



“RES PUBLICA LITTERARUM”
DOCUMENTOS DE TRABAJO
DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ‘NOMOS’

D.L. M-24672-2005

ISSN 1699-7840

Autor: Instituto Lucio Anneo Séneca

Editor: Francisco Lisi Bereterbide

VIAGGI IN UTOPIA: CAMPANELLA, BACONE E 'LA TEMPESTA'

Giuseppe Mazzota

Yale University

Nel capitolo XV del *Principe* Machiavelli liquida senza mezzi termini il filone utopico nell'ambito del pensiero politico. Le fantasie di stampo utopista — come, per limitarci al Rinascimento, i vari progetti di 'città felice' proposti da Alberti, Leonardo, Filarete, Patrizi e altri — sono, a suo dire, del tutto inutili. Ciò è vero anche per quanto concerne i paradigmi classici di filosofia morale, fra cui si annoverano le repubbliche immaginarie di Platone e Tommaso Moro; da notare, in proposito, che l'*Utopia* del cancelliere inglese, edita a Lovanio nel 1516, suscitò un vivace dibattito fra gli umanisti italiani. Secondo il segretario fiorentino testi del genere sono talmente distanti dalla realtà da risultare più dannosi che utili:

Ma sendo l'intento mio scrivere cosa utile a chi la intende, mi è parso più conveniente andare dietro alla verità effettuale della cosa, che alla imaginazione di essa. E molti si sono imaginati repubbliche e principati che non si sono mai visti né conosciuti essere in vero; perché egli è tanto discosto da come si vive a come si dovrebbe vivere, che colui che lascia quello che si fa per quello che si dovrebbe fare impara piuttosto la ruina che la perseverazione sua [...] . Lasciando, adunque, indietro le cose circa uno principe imparate, e discorrendo quelle che sono vere, dico che [...] . (1)

Alle repubbliche immaginarie inconoscibili, Machiavelli oppone la possibilità di conoscere e comprendere la "realtà effettuale", i dati concreti dell'esperienza empirica. Questo non vuol dire che, a suo parere, le apparenze o le vicende umane siano facili da interpretare, che il loro significato più profondo sia immediatamente fruibile. L'espressione "a chi la intende" nel brano citato lascia intuire come nelle pieghe del testo machiavelliano si annidi un messaggio occulto, persino un contenuto esoterico, al di là dell'esplicita riflessione sul potere. La frase rivela come *Il Principe* sia

caratterizzato tanto da enunciati chiari, per la maggior parte dei lettori, quanto da verità riservate a pochi eletti. L'autore ci sollecita insomma a confrontarci con un discorso fruibile a due livelli di significato e a interpretarlo di conseguenza. Di fatto, l'espressione postula una cerchia di lettori privilegiati in grado di decifrare gli enigmi del potere, gli *arcana potestatis*. Partendo da una prospettiva di questo tipo, fondamentalmente elitaria, risulta ovvio come le utopie siano da considerarsi nocive fantasie concepite per il volgo. Esse sono dannose in quanto, secondo Machiavelli, deformano la realtà, ossia offrono una visione distorta di come le cose realmente sono. Si tratta di sogni illusori e, pertanto, pericolosi nella misura in cui avanzano promesse false e irrealizzabili col loro prefigurare ordini inesistenti, mondi perfetti che non sarà mai dato di esperire — il tutto basato sul fallace, eppure affascinante, presupposto della perfettibilità degli esseri umani. In quanto tali, i progetti utopici fomentano illusioni sulla nostra identità imponendoci astratti modelli di comportamento.

Le utopie proposte da Platone e Moro non sono quindi altro che fuorvianti ideali. Di fatto, noi siamo al tempo stesso per metà esseri umani e per metà animali, come insegna l'antico mito del centauro Chirone e il suo discepolo Achille, il cui recondito messaggio sfugge, inevitabilmente, alla maggioranza dei lettori, come si legge nel capitolo XVIII del *Principe*:

Pertanto, a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e l'uomo. Questa parte è stata insegnata a' principi copertamente dagli antichi scrittori; li quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuole dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura; e l'una senza l'altra non è durabile.

L'essenza del testo machiavelliano è appunto rivelare come e quando fare uso della natura umana e di quella ferina, come e quando osare, come e quando mantenere o meno la parola data. Sono questi obiettivi a far sì che il suo ragionamento politico risulti coerente. Le utopie — vale a dire questi progetti di miglioramento dell'umanità e questi sogni di filosofi desiderosi di liberare i loro simili dalla dura realtà — sarebbero possibili “se tutti gli uomini fossero buoni”; ma non lo sono affatto. Ne consegue che il principe, se vuole aver successo, deve liberarsi dall'idea comune di bene

e male; deve mascherare i suoi veri intenti e, per quanto sembri paradossale, mettere in mostra — allo scopo di creare consenso intorno a sé — quelle fra le sue risoluzioni che più incutono timore, le più ‘segrete’.

Per una messa in scena di questo teatro del potere — fatto di simulazioni e dissimulazioni, espedienti retorici e trucchi carnevaleschi — basta volgersi alla *Mandragola*. Come nel *Principe*, la realtà risulta dominata dalle apparenze e dalle finzioni, mentre la politica viene ridotta a scienza occulta, incentrata sulla prudenza, o a una sorta di sottile arte del raggio. Si prenda, ad esempio, il succitato capitolo XVIII del trattatello machiavelliano, in cui viene menzionato Papa Alessandro VI, il quale “non fece mai altro [...] non pensò mai ad altro che a ingannare uomini”:

A uno principe, adunque, non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle. Anzi ardirò di dire questo, che avendole e osservandole sempre, sono dannose; e parendo di averle, sono utili; come parere pietoso, fedele, umano, intero, religioso, ed essere; ma stare in modo edificato con l’animo, che, bisognando non essere, tu possa e sappi mutare el contrario.

