viveva in una casa molto misera, cui forse allude l'ambientazione del quadro, non tanto perché era vicino alle posizioni pauperistiche di alcuni movimenti religiosi dell'epoca, quanto perché il suo carattere aggressivo e scostante lo rendeva invisibile alla cittadinanza, costringendolo all'isolamento, per quanto molti gli riconoscessero una grande capacità artistica.

Lo stesso drappeggio comparirà poi in uno dei primi dipinti che egli realizzerà a Napoli, la *Madonna del Rosario*. Quello era anche un modo di terminare il quadro più velocemente, evitando così di riempire di dettagli gli spazi vuoti.

La Vergine è il Caravaggio?

Il dolore sembra sconvolgere gli apostoli e la Maddalena, seduta su una semplice sedia, che piange a capo chino, coprendosi il volto con una mano: notevole resta il contrasto tra la sua capigliatura perfetta e i capelli completamente disordinati della Vergine, che sembra appena morta davanti a tutti gli astanti.

Molte persone anziane, barbute, semicalve, col volto rugoso, le stanno attorno (l'apostolo Giovanni, il più giovane, le è accanto in piedi, pensieroso come un filosofo); ma più che per piangere sinceramente,

esse sembrano svolgere un ruolo di rito, teatrale (uno degli apostoli, tenendo i pugni sugli occhi, sembra piangere come un bambino).

Raffigurati come uomini qualsiasi, senza nulla di gradevole e sacrale, gli apostoli rappresentano la società, che si addolora, certo, però in maniera poco convincente, in quanto, durante la vita di Maria non hanno fatto nulla di veramente significativo per assicurarle un'esistenza decente, consona al valore della sua persona.

Maria insomma sembra essere lo stesso Caravaggio, che si sente abbandonato, oppresso o comunque poco apprezzato, e che si sta guardando allo specchio o come su un palcoscenico, come se per lui la vita non fosse altro che una tragedia già scritta da qualcuno.

L'unica sua consolazione non sono gli uomini ma le donne, rappresentate dalla Maddalena, che in effetti nel dipinto è quella meglio rappresentata, quella in cui il senso della drammaticità si attenua, pur essendo il soggetto molto addolorato. Lo stesso abito possiede una tonalità che più si avvicina a quello della Vergine.

Il vicende del dipinto

La tela, dopo essere stata rifiutata dai committenti, fu messa in vendita e venne acquistata nel 1607, per 300 scudi, dal duca di Mantova, consigliato dal lungimirante parere del suo pittore di corte: Pieter Paul Rubens, che la ritenne una delle opere più riuscite del pittore lombardo. Nell'aprile del 1607 prima che il quadro giungesse alla corte di Vincenzo Gonzaga, venne esposto al pubblico a grande richiesta e con incredibile successo.

Successivamente (1627-28) essa finì nella raccolta del re Carlo I d'Inghilterra e nel 1649 in quella del banchiere Iabach, che nel 1671 lo cedette a Luigi XIV per Versailles: da qui, nel 1793, dopo la rivoluzione francese, finì al Musée Central des Arts e, infine, al Louvre di Parigi.

Incredulità di san Tommaso



Premessa tecnica

Incredulità di san Tommaso è un dipinto realizzato tra il 1600 e il 1601 da Michelangelo Merisi da Caravaggio. Praticamente lo stesso anno in cui Giordano Bruno fu messo al rogo.

Nel 1606 il banchiere e marchese Vincenzo Giustiniani faceva riferimento a questo soggetto in una copia presente a Genova e vent'anni dopo il dipinto veniva citato nell'inventario della collezione Giustiniani, il che fa presupporre che sia stato il banchiere stesso a commissionare l'opera, tanto più che lo sconcertante realismo dell'opera non avrebbe potuto essere accolto che da uno dei più forti sostenitori del pittore, il quale comunque, al vederla, rimase non poco turbato.

La tela è stata venduta varie volte nel corso dei secoli, finché, dopo ulteriori vicissitudini legate agli eventi della seconda guerra mondiale, pervenne nell'attuale collezione della Bildergalerie von Sanssouci di Potsdam.

