

UN QUADRO NELLA GIUSTA PROSPETTIVA



Ovvero: l'ineguaglianza

Il modo in cui i poeti e gli artisti dell'antichità hanno simbolizzato o personificato la Morte, ha suscitato notevoli discussioni; e le varie opinioni di Lessing, Herder, Klotz, e altri critici i quali hanno dimostrato che gli antichi adottarono molti differenti modi per raggiungere questo fine.

Alcuni scrittori hanno provato a rappresentare unicamente la Morte come un semplice scheletro; mentre altri hanno provato che questa figura, che si trova così frequentemente su gemme e monumenti sepolcrali, non è mai stata destinata ad 'interpretare' l'estinzione della vita umana, ma solo come rappresentazione semplice e astratta.

Insistono che gli antichi adottarono per questo scopo un metodo più elegante ed allegorico; che rappresentava la mortalità umana con vari simboli di distruzione, come uccelli che divoravano lucertole e serpenti, o beccavano frutti e fiori; da capre che brucano sulle viti; galli che combattono, o anche da una testa di Medusa o Gorgone.

I romani adottarono la simbologia mitica di Omero nella definizione della Morte come fratello maggiore del Sonno; e, di conseguenza, su parecchie loro sculture monumentali troviamo due geni alati come rappresentanti dei suddetti personaggi, e talvolta un genio che porta un vaso sepolcrale sulla spalla, e con una fiaccola rovesciata in una mano.

È risaputo che gli antichi spesso simboleggiavano l'animo umano con la figura di una farfalla, idea estremamente ovvia e appropriata, oltre che elegante. In un monumento sepolcrale molto interessante, si vede un cadavere prostrato, e sopra di esso una farfalla che è appena uscita dalla bocca del defunto, o come dice Omero, dalla dentatura. Il suddetto eccellente antiquario ha aggiunto la seguente iscrizione sepolcrale molto curiosa che è stata trovata in Spagna, *hæredibvs meis mando etiam cinere vtmeo volitet ebrivs papilio ossa ipsa tegant mea.*

Rifiutando del tutto questo simbolo pagano, i pittori e gli incisori *del Medioevo* hanno sostituito una piccola figura umana che sfugge dalla bocca dei moribondi, per così dire, espirando le loro anime.

Il soggetto della morte era molto spesso rappresentato, non solo sui muri, ma nelle finestre di molte chiese, nei chiostri dei monasteri, e anche sui ponti, specialmente in Germania e Svizzera. A volte era dipinto sui paraventi delle chiese e occasionalmente scolpito su di essi, così come sulle facciate delle abitazioni domestiche. Si trova in molti dei libri di servizio manoscritti e miniati del Medioevo, e frequenti

allusioni ad esso si trovano in altri manoscritti, ma molto raramente in uno stato perfetto, per quanto riguarda il numero dei soggetti.

La maggior parte delle rappresentazioni della *Danza della Morte* erano accompagnate da versi descrittivi o morali in diverse lingue.

Un poeta provenzale, detto *Marcabres o Marcabrus*, è stato posto tra i 'rimatori', ma nessuna delle sue opere porta la minima somiglianza al soggetto comunemente rappresentato della *Danza Macabra*; e, inoltre, la lingua stessa è discutibile. La traduzione metrica inglese sarà evidenziata successivamente. Non è ora possibile accertare se qualcuno dei dipinti fosse accompagnato da versi descrittivi che si potessero ritenere anteriori a quelli ascritti al presunto Macabro.

Un'allusione molto precoce alla *Danza della Morte* si trova in un poema latino, che sembra sia stato composto **nel XII secolo** dal nostro celebre connazionale Walter de Mapes, come si trova tra altri brani che portano con sé forti segni della sua paternità. Si intitola *Lamentacio et deploracio pro Morte et consilium de vivente Deo*. Nella sua costruzione c'è una sorprendente somiglianza con le comuni strofe metriche che accompagnano la *Danza Macabra*. Vengono introdotti molti personaggi, a cominciare da quello del Papa, che piangono tutti l'incontrollabile influenza della *Morte*.

Nella raccolta di poesie spagnole di *Sanchez* **prima dell'anno 1400**, si fa menzione di un rabbino Santo come un buon poeta, **che visse intorno al 1360**. Era ebreo e chirurgo di Don Pedro. Il suo vero nome sembra essere Mose, ma si fa chiamare Don Santo Judio de Carrion. Si dice che questa persona abbia scritto una poesia morale, chiamata *Danza General*.