In virtù di tale strategia — secondo cui le apparenze non sono nulla e, proprio per questo, esiste la concreta possibilità di realizzare i propri progetti — la politica viene necessariamente ridotta a una serie di rapporti di potere. Per raggiungere i propri obiettivi bisognerà attenersi a norme segrete, note a pochi adepti. Non potendo fidarsi delle apparenze e delle posizioni ufficiali, non meno che dei discorsi pubblici, essendo espressione del mondo delle finzioni e degli inganni, ci si potrà fidare solo di se stessi. La prassi della ‘dissimulazione onesta’, come l’avrebbe definita Torquato Accetto nel Seicento, è caratteristica di una morale epicurea. Si tratta di un’etica fondata sul ritiro nella propria più profonda intimità, in una sorta di filosofico giardino, lontano dai contrasti e dalle illusioni della storia. Esiste un corrispettivo teologico di questo senso filosofico della propria incontaminata interiorità: è l’idea agostiniana, e poi luterana, secondo cui l’essenza dell’individuo va colta nei più intimi recessi dell’anima.

Tornando a Machiavelli, il suo percepire la politica come una specie di culto esoterico introduce al pieno sviluppo dello scetticismo rinascimentale o, più in genere, del dubbio applicabile a ogni ambito della realtà. Lo scetticismo filosofico di Machiavelli va inteso nel senso di una limitazione della conoscenza del mondo esterno o, in altre parole, come il trionfo delle forme

individuali del sapere rispetto alla sfera pubblica. E' appunto questa epistemologia di matrice scettica che sta alla base dell'esercizio del potere; si tratta innanzitutto della capacità di attribuire un senso all'incessante, casuale e inesplicabile susseguirsi degli eventi. E', in ultima analisi, la capacità di applicare al reale il prodotto della propria immaginazione.

Com'è noto, molte obiezioni furono mosse all'estremo realismo e allo scetticismo del pensiero politico machiavelliano. In effetti, Machiavelli funge da spartiacque nella storia della coscienza moderna. La letteratura più importante—Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Campanella, Bacone, Camoens, Spinoza fino ai romantici e a tutto il novecento —lo assimila, lo giustifica e lo contesta. Altri obiettori finirono per dare vita a un vero e proprio filone noto come 'antimachiavellismo', in cui si annoverano pensatori del calibro di Botero, Gentillet, Lipsio e Ribadeneira, giusto per citarne alcuni.(2) Nella maggior parte dei casi si tratta di religiosi — spesso gesuiti — convinti che morale e politica non siano separate da un'insanabile dicotomia. Ne è un esempio l'*Atheismus triumphans* di Tommaso Campanella, in cui il pensiero di Machiavelli viene posto in relazione col libertinismo degli epicurei e il loro non credere in nulla. Ma i principî e le teorie degli antimachiavellici non possono non destare sospetti; non vi è infatti nulla di più machiavellico del professarsi apertamente antimachiavellici. Forti critiche al ripudio delle utopie manifestato dal segretario fiorentino si leggono sia in Campanella sia in Bacon. Tanto *La Città del Sole* quanto *La Nuova Atlantide* si fondano su di una esplicita riproposta di quella tradizione utopista che Machiavelli aveva condannato come un insieme di fuorvianti fantasie. Secondo Machiavelli le utopie classiche (Platone e Moro) non sono compatibili con le smoderate passioni dell'età moderna. In quei testi, infatti, si promuove la parsimonia come virtù morale, mentre un'eccessiva libertà concessa all'individuo viene condannata alla stregua di un vizio. Negli scenari moderni proposti da Ficino e Pico, al contrario, non si pongono limiti alle capacità e alla libertà umane. L'illimitata libertà individuale costituisce anzi la prerogativa dell'essere umano, come sostiene Picon nella sua *Oratio de dignitate hominis*. Nella nuova e sconfinata prospettiva delle possibili conquiste umane, tali da sottomettere ogni ambito naturale e ogni disegno di Fortuna, la moderazione aristotelica non rappresenta una virtù. Il pensiero politico promosso da Machiavelli si confronta con questa nuova visione del mondo e superare i limiti propri delle teorie classiche.

Com'è noto, *La Nuova Atlantide o Bensalem* ripropone il mito platonico della città distrutta

da un terremoto di cui si legge nel *Crizia*. *La Città del Sole*, a sua volta, è essenzialmente un'utopia pitagorica che traccia con precisione geometrico-aritmetica le coordinate di un perfetto ordinamento politico. Tale armonia 'musicale' riesce sottilmente a mascherare lo stridente contrasto fra qualità e quantità. Fin dal titolo, *Città del sole*, si coglie un'allusione abbastanza esplicita a tutta una serie di testi: il *De sole* ficiniano, opera neoplatonico-orfica, al dantesco cielo del Sole (*Paradiso*, X-XIII), ossia al pianeta dell'aritmetica e alla casa della sapienza, nonché alla profezia della "città del sole" di Isaia (Is. 19:18). Tanto Campanella quanto Bacone ritengono che la cinica equazione operata da Machiavelli, secondo cui la politica non sarebbe altro che una fredda economia dei rapporti di potere, risulti fallace proprio nel non aver colto il bisogno delle utopie e della dimensione utopica caratteristico del pensiero politico. Molti sono i motivi per cui non possiamo fare a meno delle utopie. Innanzitutto, la necessità di vivere, anche se provvisoriamente, in mondi alternative. Poi, la necessità sempre presente di far sì che i desideri individuali, spesso smodati, siano resi compatibili col bene pubblico; e quindi, adattare la politica alla morale e porre un giusto limite al desiderio di libertà. Tali sono gli espliciti obiettivi che sia Campanella sia Bacone si prefiggono di conseguire coi loro progetti utopici. Va anche detto, tuttavia, che pur sostenendo la validità del modello utopico essi hanno piena coscienza dei limiti delle utopie classiche; infatti, laddove il regime ideale immaginato in questo ambito dal pensiero classico, ossia da Platone a Moro, mira a colmare lo iato che separa la filosofia morale da quella politica, le loro proposte utopiche, caratterizzate dalla moderazione e dall'armonia, costituiscono il paradigma di una mentalità fondamentalmente contemplativa.