La dimensione orizzontale della tela (107×146 cm) fotografa di tre quarti la presenza di quattro figure raggruppate al centro, su uno sfondo del tutto neutro. Questa scelta concentra l'attenzione sulla disposizione di tre apostoli (con san Tommaso dubbioso), opposta rispetto al Cristo. La sconvolgente immersione del dito dell'apostolo nella ferita aperta del costato del Cristo redivivo è accentuata non solo dall'estrema essenzialità del soggetto artistico, ridotto alle sole quattro figure, ma anche dalla luce, proveniente da sinistra, che, da un lato, cade sul corpo del Cristo, il quale ha un incarnato più chiaro rispetto al gruppo degli apostoli, creando così una forte contrapposizione cromatica, tale da determinare un doppio risultato narrativo: quello di portare lo spettatore a un coinvolgimento diretto nell'azione (come se fosse un quinto personaggio vicinissimo agli altri) e di evidenziare la corporeità del risorto, la quale però risulta essere priva di tutti gli altri segni delle torture e del martirio (salvo ovviamente le ferite sul dorso delle mani). L'altro effetto della luce sta nell'illuminare le fronti corrugate dei tre uomini, che osservano con attenzione, a scopo di verifica, la ferita e il dito di Tommaso che la esplora.

Tra gli altri due apostoli che osservano la scena si riconosce Pietro, in posizione più alta. Le figure sono disposte in maniera tale da formare una elementare croce, o una spirale, con le tre teste degli apostoli perfettamente incastrate l'una con l'altra.

Riferimento scritturistico

Il dipinto si rifà a un racconto del vangelo di Giovanni (20,19-

29): “La sera di quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, si fermò in mezzo a loro e disse: 'Pace a voi!'. Detto questo, mostrò loro le mani e il costato. E i discepoli gioirono al vedere il Signore. Gesù disse loro di nuovo: 'Pace a voi! Come il Padre ha mandato me, anch'io mando voi!'. Dopo aver detto questo, alitò su di loro e disse: 'Ricevete lo Spirito Santo; a chi rimetterete i peccati saranno rimessi e a chi non li rimetterete, resteranno non rimessi'. Tommaso, uno dei Dodici, chiamato Didimo, non era con loro quando venne Gesù. Gli dissero allora gli altri discepoli: 'Abbiamo visto il Signore!'. Ma egli disse loro: 'Se non vedo nelle sue mani il segno dei chiodi e non metto il dito nel posto dei chiodi e non metto la mia mano nel suo costato, non crederò'. Otto giorni dopo i discepoli erano di nuovo in casa e c'era con loro anche Tommaso. Venne Gesù, a porte chiuse, si fermò in mezzo a loro e disse: 'Pace a voi!'. Poi disse a Tommaso: 'Metti qua il tuo dito e guarda le mie mani; stendi la tua mano, e mettila nel mio costato; e non essere più incredulo ma credente!'. Rispose Tommaso: 'Mio Signore e mio Dio!'. Gesù gli disse: 'Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno!'.”

Il racconto è evidentemente di tipo catechetico, volto a convincere il lettore che la *resurrezione* (e non la liberazione d'Israele dai Romani) era l'argomento fondamentale della primitiva comunità cristiana. Il Cristo che qui viene presentato è dunque quello della fede e non ha nulla di storico. Tommaso evidentemente rappresentava una corrente che nell'ambito del movimento nazareno non voleva accettare l'idea petro-paolina che la resurrezione andasse considerata prioritaria per continuare il messaggio eversivo del Cristo dopo la sua morte. Qui è probabile che i redattori evangelici abbiano voluto documentare un ripensamento da parte dell'apostolo.

Il racconto appare poco realistico anche solo per il fatto che il Cristo chiede a Tommaso d'infilare la mano nel costato: quasi come se volesse, dall'alto della propria divinità, imporsi con la forza su di lui. La scena ha inevitabilmente qualcosa di cupo, di tetto, se non di truce, la cui drammaticità non può essere smorzata solo perché qui si ha a che fare con un'apparizione sovrumana. Non è da escludere che i redattori si fossero piegati a un tale espediente proprio perché tra i primi cristiani doveva essere abbastanza forte lo scetticismo verso la suddetta tesi petro-paolina, secondo cui si sarebbe dovuta attendere passivamente la parusia trionfale del Cristo risorto.

Interpretazione

Gli apostoli sembrano dei reietti, incredibilmente realistici nelle loro fattezze umane: tutti scompigliati, spettinati, con la barba incolta, i vestiti sdruciti (in primo piano è evidente persino uno strappo); hanno il volto segnato, ossuto, rugoso, di gente che sembra soffrire di varie privazioni, se non addirittura la fame, tant'è che appaiono più anziani del Cristo, sicuramente più provati. Il realismo è forzato, eccessivo e sicuramente non in linea con quello che loro effettivamente erano.