Nel corso **del XIII secolo** apparve un'opera metrica francese sotto il nome di *Li trois Mors et li trois Vis*, cioè

Les trois Morts et les trois Vifs. Nella biblioteca nobiliare del duca de la Valliere se ne trovarono tre manoscritti apparentemente coevi, ma diversi tra loro, che riportavano i nomi di due autori, *Baudouin de Condé* e *Nicolas de Marginal*. Questi poemi narrano di tre nobili giovani mentre cacciavano in una foresta i quali furono rapiti dalle congiunte multiple Visioni di orribili spettri o immagini della Morte, da cui ricevettero una imprescindibile lezione sulla vanità della grandezza umana.

Una primissima, e forse la più antica, allusione a questa visione sembra trovarsi in un dipinto di *Andrea Orgagna* nel Campo Santo di Pisa; e benché vari un poco dalla descrizione nei sopra menzionati poemi, la storia è evidentemente la stessa. Il pittore ha presentato tre giovani a cavallo con diademi sui berretti, e che sono assistiti da diversi domestici mentre si dedicano al divertimento della caccia con il falcone. Arrivano alla cella di *san Macario* anacoreta egiziano, che con una mano presenta loro un eloquente incisione.

Una visione simile, ma non immediatamente connessa al presente soggetto, e finora inosservata, si trova alla fine dei versi latini attribuiti a *Macaber*, nell'edizione goldastiana dello *Speculum omnium statuum* di Roderico Zamorensi. Tre persone appaiono a un eremita (di cui non si fa il nome) nel sonno. Il primo è descritto come un uomo in abito regale; il secondo come un civile, e il terzo come una bella donna decorata con oro e gioielli. Mentre queste persone si vantano vanamente delle loro rispettive condizioni, incontrano tre orribili spettri sotto forma di corpi umani morti coperti di vermi, che li rimproverano molto severamente per la loro arroganza.

Nel chiostro della chiesa della *Sainte Chapelle* a Digione la *Danza Macabra* fu dipinta da un artista che si chiamava *Masonçelle*. Era scomparso ed era stato dimenticato da molto tempo, ma la sua esistenza fu scoperta negli archivi del dipartimento da mons. Boudot,

un ardente investigatore dei costumi del Medioevo. La data attribuita a questo dipinto è **il 1436**. La chiesa soprastante fu distrutta durante la rivoluzione, in precedenza alla quale esisteva un'altra *Danza Macabra* nella chiesa di Notre Dame. Questo non era un dipinto sui muri, ma un ricamo bianco su un pezzo di stoffa nera alto circa due piedi e molto lungo. Fu posto sopra gli stalli del coro nelle grandi cerimonie funebri, e fu anche portato via con gli altri mobili della chiesa, nella suddetta rivoluzione.

La successiva *Danza Macabra*, è stata rinvenuta a Basilea, la quale ha ispirato molti scrittori e viaggiatori di quel tempo. Fu posta coperta in una sorta di capanno nel sagrato della chiesa del convento domenicano. È stato osservato da critici più che competenti in materia il fatto che quasi tutti i conventi dei domenicani avevano una *Danza Macabra*. Poiché questi frati erano predicatori di professione, il soggetto doveva essere estremamente utile nel fornire testi e materia per i loro sermoni. La presente *Danza* sarebbe stata dipinta su iniziativa dei prelati che assistettero al Gran Consiglio di Basilea, **durato dal 1431 al 1443**; e in allusione, come supposto, a una pestilenza avvenuta durante il suo perdurare.

L'assurda attribuzione del dipinto di Basilea alla matita di *Hans Holbein*, nato quasi un secolo dopo, è stata adottata da diversi critici d'arte, che hanno copiato gli errori dei loro predecessori, senza accertarsi nell'effettuare gli accertamenti necessari, ovvero possedere i mezzi per ottenere corrette informazioni.

Il nome di *Holbein*, quindi, associato a questo dipinto, deve essere completamente rimosso, come la possibilità che sia stato impiegato per ritoccarlo, come alcuni hanno inavvertitamente affermato; era tutta un'opera indegna del suo talento, né mostra, anche nel suo stato più recente, la più piccola indicazione del suo stile di pittura.

Alcuni uomini sono Testimoni del proprio Tempo, le circostanze li hanno resi tali; il loro lavoro, per quanto possa piacere alla loro generazione, non fa nulla per indagare il futuro, per indicare la direzione che il pensiero o il gusto seguiranno, né un esempio per coloro che verranno.