Come Machiavelli ben sapeva, le utopie sono viaggi irreali, e quindi vani, frutto della nostra immaginazione. Ne consegue che sia Campanella sia Bacone, oltre a criticare il realismo machiavelliano, rivedono anche il pregiudizio platonico nei confronti delle arti cosiddette meccaniche. Per loro, infatti, a differenza di Platone, l'utopia non costituisce una mera ipotesi, un'utile fantasia. Le nuove scienze prodotte dall'età moderna — di cui tanto Campanella quanto Bacone si fanno portavoce nelle vesti di filosofi — sono in grado di dar vita a un nuovo mondo e realizzare lo Stato ideale proposto da Platone. Compilano utopie scientifiche. La ragione umana può dominare la natura; non solo: malgrado le continue guerre di religione e la politica condotta secondo i dettami di Machiavelli, l'umano bisogno di giustizia, ordine e pace può finalmente essere soddisfatto.

Forti di una simile fiducia nella concreta possibilità di realizzare i loro progetti (una dimensione, questa, caratteristica anche del *Principe*, specificamente nel capitolo conclusivo, ossia quello dedicato alla creazione di un nuovo Stato italiano), sia *La Città del Sole* sia *La Nuova Atlantide* accolgono con entusiasmo le innovazioni della scienza moderna. Oltre a echi neoplatonici e danteschi, infatti, nella ‘città del sole’ trovano posto rimandi tanto all’agostiniano *De civitate Dei* quanto alla nuova teoria eliocentrica al centro del dibattito intellettuale europeo del XVI secolo. La rivoluzione astronomica di Copernico era già stata accolta da Giordano Bruno nella *Cena delle Ceneri* — un dialogo, com’è noto ambientato a Londra, in casa di Fulke Greville, che fu per qualche tempo amico dello stesso Bacon — prima di ricevere l’avallo di Keplero nell’*Harmonice mundi* e di Galileo con suo metodo sperimentale. Ma lo scopo primario di Campanella e Bacon è innanzitutto dimostrare la possibilità di unire armonicamente scienza e politica. Non a caso, nella *Città del Sole* il telescopio galileiano diventa lo strumento simbolo grazie al quale la scienza moderna ridisegna la mappa della volta celeste. La città di Campanella è beneficamente illuminata da una luce al tempo stesso scientifica e metafisica, oltre che dalle sue rifrazioni nella sfera politica. Non diversamente si affaccia al futuro la *Nuova Atlantide* baconiana: Bensalem, che in ebraico significa ‘frutto di pace’, costituisce un modello colla sua ‘Casa dei Sei Giorni’, il cui scopo è l’ampliamento “dei limiti dell’umano potere, sino al raggiungimento di tutto quanto sia possibile”.⁽³⁾ Grazie al trionfo della medicina e alla “Divina Fonte della Salute”, tutte le malattie sono curate, la vita media risulta allungata e i corpi risanati; per non citare, poi, gli esperimenti sulla luce e la possibilità di controllare, o almeno limitare, catastrofi naturali come terremoti, tempeste e alluvioni. In una simile utopia scientifica, in cui il cannocchiale è annoverato fra le più recenti innovazioni della tecnica, si respira l’aria di una nuova Genesi biblica, una nuova creazione, e la scienza divina sembra essere alla portata dell’uomo. Ma se questo ‘modello’ che è il mondo baconiano implica l’organizzazione — o la riduzione — della conoscenza a un sistema meccanico e ben ordinato, la scoperta di Bensalem, così come quella della “città del Sole”, dipende dalla casualità. Un tale nesso fra scienza e casualità richiede una breve spiegazione. Il testo della *Città del Sole* è costruito come un “dialogo poetico” sulla falsariga dei dialoghi platonici e rinascimentali; i suoi interlocutori sono una cavaliere dell’Ordine di Malta (ossia dell’ordine gerosolimitano di San Giovanni) e un ‘genovese’ ex marinaio di Colombo. L’opera, pertanto, vede la luce quando è ancora viva l’eco delle scoperte fatte nel

‘nuovo mondo’. Il mariano genovese ha viaggiato per tutti gli oceani prima di raggiungere Tapobrana, dove, una volta a terra, si è visto costretto a fuggire per salvarsi dalla ferocia degli indigeni. Simile risulta l’inizio della *Nuova Atlantide*, detta “fable” da W. Rawley onde indicarne il carattere ipotetico, fantasioso, ossia non ancora esistente ma realizzabile; lì si narra di una nave che prende il largo dalle coste del Perù sino a che, “a un certo punto”, i marinai si ritrovano senza scorte in un mare sconosciuto alle carte nautiche. Insomma, nel mondo della scienza, così come in quello del principe machiavelliano, il caso — o la fortuna che dir si voglia — costituisce il prerequisito essenziale affinché la virtù possa manifestarsi. La scienza mira a sconfiggere l’errore e sottomettere a sé gli imprevedibili meccanismi del caso; suo scopo primario è fare in modo che gli ‘accidenti’ della Fortuna e il suo caotico manifestarsi vengano inseriti nella geometrica regolarità di un sistema predefinito.

Inoltre, entrambi i testi mostrano che per raggiungere il mondo della scienza bisogna attraversare le rischiose ‘vastità’ del mare. Il mare, che l’iconografia tradizionale associa alla volubile Fortuna, simboleggia l’enigmatico, pericoloso scenario della natura. Il mare, infatti, è inconquistabile e non ammette itinerari prestabiliti di sicuro successo. Nell’epoca di Colombo e Drake, il mare rappresenta l’essenza del pensiero baconiano. Il filosofo inglese — che è, di fatto, una sorta di Drake — si paragona esplicitamente a Colombo (*Novum Organum*, I.92). Il parallelo si fonda sulla virtù da entrambi, Colombo e Drake, dimostrata nel superare le avversità e nell’inflessa ricerca del vero. Comprensibile, quindi, che sul frontespizio della *Instauratio Magna* figurino una nave che varca le Colonne d’Ercole, ossia un emblema che rimandi alla navigazione come prova delle capacità umane di fronte alla natura.