La mano di Tommaso non è certamente quella di un uomo raffinato, intellettuale, come quella del suo maestro redivivo, che sembra prendergliela con forza, come se ne avesse abbastanza dell'incredulità del discepolo. Le unghie sembrano addirittura sporche: sono quelle di un lavoratore manuale.

Il Cristo invece appare abbastanza efebo, molto convenzionale, a testimonianza che il pittore doveva trovare un compromesso, dentro di sé, tra il proprio materialismo e forse anche il proprio ateismo, e le esigenze del committente pagante, il quale aveva sì chiesto un dipinto avente una qualche connotazione religiosa (non sappiamo se su un tema specifico, che in tal caso sarebbe stato quello dell'incredulità), ma probabilmente non si aspettava che l'argomento dell'incredulità avesse una così forte prevalenza scenica su quello della fede, essendo trattato in maniera molto estesa e accurata, con grande raffinatezza espositiva, come forse nessuno a quel tempo sarebbe riuscito a fare o avrebbe avuto il coraggio di fare.

Gli apostoli sono personaggi presi dalla strada, probabilmente pagati pochissimo. La cosa singolare è che qui si comportano come intellettuali scettici che non credono se non vedono di persona. Cioè non sono affatto degli ingenui popolani.

Nel racconto evangelico non viene detto esplicitamente che Tommaso fece quel che qui viene raffigurato, ma soltanto che il Cristo risorto invitò l'apostolo a comportarsi così, e che egli, resosi conto d'aver posto una settimana prima una richiesta fuori luogo, finì col pentirsene. Qui invece l'apostolo, pur vedendo di persona Gesù redivivo, a distanza molto ravvicinata, sembra che abbia bisogno di una prova supplementare, assolutamente inconfutabile. Ciò è abbastanza inverosimile. Infatti, anche nel caso in cui il racconto avesse voluto rappresentare qualcosa di credibile, nessun apostolo, tra i Dodici, sarebbe mai arrivato a compiere una verifica così minuziosa e, se vogliamo, così imbarazzante, soprattutto al cospetto degli altri. Avrebbe dimostrato un'intelligenza alquanto modesta. Peraltro il volto di Tommaso è stupefatto proprio per aver avuto la possibilità d'infilare il dito nella ferita: come se la semplice osservazio-

ne delle ferite causate dalla crocifissione di un uomo di cui si sapeva con certezza fosse morto, non sarebbe stata sufficiente per suscitare un analogo stupore!

Quindi non è da escludere che Caravaggio abbia voluto accentuare l'asprezza della scena facendo infilare a bella posta il dito di Tommaso nella ferita, procurata dalla guardia romana per accertare l'avvenuto decesso del condannato. Come se il pittore avesse voluto dire, a dispetto di chi vede in questo quadro qualcosa di "religioso", che i cristiani sono disposti a credere solo se toccano le cose con mano. Cioè per loro non è neppure sufficiente vedere con gli occhi il Cristo risorto: devono infilar-gli un dito nella ferita, e la mano del Cristo invita espressamente il loro rappresentante a farlo.

Il tutto avviene a una distanza così ravvicinata che la scena, pur dalle fattezze molto realistiche, appare volutamente forzata, iperbolica, in un'atmosfera piuttosto macabra, accentuata dal forte chiaroscuro, in quanto gli apostoli, per poter essere sicuri della loro fede, si dichiarano, uno, disponibile a infilare un dito nella ferita di chi è morto solo otto giorni prima, e gli altri a guardarlo con una curiosità quanto meno morbosa.

Essi sono certissimi del suo decesso, eppure ora devono convincersi del contrario, o quanto meno ch'egli è scampato dalla morte, essendo ancora vivo e vegeto. A tale scopo non ritengono sufficienti i loro occhi: hanno bisogno anche del tatto. Sembrano dei discepoli piuttosto infantili, rozzi e primitivi, che, sul piano religioso, non vogliono credere nella forza pregnante della nuova idea petro-paolina della resurrezione. Non vogliono ammettere l'evidenza, cioè la sconfitta dell'idea politica di liberazione nazionale. Negano il misticismo della nuova religione che si va formando: come se in realtà non fossero della gente semplice (così come Caravaggio li ha dipinti), ma degli intellettuali di poca fede. E il Cristo sembra essere rassegnato all'idea di dover preventivamente mostrare il proprio costato trafitto persino a una parte del collegio apostolico, cioè ai discepoli più stretti, più selezionati. Non appare certamente come un Cristo trionfante, ma semmai alquanto perplesso, vittima di circostanze superiori alle proprie forze.