Hans Holbein il giovane appartiene alla classe più piccola e distinta che accetta la tradizione tanto quanto è utile o indispensabile, e può affrontare i problemi delle stagioni che cambiano e del nuovo pensiero con perfetta fiducia e istinto infallibile, senza provare terrore nel cambiamento. *Suo padre* era un artista, e questo fatto sembrerebbe aver segnato il suo percorso nella vita.

Ma, considerando il lavoro che ha svolto, nella sua ampiezza e qualità, abbiamo tutte le ragioni per credere che l'artista sia nato per avere successo, ed anche se fosse divenuto ingegnere, generale o uno statista, avrebbe lasciato lo stesso segno indelebile sulla sua generazione, e sarebbe stato ricordato con gratitudine e ammirazione da coloro che sarebbero venuti dopo di lui. Giacché era un uomo forte ed armato di buoni e sani principi, scelse di divenire un artista.

Non è difficile, se si ha una certa dose di talento, imporsi ai propri contemporanei. La critica è raramente esaustiva o definitiva finché il tempo non ha preso una posizione tra l'uomo e le sue fatiche, aggiustando la prospettiva precedente che raramente è corretta e mai esatta, ma con *Holbein* il caso era diverso. La sua generazione ha riconosciuto un genio al quale rendiamo omaggio dopo secoli trascorsi.

Potrei fare sei pari su sei aratori,

...affermò Enrico VIII, che non era un giudice meschino;

...ma sei coetanei non sono riusciti a fare un Holbein.

Noi che veniamo a pagare il nostro tributo di ammirazione così tanto tempo dopo l'opinione, buona o cattiva, abbiamo cessato di perseguire l'artista, e così ci troviamo in netto svantaggio. Possiamo imparare poco o nulla sui dettagli personali della sua vita; l'anno della sua nascita e anche il luogo sono in discussione, mentre tra le varie autorità che si occupano della data della sua morte c'è una differenza di ben dodici anni, sebbene il bilancio delle prove sia molto favorevole alla data anteriore e vita più breve.

Inoltre, gran parte della produzione dell'artista è andata perduta, e in questi giorni, quando il lavoro dei vecchi maestri viene frequentemente scoperto, e molti altri salvati dall'oblio, ci sono tutte le ragioni per sperare che il futuro, in merito a questo artista, abbia qualcosa di prezioso in serbo per noi. Ma purtroppo sappiamo che, per quanto riguarda questo paese, gran parte del suo lavoro è andato irrimediabilmente distrutto.

Durante il *Commonwealth* molti dei quadri dell'artista sono stati spediti nel continente, ed il grande incendio di *Whitehall* ha distrutto alcune sue opere inestimabili; per quanto si apprende, furono raccolti in primo luogo **dal re Edoardo VI**, e furono poi venduti in Francia, dove il loro proprietario li rivendette a **Carlo I**, il quale, a sua volta, li cedette al **conte di Pembroke**, dal quale passarono **al conte di Arundel**, che ne disputò con **il re Carlo II**, che fu probabilmente consigliato nella transazione da Sir Peter Lely.

Quindi furono portati a *Kensington Palace*, gettati in un archivio e dimenticati finché, la **regina Carolina** ne scoprì alcuni e il **re Giorgio III** trovò il resto.

Non è irragionevole supporre che l'esperienza di questa famosa raccolta sia tipica di quella capitata a molte altre opere della stessa mano. Il nostro interesse per l'arte è relativamente moderno; solo negli ultimi

cento anni le gesta di persone colte, ricche o agiate, ha rivolto la dovuta attenzione dei grandi inestimabili tesori che giacevano trascurati nelle strade maestre e nelle strade secondarie delle grandi città; e non bisogna dimenticare che l'umidità, l'incuria e l'indifferenza sono guai che hanno un effetto molto grave e sfavorevole sulle opere d'arte. Il favore accordato a un bel quadro deve essere duraturo, né dieci generazioni di attente cure espieranno dieci anni di cattiva conservazione e di abbandono.

Dobbiamo molto a *Holbein*, perché fu uno dei pochi grandi pittori **del Cinquecento** che dipinse l'età commerciale che altri avevano disprezzato. Sembra aver scorto l'Europa sopraggiunta ad un bivio, e che la guerra non doveva essere più considerata il solo unico interesse della vita nazionale.