Affinché sorga un nuovo mondo, il sapere si coniuga alla trasgressione, deve andare oltre i limiti prestabiliti. E’ così che agiscono Ulisse e Colombo. Gli sviluppi, in ambito filosofico, delle moderne scoperte scientifiche indicano che, tanto per Campanella quanto per Bacone, la nuova scienza è il primo passo verso il compimento del sogno vagheggiato dagli antichi savi. Per entrambi, inoltre, la scienza, più che costituire un fine in sé, rappresenta il difficile e pericoloso cammino che conduce al sapere filosofico. Eppure, malgrado tutte le incertezze, la promessa è che la scienza riuscirà a prevalere sul caso; siamo ormai al di là dei dubbi sollevati da Machiavelli sulla virtù e il suo confrontarsi con la fortuna.

Che questo sia senz'altro l'aspetto essenziale de *La Città del Sole* è suggerito sin dal suo sottotitolo: "dialogo poetico". L'aggettivo 'poetico', come si evince dalla *Poetica* dello stesso Campanella (1596), indica una forma di conoscenza che sia al tempo stesso 'fare', ossia un'attività produttiva. Il sostantivo 'dialogo', d'altro canto, designa il genere letterario che meglio si confà alla filosofia, connotando inoltre l'opera come una sorta di teatro filosofico, un vero e proprio dialogo utopico tra poesia e filosofia, tra fare e sapere. E tuttavia il dialogo campanelliano risulta ben diverso da una disputa dialettica, sia quelle tipiche della scolastica medievale sia i dialoghi messi in scena da Platone e dai filosofi rinascimentali. Queste forme classiche sono infatti caratterizzate da un contrasto retorico in cui viene lasciato largo spazio all'ironia; il loro scopo è piegare l'opinione dell'avversario e risolvere le eventuali diversità di vedute.

Anche Campanella sviluppa il suo testo all'interno dei confini tracciati dal dialogo platonico, ma in esso non si riscontra alcuna soluzione — sia essa logica o meramente retorica — né un riavvicinamento di posizioni antitetiche. In realtà, il cavaliere dell'Ordine di Malta interroga il marinaio genovese, di modo che il dialogo si trasformi gradualmente in un'avvincente scoperta. Né, del resto, si ha una vera e propria conclusione per questo scambio fra i due: il genovese — sempre irrequieto, sempre distratto — alla fine se ne va improvvisamente lasciando interrotto il suo resoconto. Alle insistite richieste del cavaliere, desideroso di conoscere l'opinione dei Solariani sulle guerre fra Cattolici e Protestanti dell'Europa del suo tempo e la colonizzazione religiosa del Messico condotta da Fernando Cortés, egli replica: "Non posso, non posso".

La struttura aperta dell'opera rivela lo spirito moderno di Campanella nel suo ritenere ormai impossibile quella 'civile conversazione' che gli umanisti avevano non solo praticato ma definito tale. Se dal punto di vista formale il dialogo presuppone la possibilità tipicamente utopica di sostenere un'opinione diversa, di aprirsi all'incertezza di un'eventuale scoperta, ossia di scoprire un nuovo mondo, un imprevedibile punto di vista, una prospettiva differente dalla nostra, l'inattesa interruzione del racconto ci ricorda i rischi del discorrere, la necessità della cautela, dell'essere evasivi, di dissimulare. Il sapere dell'utopia, la dottrina della 'città del sole' resta quindi inevitabilmente avvolta nel mistero; o, se si vuole, si avverte sempre uno scarto fra la solare chiarezza dei discorsi utopici da un lato e l'ambiguità e i pericoli connessi a quanto risulta ineffabile nel mondo della storia dall'altro. E' appunto tale scarto a dare una misura della natura eccezionale di

questa città modello, che — come il Sole nell'universo copernicano — è posta al centro del mondo. Di fatto, essa si configura sin dall'inizio come una comunità fondata su basi filosofiche:

Questa è gente che arrivò dalle Indie ed erano molti filosofi che fuggirono le rovine di Mogari e d'altri predoni e tiranni; onde si risolsero di vivere alla filosofica in comune, si bene la comunità delle donne non si usa trale genti della provincia loro, ma essi l'usano, ed è questo il modo. Tutte cose son comuni; ma stan in man di ufficiali le dispense, onde non solo il vitto, ma le scienze e onori e spassi sono in comuni, ma in maniera che non si può appropriare cosa alcuna. (4)

Il mondo machiavellico dei tiranni, della violenza e dell'individualismo è sostituito dalla città della filosofia e dalla sua *libertas philosophandi*. Come si addice a una città di filosofi, la vita in essa non è dettata soltanto da bisogni; quest'ultimi finirebbero infatti per ridurre gli esseri umani al livello di animali. E' retta dai desideri. D'altro canto, desideri, onori e piaceri — in quanto attinenti all'individuo e, come tali, in contrasto con l'armonia della vita in comune — fomenterebbero inevitabilmente divisioni e rivalità. Nel suo testo Campanella ammette l'esistenza di simili passioni ma le considera senz'altro superabili grazie all'impulso di condividere tutto fra tutti. Alla luce di quanto detto, la filosofia del frate domenicano si configura quindi come il tentativo di risolvere tutte le opposte opinioni e armonizzarle. Di fatto, egli propone una teoria pitagorica dell'armonia che concili le tesi astronomiche di Tolomeo, Copernico e Galileo.