Non si accontentano di vedere i fori nelle mani (oggi peraltro considerati un assurdo storico, in quanto dovevano per forza essere nei polsi per poter sorreggere il peso del corpo), ma uno di loro (il più incredulo) vuole per forza infilare il dito della piaga del costato, priva, per fortuna, di sangue, altrimenti si sarebbe raggiunto un livello orrifico.

In questo Caravaggio risentiva del clima dell'epoca, straordinariamente portato all'eccesso, alla teatralità, pur nel grande conformismo

religioso, tipico della Controriforma. Questo per dire che la rappresentazione scenica ha qualcosa di barocco, cioè di volutamente esagerato. Come se la fede autentica, genuina, potesse dipendere dall'uso scrupoloso, sul piano fisico, del dito di una mano, cui tutti vogliono assistere da vicino.

In realtà dovremmo dire che qui gli apostoli appaiono molto ingenui perché vogliono credere in ciò che non hanno mai visto (il risorto), essendo frutto della loro fantasia. Ma l'ateo Caravaggio l'ha messa diversamente, rapportandosi ai condizionamenti del suo tempo, che non gli permettevano una libera espressione. I cattolici, almeno quelli più intellettuali e borghesi, avevano smesso di credere nelle illusioni elaborate dalla primitiva comunità cristiana. Per poter continuare a farlo avevano bisogno di un atto di forza, qui rappresentato dalla mano del Cristo “controriformista”, che prende quella di Tommaso, obbligandolo a verificare di persona.

Bibliografia su Amazon

Memorie:

Sopravvissuto. Memorie di un ex
Grido ad Manghinot. Politica e Turismo a Riccione (1859-1967)

Storia:

Homo primitivus. Le ultime tracce di socialismo
Cristianesimo medievale
Dal feudalesimo all'umanesimo. Quadro storico-culturale di una transizio-
ne

Storia dell'Inghilterra. Dai Normanni alla rivoluzione inglese
Scoperta e conquista dell'America
Il potere dei senzadio. Rivoluzione francese e questione religiosa
Cenni di storiografia
Herbis non verbis. Introduzione alla fitoterapia

Arte:

Arte da amare
La svolta di Giotto. La nascita borghese dell'arte moderna

Letteratura-Linguaggi:

Letterati italiani
Letterati stranieri
Pagine di letteratura
Ribaltare i miti: miti e fiabe destrutturati
Pazinzia e distèin in Walter Galli
Dante laico e cattolico
Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura
creativa

Poesie:

Nato vecchio; La fine; Prof e Stud; Natura; Poesie in strada; Esistenza in
vita; Un amore sognato

Filosofia:

Laicismo medievale
Ideologia della Chiesa latina
L'impossibile Nietzsche
Da Cartesio a Rousseau
Rousseau e l'arcanotropia
Il Trattato di Wittgenstein
Preve disincantato
Critica laica
Le ragioni della laicità
Che cos'è la coscienza? Pagine di diario
Che cos'è la verità? Pagine di diario
Scienza e Natura. Per un'apologia della materia

Spazio e Tempo: nei filosofi e nella vita quotidiana

Linguaggio e comunicazione

Interviste e Dialoghi

Economia:

Esegesi di Marx

Maledetto capitale

Marx economista

Il meglio di Marx

Etica ed economia. Per una teoria dell'umanesimo laico

Le teorie economiche di Giuseppe Mazzini

Politica:

Io, Gorbaciov e la Cina (pubblicato dalla Diderotiana)

L'idealista Gorbaciov. Le forme del socialismo democratico

Il grande Lenin

Cinico Engels

L'aquila Rosa

Società ecologica e democrazia diretta

Stato di diritto e ideologia della violenza

Democrazia socialista e terzomondiale

La dittatura della democrazia. Come uscire dal sistema

Dialogo a distanza sui massimi sistemi

Diritto:

Siae contro Homolaicus

Diritto laico

Psicologia:

Psicologia generale

La colpa originaria. Analisi della caduta

In principio era il due

Sesso e amore

Didattica:

Per una riforma della scuola

Zetesis. Dalle conoscenze e abilità alle competenze nella didattica della storia

Ateismo:

L'Apocalisse di Giovanni

Amo Giovanni. Il vangelo ritrovato (ed. Bibliotheka)