Per rendersi conto di come è cambiata la tempra del mondo, basta ricordare che se la spada è sguainata nel Ventesimo secolo lo è perché al servizio del commercio.

Il Rinascimento che fece tante meraviglie in Italia aprì gli occhi di *Holbein* e ampliò il suo punto di vista, ma dopo i primi anni si allontanò dall'influenza italiana e guardò la vita intorno a lui con occhi che erano stati aiutati piuttosto che accecati dal luce brillante che rifulse su Milano, Firenze e Venezia. Era un realista con uno squisito senso delle proporzioni, e una precisa certezza di intenzione ed espressione, che gli impediva di giocare brutti scherzi con la sua arte. Quando gli si presentarono grandi opportunità, ne approfittò così completamente che oggi possiamo rivolgerci al suo lavoro e leggere in esso la storia dei suoi tempi affascinanti. Ci ha lasciato una galleria dei popoli che governarono una parte considerevole dell'Europa centrale e occidentale **nella prima metà del Cinquecento**, quando il vicino Oriente era ancora incontaminato dalla civiltà cristiana, e pochi artisti cercavano al di là dell'Adriatico personaggi o mecenatismo.

Una piccola porzione di tempo dovutamente ritratto ed in posa, nella giusta prospettiva **dei Tudor**, rivive nell'arte e per mano di *Holbein*. Come li vide, così li ritrasse, e la storia non gli addebita alcuna accusa di adulazione, tranne nel caso di *Anna di Cleves*, di cui dipinse il ritratto per il re **Enrico VIII**, prima che il monarca l'avesse incontrata. Di per sé il ritratto non meno dell'opera incaricata all'artista ci svelano la sua ed altrui funzione, non meno del contesto in cui adoperata, ovvero la cornice del Secolo ivi rappresentato.

Non men che eccelso nelle commerciali prospettive cui aspira un valido artista.

I rimanenti altri, sottinteso, degli Eretici!

Qui si è convinti che fosse colpevole di adulazione, ma all'epoca si credeva generalmente che *Thomas Cromwell*, che era il suo mecenate e aveva commissionato il ritratto, ne fosse responsabile. Il fatto che lo stesso **re Enrico** abbia accettato questa opinione, e che *Cromwell* ne abbia sofferto, suggerisce che non ci devono essere margini deduttivi per la Storia, sebbene il re certamente capisse troppo bene il valore di un grande artista per litigare con lui.

Oltre a questo lavoro, cerchiamo in *Holbein* un lungo elenco di re, principi, uomini di chiesa, statisti, medici, avvocati, uomini di lettere, riformatori e celebrità sociali, tutti 'ritratti' nel loro 'stile' abitudinario, ovvero come vivevano e rivestiti della dignità che sembra essere stato parte integrante del periodo *Tudor*.

Sembrerebbe essere stata un'età curiosamente pratica e professionale, con un po' meno immaginazione di quella che associamo ai tempi elisabettiani. Nel trattare con uno e tutti i suoi vari soggetti, il pittore sembra aver preservato le caratteristiche essenziali e, se dobbiamo ricavarne il tocco del Maestro, non c'è nulla che difetti,

eccetto, una incompresa eccentrica prospettiva figura a mo' di Teschio che incombe sovrana nel celebre quadro dei due ambasciatori.*



*[Il quadro di Hans Holbein che raffigura i diplomatici Jean de Dinteville e Georges de Selve, vescovo di Lavaur e amico di Jean, eseguito nel 1533 e noto come 'Gli ambasciatori', è tra i migliori e più noti esempi di ritrattistica rinascimentale. Il suo fascino non è sempre immediato, ma Aubrey Beardsley non si vergogna facilmente, e qualunque fosse stata la sua impressione iniziale del dipinto, di sicuro anch'egli avrebbe ammesso che era un capolavoro di abilità tecnica, dal volto dei due uomini alla resa dei loro preziosi abiti: i risvolti in zibellino dell'abito di de Selve, l'ecclesiastico; la pelliccia, il camiciotto di raso e il velluto del secolare; perfino il tappeto che copre lo scaffale tra i due uomini, con la sua forte resa tattile.