La stessa topografia della città — di forma circolare, con sette cerchi concentrici recanti i nomi dei sette pianeti secondo la cosmologia tolemaica e con quattro porte, una in corrispondenza di ogni punto cardinale — riproduce i principi geometrico-matematici alla base della visione pitagorica del cosmo. Nella *Metafisica* di Aristotele (A5) si legge che i pitagorici si dedicano alla matematica in quanto essi considerano i numeri i principi di tutte le cose. Inoltre, nella sua biografia di Pitagora Giamblico menziona sia la vita ascetica — fatta di rinunce e dominio sulle passioni — sia la comunione dei beni come tratti peculiari delle antiche comunità pitagoriche nel sud Italia. *La Città del Sole* recupera appunto tutte queste tradizioni, riproponendo innanzitutto l'astronomia, la matematica, la musica, l'etica e l'educazione dei suoi abitanti come altrettanti aspetti di un rapporto armonico fra le parti e il tutto, secondo le norme musicali e religiose dei pitagorici. Sappiamo che i Solariani credono, alla pari dei pitagorici, che tutti gli elementi del cosmo siano strettamente

connessi gli uni agli altri, come ricorda Ovidio nel XV libro delle *Metamorfosi*. Si comportano seguendo la morale pitagorica della moderazione, in base alla quale viene controllata anche la vita sessuale. Propugnano l'eguaglianza fra i cittadini. La stessa educazione impartita a tutti costituisce la regola fondamentale della comunità: a ognuno vengono insegnati i precetti raccolti in un singolo libro, "alla maniera dei pitagorici". Di fatto, essi vivono come una congregazione di pitagorici, dediti alla scienza e desiderosi di acquisire un sapere enciclopedico. La disciplina più importante è l'astronomia, ma il corso di studi del trivio e del quadrivio culmina nella metafisica.

Malgrado i principi egualitari che determinano la politica e la mentalità dei solariani, il loro governo presenta una struttura gerarchica: un Metafisico — che funge da supervisore e occupa la posizione più elevata appunto in virtù della sua capacità di avere una visione d'insieme — sta a capo dei Tre Ministri (il Ministro del Potere, dell'Amore e della Sapienza). Sono queste quattro figure a controllare, dal loro osservatorio privilegiato, lo svolgersi di tutte le attività fra le mura cittadine. Le spie si contano in gran numero; non sono infatti ammessi segreti di alcun genere, eccetto i segreti di Stato e il segreto fondamentale rappresentato dall'esistenza stessa di questa città completamente autarchica. Di fatto, il mondo di Machiavelli, dominato dalla segretezza e dalla circospezione, viene riproposto — seppur in altra veste — nella strategia politica di questo Stato immaginario.

La città della *Repubblica* platonica, di cui si parla solo in termini ipotetici, è descritta come retta da un re-filosofo. Platone considera la filosofia la via maestra che conduce alla verità; al tempo stesso, egli vede nella politica il fine supremo della filosofia. Come Platone e Moro, Campanella concede il primato alla filosofia, ritenendola l'unico rimedio per scampare alla folle suddivisione in sette, scuole e partiti che sconvolge l'Europa. Anche per Campanella — come per i suoi due succitati predecessori, entrambi antecedenti al pensiero moderno — sarebbe un errore considerare l'idea di una conoscenza assoluta, trascendente, che assume la forma di un potere altrettanto assoluto alla stregua di un dettaglio distopico all'interno del discorso. Il binomio conoscenza-potere nella *Città del Sole* va letto infatti come un'esplicita risposta tanto alla nuova scienza sperimentale quanto alla nuova scienza politica di Machiavelli. In risposta alle tesi galileiane, e al tempo stesso in difesa della sua nuova visione del cosmo, alcuni anni dopo Campanella sciverà la *Apologia pro Galileo*. Ma la *Apologia* costituisce anche una critica a Galileo. Il *Sidereus Nuncius*, infatti, aveva distrutto l'illusione di un cosmo gerarchicamente ordinato e, con esso, il relativo, rassicurante mito di

un'universale armonia geometrica. La teoria eliocentrica di Galileo riproponeva con forza una cultura di tipo pitagorico, ossia, per Campanella, ribadiva che la sapienza è la madre della scienza. Ma il plauso al progetto scientifico — come detto — contiene anche una critica; per quanto brillante, le moderne scoperte scientifiche hanno messo a tacere 'l'armonia delle sfere celesti' senza, al tempo stesso, proporre una morale armonica. In tal senso, la *Città del Sole* ha colmato una lacuna che la scienza non risultava in grado di colmare.

In pratica, Campanella pone Galileo sullo stesso piano di Machiavelli nel confrontarsi col connubio — ormai inevitabile nel mondo moderno — fra le regole occulte della politica e la verità della scienza. Il telescopio di Galileo svela la vera struttura del cosmo e mostra la natura illusoria delle apparenze, a cominciare dall'apparente immobilità della terra. Nel nome della scienza, Galileo fugge le illusioni e 'non salva le apparenze'. Machiavelli, d'altro canto separa nettamente la realtà dall'immaginazione. Convinto che quanto gli uomini immaginano sia ben diverso dalla realtà, egli si concentra con animo scettico sulla manipolazione delle apparenze. Dal punto di vista politico, l'atteggiamento scettico del secondo e il realismo del primo risultano egualmente pericolosi. Il metodo anti-utopista di Machiavelli è pericolosamente ingenuo nel suo non cogliere il bisogno di utopia o, per dirla in altri termini, la necessità di una nobile menzogna, che la scienza promette di realizzare. Il contrario è altrettanto vero: le segrete macchinazioni del potere sono necessarie per conservare l'ideale ordine pitagorico della città.

L'intreccio di armonia pitagorica, verità scientifica galileiana e mistica machiavellica del potere è a sua volta sotteso all'utopia di tipo scientifico della *Nuova Atlantide* di Bacone. Ma questi va oltre il progetto filosofico di Campanella. Nella società della Nuova Atlantide, al tempo stesso scientifica e chiusa, la scienza coincide con la sapienza. Gli abitanti di Benslaem conoscono tutte le scienze, le arti e ogni invenzione; sono in grado di controllare i venti e i mari e loro fine ultimo è quello di portare a termine una nuova creazione divina. La scienza rappresenta per loro un nuovo linguaggio edenico, in cui parole e cose coincidono perfettamente e ogni traccia di menzogna è stata cancellata. Di fatto, Bacone presenta la sua 'fable' (termine che rinvia tanto al linguaggio quanto alla finzione) di ambientazione utopica come una strategia machiavellica tesa alla conquista del potere e un modo per preservare l'impero della scienza. E' infatti la scienza la fonte del potere e, in quanto tale, va difesa dagli impostori.