Pescatori di uomini. Le mistificazioni nel vangelo di Marco

Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo

Metodologia dell'esegesi laica. Per una quarta ricerca

Protagonisti dell'esegesi laica. Per una quarta ricerca

Ombra delle cose future. Esegesi laica delle lettere paoline

Umano e Politico. Biografia demistificata del Cristo

Le diatribe del Cristo. Veri e falsi problemi nei vangeli

Ateo e sovversivo. I lati oscuri della mistificazione cristologica
Risorto o Scomparso? Dal giudizio di fatto a quello di valore
Cristianesimo primitivo. Dalle origini alla svolta costantiniana
Guarigioni e Parabole: fatti improbabili e parole ambigue
Gli apostoli traditori. Sviluppi del Cristo impolitico

Indice

Premessa.....	5
Cola di Rienzo (1313-54).....	7
Girolamo Savonarola (1452-98).....	14
Contesto storico.....	14
La formazione.....	14
Il predicatore.....	15
Il patriota.....	16
Il politico.....	17
L'idealista.....	18
L'eretico.....	19
Il martire.....	20
L'eredità politica.....	21
Scheda su alcuni papi del Rinascimento.....	22
Niccolò Machiavelli (1469-1527).....	24
Ideologia politica.....	29
Il giudizio sulla religione.....	31
I concetti di “occasione” e di “fortuna”	32
La concezione etico-politica nella Mandragola.....	32
Valentino Borgia e la storiografia del “se”	33
Francesco Guicciardini (1483-1540).....	35
Il pensiero politico e storico.....	37
Guicciardini critico di Machiavelli.....	38
Sintesi.....	39
Nicolò Cusano (1401-64).....	42
Giovanni Pico della Mirandola (1463-94).....	46
Marsilio Ficino (1433-99).....	50
Pietro Pomponazzi (1462-1525).....	58
Bernardino Telesio (1509-88).....	60
La filosofia di Telesio.....	60
La fisica di Telesio.....	64
L'etica di Telesio.....	65
Paracelso (1493-1541).....	69
Biografia.....	69
La dottrina.....	71
Giordano Bruno (1548-1600).....	78

Biografia.....	78
L'accademico di nulla Accademia.....	81
Paolo Sarpi (1552-1623).....	84
Biografia.....	84
L'impegno politico.....	87
La produzione letteraria.....	92
L'ultimo Sarpi.....	94
Tommaso Campanella (1568-1639).....	96
Biografia.....	96
La Città del Sole.....	103
Giovanni Amos Comenio (1592-1670).....	123
Thomas More (1478-1535).....	126
Erasmus da Rotterdam (1467-1536).....	141
Biografia e formazione culturale.....	141
Elogio della follia.....	144
Erasmus e il protestantesimo.....	147
Michel de Montaigne (1533-92).....	156
Giulio Cesare Vanini (1585-1619).....	161
Michele Serveto (1511-53).....	166
Piero della Francesca (1416-92).....	174
La flagellazione di Cristo.....	174
Quadro storico.....	174
Biografia di Piero della Francesca.....	177
Premessa tecnica dell'opera.....	180
Le interpretazioni iconologiche.....	185
Significato e valore della prospettiva.....	187
Il battesimo di Cristo.....	197
Il committente.....	198
Caratteristiche tecniche.....	198
La prospettiva.....	201
La prospettiva proiettiva.....	203
Il gesto del battezzare.....	205
La figura del Cristo.....	206
La figura del Battista.....	207
La simbologia.....	208
Gli angeli.....	211
Michelangelo Buonarroti (1475-1564).....	215
Maschilismo ed erotismo nella Cappella Sistina.....	215

Premessa.....	215
Biografia.....	218
La volta della Cappella Sistina.....	221
Il Giudizio Universale.....	236
Lettura psicanalitica del Giudizio Universale.....	240
L'omosessualità di Michelangelo.....	244
I papi della Sistina: commissioni e censure.....	246
Scheda sintetica su Giulio II.....	247
Le Pietà e la crisi del maschio dominante.....	248
Il cosiddetto “Tondo Doni”.....	259
Raffaello Sanzio (1483-1520).....	261
La liberazione di san Pietro dal carcere.....	261
Giorgione da Castelfranco (1477?-1510).....	267
Una “tempesta” che minaccia ma in lontananza.....	267
Tiziano Vecellio (1488-1576).....	269
Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (1571-1610).....	277
Vocazione di Matteo.....	277
La morte della Vergine.....	285
Incredulità di san Tommaso.....	289
Bibliografia su Amazon.....	295