Questo quadro è stato giustamente definito il più spettacolare tour de force della carriera di Holbein, e nessuno che l'abbia visto dopo il recente restauro si sentirà negarlo. La tecnica di Holbein conserva intatto il potere di stupire che possedeva ai suoi tempi. L'artista aveva una solida formazione nel campo dell'accurata arte figurativa, avendo appreso molto tempo prima dal padre come eseguire precisi disegni dal vero e trasferirli sulla tela, ma nel 1533 la sua tecnica si era ulteriormente affinata. Aveva imparato a dare più ricchezza e sottigliezza ai colori, e a conferire ai ritratti

un'atmosfera di maggiore intimità. Questi progressi sono evidenti negli 'Ambasciatori'.

Il dipinto è molto più che un doppio ritratto. Ma anche solo come tale, è opera ambiziosa e riuscita più di qualsiasi altra di Holbein che sia giunta fino a noi. Ed è una testimonianza della viva amicizia dei due soggetti del quadro, che l'artista mostra di aver ben compreso e che ha espresso collegando e conciliando le loro personalità, apparentemente molto diverse.

Qualche anno prima, Holbein aveva eseguito l'altro doppio ritratto – ora perduto – di Desiderio Erasmo e del suo editore e amico Johannes Froben; perciò da questo punto di vista il quadro londinese non fu un esperimento.

E' stato spesso affermato che nelle arti il segno del passaggio dal Medioevo al Quattrocento e al Rinascimento consiste nell'accento posto sull'importanza e unicità dell'individuo. Da quel momento, si dice, nelle arti figurative i caratteri dei personaggi vanno letti nei volti invece che immaginati in base alla vicenda – di solito religiosa – che l'artista rievoca, e alla quale in precedenza il carattere dei singoli era quasi sempre subordinato.

A partire dal Rinascimento l'individuo si muove con maggiore autonomia, fisicamente e spiritualmente. Holbein contribuì molto all'affermarsi di questa tradizione nell'arte dell'Europa settentrionale. Difficilmente ciò sarebbe stato possibile senza la finezza e gli artifici di una nuova tecnica pittorica, capace tra l'altro di dare profondità all'immagine come là dove Holbein raffigura uno dei due diplomatici con un piede più vicino all'osservatore, il quale avrà ancora di più l'impressione di essere di fronte a persone reali in uno spazio tridimensionale; tutti sintomi di indebolimento dell'antico ordine sociale.

Dipinto quando l'artista aveva tra i trenta e i quarant'anni, e al culmine della forza creativa, 'Gli ambasciatori' è una magnifica illustrazione della discontinuità tra vecchio e nuovo ordine sociale.

I due uomini del dipinto erano i rappresentanti della Francia presso la corte inglese, e in questo senso il titolo attuale è corretto. Alcuni lo contestano per le stesse ragioni per cui gli appassionati di

Mozart si oppongono all'uso di termini non scelti dal musicista per denominare le sue composizioni. Nessuno si aspetta che un titolo possa dire tutto il dipinto, ma almeno non dovrebbe essere fuorviante.

Chiamare l'imponente quadro di Holbein semplicemente 'Gli Ambasciatori' significa presentarlo prima di tutto e soprattutto come un ritratto, e sollevare questioni che non hanno mai avuto una risposta soddisfacente – perché in realtà il dipinto rappresenta anche molte altre cose.

Se l'opera sembra suggerire innumerevoli commenti e interpretazioni non è tanto a causa delle biografie dei due uomini che essa raffigura, quanto per gli strumenti che affollano lo scaffale e occupano il centro della composizione, senza contare il teschio fortemente deformato e inclinato che è in primo piano vicino al bordo inferiore.

Senza dubbio, le allusioni al mondo della cultura e alla transitorietà della vita umana intendono illuminare le personalità, i precedenti e le aspirazioni dei due diplomatici; eppure, per ragioni tutt'altro che ovvie, Holbein sembra aver dato loro uno speciale risalto. Perlopiù, le prime spiegazioni di questo fatto singolare sono state di tipo generale.

Alcune hanno sottolineato il temperamento malinconico di uno degli ambasciatori o di entrambi, e letto l'intera opera come un 'momento mori', un complesso di variazioni sul tema dell'onnipresenza e ineluttabilità della morte. Altri si sono accontentati di un breve accenno all'opposizione di materiale e spirituale, vanità delle arti e delle scienze e più profonde verità della religione. La complessità della natura morta al centro del quadro è senza paragoni nell'opera di Holbein.