Non diversamente dalla Città del Sole, anche a Bensalem la vita degli abitanti è dominata dalla segretezza. Tutto è sottoposto alle leggi sulla segretezza promulgate da Solamona, a cominciare dall'esistenza stessa dell'isola, tenuta nascosta agli stranieri e protetta da eventuali sguardi indiscreti. Forti limitazioni sono imposte a chi intenda viaggiare oltre i confini dell'isola; ogni aspetto della vita quotidiana risulta strettamente sorvegliato; si pratica l'eugenetica e informatori vengono inviati all'estero di continuo per raccogliere informazioni scientifiche. Gli scienziati devono solennemente giurare di mantenere il segreto sulle scoperte, né divulgare gli esperimenti e le invenzioni ai concittadini; non a caso, essi sono anche provetti illusionisti. Infine, il culto è ammesso solo previo esame condotto da una ristretta cerchia di scienziati; è soltanto grazie a uno dei 'saggi della società della Casa di Salomone' che agli abitanti di Renfusa (vale a dire 'caprini', stando all'etimologia) viene concesso di abbracciare la religione cristiana. A conferma della loro privilegiata condizione, gli scienziati del 'Collegio dei Sei Giorni' ricevono eccezionali onori; se in loro onore vengono erette statue, i loro servitori conducono vita frugale. La scienza, quindi, domina la natura ed è la fonte del potere, incluso il potere di stabilire i valori.

Ma non è questa l'unica differenza di rilievo fra *La Città del Sole* e la *Nuova Atlantide*. La parte conclusiva del testo campanelliano lascia spazio alla profezia di una nuova era e una nuova estetica. Il segno principale di questa nuova epoca è l'espandersi dell'impero spagnolo, già annunciato da Colombo e grazie al quale il mondo intero verrà riunito sotto un'unica legge. Ne *La Monarchia del Messia* Campanella investe di valori messianici e soteriologici la casa reale di Spagna; ne *La Città del Sole*, tuttavia, la diffusione universale di tale dominio e le scoperte di nuove terre trovano un ostacolo nella ispanica 'brama dell'oro'.

Anche così, i segni dei tempi indicano l'alba di una nuova epoca: il cannocchiale introdotto da Galileo, l'invenzione dello 'oricchiale' (così chiamato per analogia col precedente strumento), ossia un marchingegno che permetterebbe di auscultare la musica delle sfere celesti, e l'imminente scoperta dell'arte di volare. Per non parlare poi delle donne assise in trono in tutta Europa: Isabella in Spagna, Bona in Polonia; Maria in Ungheria; Elisabetta in Inghilterra; Caterina in Francia; Maria in Scozia. E' stato "il poeta di questo secolo", Ariosto — a detta di Campanella — ad annunciare questa nuova epoca di donne regnanti, col suo cantare "le donne, i cavalier, l'arme e gli amori". Il telescopio, questo prolungamento meccanico della prospettiva albertiana, rappresenta una riduzione

— al tempo stesso prestabilita e individuale — della ‘visione del mondo’ classica. Esso porta perciò a uno svilimento delle essenze a puri fenomeni, come se la realtà coincidesse con quanto osservano gli scienziati dal loro privilegiato punto di vista. D’altro canto, l’orichiale e la musica ci liberano proprio dalla rigidità della prospettiva prestabilita, meccanica. L’estetica musicale dell’epica ariostesca — apprezzata da Galileo, nonché da Bruno nel secondo dialogo de *La cena delle ceneri*, per non parlare di musicologi quali Giandomenico da Nola, Cipriano da Rore e Giovanni Bardi — rappresenta l’armonia di questa nuova epoca.

E’ quindi lecito affermare che Campanella possa aver intuito la polemica antimachiavellica sottilmente intrecciata alla trama dell’*Orlando Furioso*. In ogni caso, anche la *Città del Sole*, non meno dell’*Orlando Furioso*, rimanda a un’impresa epica. Ariosto — colle sue avventure al tempo stesso solari e lunari, le interruzioni, le mille trame che si intersecano, l’abbandono della razionalità neoplatonica e la sua visione trascendente del reale — si contrappone, per Campanella, alla colonizzazione teocratica del Messico condotta da Fernando Cortés, cristianizzatore del centro America. Appunto con l’accento a questa impresa — come si ricorderà — Campanella pone prudentemente termine al ‘dialogo’. La replica del genovese — col suo “Non posso, non posso” — segna il limite ultimo del discorso, il punto oltre il quale non è più dato esprimersi. In tal senso, il ‘dialogo poetico’ di Campanella è l’utopia di un uomo che sogna un mondo in cui filosofia e poesia, Sole e Terra, follia e ragione possano trovare una loro *concordia discors*, un’armonia ariostesca. Letto in questi termini, il testo del frate domenicano costituisce l’utopia di un uomo che, nella cella del carcere napoletano in cui si trova a scrivere, vive la sua solare e al tempo stesso tenebrosa solitudine.

La Nuova Atlantide aggiunge alla visione profetica di Campanella una sfumatura enigmatica e prettamente politica. Anche in questo caso il testo risulta incompleto, e tale condizione impone di indagarne le cause. Un motivo andrà ricercato nella convinzione baconiana secondo cui solo la scienza è in grado di elaborare e portare a compimento l’utopia. Inoltre, esimersi dal completare il testo suggerisce che la visione dell’autore si realizza soltanto nell’ambito del ‘fare’, ossia passando dal ‘fable’ al ‘fact’. Va poi ricordato un altro motivo; in quell’originale progetto scientifico per la conquista della natura che è l’*Advancement of Learning* Bacon definisce la politica, in termini machiavellici, come “un’arte segreta e appartata”. Essa deve essere segreta perché la sua conoscenza

— come se si trattasse di un sapere esoterico, di una cabala — è troppo pericolosa per ammetterne la diffusione. Ma cos'è precisamente che Bacon non può permettersi di condividere?

La Nuova Atlantide è il progetto, o la 'matrice' (come se fosse una sorta di 'stampo'), di quell'ordinamento politico promesso ma, apparentemente, non sviluppato nell'*Advancement of Learning*. Se quest'ultimo testo mira a contrastare il tradizionale controllo ecclesiastico del sapere, La Nuova Atlantide annuncia la sostituzione del vecchio impero spagnolo (e quindi cattolico) col nuovo impero britannico. E' come se Bacon, novello Colombo, intendesse mostrare a Re Giacomo I il modo in cui la Gran Bretagna condurrà il mondo intero alla supremazia scientifica e all'ordine razionale di Bensalem. Non sorprende, quindi, riscontrare riferimenti più o meno espliciti all'impero spagnolo e alla sua lingua in ogni parte del testo. Innanzitutto, i marinai che giungono a Bensalem provengono dal Perù e parlano spagnolo. Una volta entrati in città, scoprono che i riti cristiani praticati a Renfusa sono sottoposti alla religione civile dei 'mercanti della luce'. Infine, la vittoria sull'impero spagnolo e i suoi eccessi — cui allude lo stesso Campanella — si realizza tramite la visione di una comunità universale governata dalla scienza. La prosa inglese di Bacone dà inizio a un processo che porterà alla perdita del primato della lingua spagnola nel mondo. Il dibattito secolare, e tuttora vivo, sul primato delle due lingue è avviato in queste pagine.

Vi è poi un testo che mira esplicitamente a sottrarsi alla logica del potere propria del pensiero machiavellico non meno che delle utopie platoniche. *La Tempesta* di Shakespeare si pone infatti in modo critico nei confronti delle parabole utopiche di Campanella e Bacone. Essa si apre con un chiaro riferimento al mondo di Machiavelli: quelle congiure, finzioni e rivolte sulle quali sia Campanella sia Bacone avevano abilmente glissato nei loro testi. Lo sfondo politico di questa vicenda 'italiana' — la nota alleanza fra Milano e Napoli per scalfire l'egemonia fiorentina — contribuisce allo spessore intellettuale dell'opera. Prospero — come si ricorderà — è un enciclopedista che dedica tutto il suo tempo allo studio delle 'arti liberali' e di 'discipline occulte' (I.ii. 73 e 77) diverse dagli *arcana potestatis* di Machiavelli. Ma Milano non è posto per un re-filosofo; suo fratello ha quindi buon gioco a organizzare un colpo di stato e sostituirsi al fratello nella guida del ducato. La morale è evidente: le arti liberali non sono in grado di proteggerci dalla tirannia.

Una volta sconfitto, Prospero si volge alla magia, ossia a forme occulte di sapere, per

proteggersi da eventuali nuovi intrighi e dalle congiure che i suoi stessi servitori potrebbero ordire contro di lui. Sulla sua isola — vale a dire, una volta raggiunto il luogo incantato dei suoi sogni — la sua libertà è finalmente illimitata ed esercita un controllo totale su un mondo da lui stesso creato grazie alla propria fantasia e all'impiego di nuovi, straordinari trucchi e incantesimi. E' insomma diventato un vero e proprio *magus* rinascimentale, come Giordano Bruno o il Principe di Machiavelli, o come un retore che conosca alla perfezione l'arte magica di risvegliare i fantasmi della mente e far credere al pubblico cose che non esistono. Costruisce, insomma, un mondo fatato, straordinario, in cui ogni fantasia può divenire realtà e la fantasia coincide con la realtà.

Nel costruire la sua utopia Prospero segue la dottrina neoplatonica delle gerarchie e dei valori sostenuta da Ficino e Pico. Le tesi ficiniane e bruniane circa gli arcani precetti che regolano la magia ermetica sono in accordo con la concezione pichiana dell'uomo come un essere informe in quanto passibile di ogni forma, e, pertanto, la più fortunata di tutte le creature. Esso merita ammirazione, scrive Pico nella sua celebre *Oratio de dignitate hominis*, in quanto essere libero e affrancato da qualsivoglia genere di limite; è infatti in grado di darsi forma e scegliere la propria essenza. In breve, la magia — l'arte di creare illusioni dal nulla — riassume le teorie pichiane, come si evince dalla sua celebre domanda: "Come non meravigliarsi di questo camaleonte che è l'essere umano?". E' appunto in questo quesito che troviamo riassunto il senso di grandezza e stupore del filosofo di fronte alla mente umana, al suo potere di creare nuovi mondi. Ma si avverte anche un certo 'imperialismo intellettuale', in questo suo porsi come maestro di tutte le scienze esoteriche, un'impressione che ebbe vasta eco in Inghilterra dopo che Gianfrancesco diede alle stampe l'*Opera omnia* dello zio nel 1496 e Moro tradusse in inglese la sua biografia di Pico.

La magia politica della *Tempesta* — non diversamente da quelle di Machiavelli, Campanella e Bacone — si fonda sulla filosofia pichiana del 'sapere' come 'fare'. Ciò che per Pico rappresenta il potere della mente di cogliere i segreti del creato, aprir la strada verso le stelle e varcare i confini del mondo naturale, in Prospero diventa potere politico-intellettuale. Nel suo esercizio del potere trovano posto tanto le finzioni del teatro quanto la musica, la retorica e le creazioni della fantasia. Così facendo egli dà vita a un mondo al tempo stesso machiavellico — in cui il mago-retore domina sia le 'arti meccaniche' di Calibano sia le 'arti liberali' di Ariel — e alternativo a quello rappresentato da Milano e Napoli.

Il connubio di filosofia e politica caratterizza il rapporto di Ficino con Cosimo de' Medici a Firenze. Prospero sa che una costituisce la verità, o il riflesso, dell'altra. La struttura rigidamente gerarchica in base alla quale risulta organizzata la vita politica sull'isola riflette in ogni singolo dettaglio la complessità del suo pensiero. L'estetica, ad esempio, è subordinata all'imprescindibile bisogno politico di stabilità e controllo del potere. Al tempo stesso, il centro metafisico del cosmo simbolico di Prospero è costituito dal concetto pichiano dell'uomo; quando, affascinata, Miranda osserva Ferdinando, essa non fa che esprimere l'ideale di Pico: "I might call him / a thing divine; for nothing so natural / ever saw so noble" (I.ii.418-419). La stessa Miranda — con un ovvio gioco di parole legato al suo nome — appare agli occhi dello smarrito e confuso Ferdinando come 'una meraviglia'. E' un'espressione, questa, che ancora una volta ribadisce il senso pichiano della meraviglia, dello stupore, come principio del sapere. Ed è Prospero l'origine nascosta, segreta, di tali meraviglie.

In quanto fonte di meraviglie, l'arte di Prospero è l'arte di colui che fa o crea. Egli sa di non poter creare da solo; ha bisogno dell'aiuto materiale di Calibano e degli abili servigi di Ariel, il libero spirito della musica per il quale l'isola rappresenta un carcere opprimente. In un senso profondamente pichiano, entrambi, Calibano e Ariel, anelano alla libertà e si oppongono all'autoritarismo di Prospero. Così facendo, essi denunciano anche la sua ingenuità quando era duca di Milano; allora il suo studio delle arti liberali costituiva di per sé un fine. Una volta sull'isola, invece, egli si rende conto che per governare deve ricorrere alla poesia, alla musica, al teatro e alle arti meccaniche. Per quanto, apparentemente, *La Tempesta* si inserisca nel solco tracciato da Campanella e Bacone, essa non si limita a conciliare Platone e Machiavelli, oppure scienza, magia e politica.

Alla fine della commedia, Prospero abbandona le sue arti magiche e segrete. Solitamente il suo ritiro dalla scena del potere viene interpretato come indice di una matura consapevolezza, ossia il suo aver finalmente compreso il senso del tempo, la natura effimera delle cose e i limiti che inevitabilmente il potere umano incontra nel suo tentativo di dominare la natura. Vorrei tuttavia aggiungere che l'epilogo pronunciato da Prospero rivela anche la straordinaria coscienza shakesperiana della nostra visione del mondo, e quindi della vita, come teatro. In che senso il teatro rappresenta la metafora per eccellenza della nostra visione del mondo, di una vera e propria

‘cosmopoiesis’, ossia di una ‘creazione del mondo’?

Percepire il mondo come se fosse solo una nostra creazione porta con sé l’entusiasmo proprio della fantasia libera dai vincoli imposti dalla natura e dalla storia. Il primato che il Rinascimento riserva alla *vita activa* ci insegna che siamo liberi nella misura in cui inventiamo noi stessi. In pratica, nulla conta se non siamo noi a farla. Siamo ‘camaleonti’, non abbiamo un’essenza predefinita e, in quanto tali, possiamo considerarci persino superiori agli angeli. Agli angeli, infatti, è assegnata una collocazione ben definita nella catena dell’essere, mentre l’uomo, non avendo una natura prestabilita, gode di maggiore libertà. Il mondo che conta è quello che noi creiamo, come maghi, dal nulla.

Pico, Machiavelli, Campanella e Bacone hanno visto in questa entusiasmante possibilità un segno dell’uomo come dio-creatore, se non dell’orgogliosa ribellione di Prometeo allo strapotere degli dèi. Per Shakespeare non è soltanto questo; egli vi vede l’essenza stessa del fare minata dal nulla, e il nulla come inevitabile conseguenza del fare. Se siamo ‘camaleonti’ che si trasformano in tutto ciò che toccano, allora può darsi che noi stessi non siamo, in fondo, nulla.

Col suo porre in relazione il fare, la libertà e la magia, Shakespeare percepisce il fare come la maschera dietro cui si nasconde il non-essere, il nulla. In un certo senso, Prospero offre una sua conclusiva giustificazione per il periodo trascorso a studiare arti occulte e scienze astratte prima della congiura che lo estromise dal ducato. Di per sé, la contemplazione può risultare un ingenuo tentativo di sottrarsi alle necessità del tempo e della vita attiva. Tuttavia, la stessa vita attiva, col suo volgersi alle occupazioni concrete del mondo, finisce poi coll’inseguire il nulla: il nulla esiste prima che lo si crei. L’addio di Prospero alle sue arti è un addio al fare che dissolve, che fa svanire “gli spiriti nell’aria, nell’aria sottile”. La conclusione della commedia ci mostra come l’inseguire il nulla sia alla base del fascino che il mondo moderno sente per il fare. Al contrario di Pico e Bacone, Prospero sa che per conquistare ‘il nulla’ dobbiamo sottometerci ad esso. E’ la contemplazione, ossia la conquista di un tempo sacro sottratto al nulla del tempo comune, a offrirci una via di scampo dal nulla. Indirettamente, Prospero, nuovo Tommaso Moro, ci invita a riscoprire l’indissolubile legame che unisce *vita activa* e *vita contemplativa*.

NOTE ALL'ARTICOLO

- 1) Le citazioni sono riprese da Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Luigi Russo, Sansoni editore, Firenze, 1969.
- 2) Su questa problematica si rimanda a Robert Birely, *The Counter-Reformation Prince: AntiMachiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1990.
- 3) “The End of our Foundation is the knowledge of Causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of Human Empire, to the effecting of all things possible.” Francis Bacon, *New Atlantis and the Great Instauration*, ed. Jerry Weinberger, Harlan Davidson, Inc., Arlington Heights, Illinois, 1989, p. 71.
- 4) Tommaso Campanella, *La città del sole: Dialogo Poetico*, ed. Daniel J. Donno, University of California Press, Berkeley- Los Angeles, 1981, pp. 36-37.