Alcuni vi hanno visto un'allusione ai trionfi del XVI secolo nei campi del sapere e delle esplorazioni, senza mai, o quasi, entrare nei particolari. Coloro che hanno provato a indagare i possibili sensi simbolici del dipinto hanno di solito guardato alle vicende della Riforma e alle tensioni politiche e religiose di quel periodo. Di solito, veniamo sollecitati a immaginare i pensieri dei due soggetti, e principalmente la loro preoccupazione per il futuro

del mondo cristiano, di particolare importanza per loro sia in quanto diplomatici, sia a causa delle loro posizioni nella gerarchia civile o religiosa.

Un innario luterano sul ripiano inferiore è stato considerato un indizio della loro generale tolleranza in materia di religione; come una preghiera allo Spirito Santo quale guida in un difficile momento storico; e perfino un appello alla completa tolleranza della causa protestante, con la quale, peraltro, né Dinteville né de Selve si identificavano personalmente.

Questo il motivo della scelta del dipinto, una sua lettura è principio di suggestione e riflessione, sia per il ruolo dei personaggi chiamati in causa, ambasciatori e spie di principi che debbono difendere nel ruolo loro conferito, sia i messaggi estetici nascosti nel dipinto, che attribuiscono al ritratto degli illustri un aspetto molto più profondo di quanto si può dedurre dal solo fattore estetico delle forme ritratte, di quanto il dipinto in realtà nasconda nel suo contenuto più profondo, e di cui, gli illustri... ambasciatori, pur in primo piano, sono in realtà una cornice esterna di significati più complessi e non facilmente ricavabili...

La 'psicologia' degli illustri ambasciatori è nelle pose e nelle forme subordinate ad un paesaggio culturale molto più complesso di cui loro sembrano essere semplici spettatori, più che artefici...

Ombra e verità:

(Follia) 'Qual è la differenza, a tuo giudizio, tra coloro che nella platonica caverna possono solo ammirare le ombre e le immagini degli oggetti, purché soddisfatti, e inconsapevoli di ciò che perdono, e il filosofo che è uscito dalla caverna e vede le cose reali?'

Di tutti i miti di Platone, quello della caverna del VII libro della 'Repubblica' è il più noto. In esso il filosofo racconta di uomini che, percependo solo le ombre che le cose proiettano sulle parete di una grotta, le scambiano per la realtà.

Erasmus citava spesso quel mito, e al tempo di Holbein era difficile incontrare un umanista degno di nota che non l'avesse mai

menzionato. E' anche un brano particolarmente adatto agli 'Ambasciatori'.

Il giorno è il Venerdì Santo del 1533 il teschio proietta la sua ombra secondo un angolo innaturale, almeno rispetto al resto del quadro, ma è l'angolo che rappresenta correttamente l'ora del giorno al quale esso rinvia in molti modi.

Chiunque sia nella posizione giusta per decifrare quel simbolo deformato può guardare in alto secondo lo stesso suggestivo angolo, corrispondente all'altezza del Sole a quell'ora e in quel giorno, e scorgere il volto del crocefisso seminascosto dal tendaggio. Sofferenza e morte non sono la vera realtà; quella realtà da cui l'uomo si fa invece guidare come dal Sole, secondo l'insegnamento del versetto originale di Matteo 17,2, o di uno degli innumerevoli passi che a esso si ispirano.

Per coloro che nel 1533 conoscevano il tema della crocifissione celato negli 'Ambasciatori', quello che per la maggior parte degli ammiratori moderni è solo un enigma prospettico era un pensoso invito a rammentare il momento più tragico del racconto biblico. Ma era anche alcune varie cose, perché la prospettiva del quadro racchiude altre promesse.

Guardando in alto, verso il crocefisso, l'osservatore ha la possibilità di porsi su un piano spirituale diverso da quello dei due diplomatici e degli strumenti mondani del 'quadrivium' e la sfera della vita quotidiana diventa per lui meno che pienamente reale. E' questo il vero messaggio della fondamentale organizzazione prospettica del dipinto; quello a cui tutti gli altri finiscono col rinviare.

Un messaggio di fede e speranza che conferma le tante allusioni alla promessa cristiana di salvezza. Un messaggio ribadito più volte e in molti modi.

Ma non stiamo facendo troppo credito a Holbein, e a coloro che lo aiutarono a progettare 'Gli Ambasciatori'?

A questo riguardo, è bene ricordare quanto fosse sofisticata la concezione medievale e rinascimentale dello scopo delle arti figurative, della letteratura e dell'esegesi; una concezione che nasceva dagli sforzi dei Padri della Chiesa nel campo del chiarimento e insegnamento della dottrina cristiana.

Nella Scrittura, che della dottrina era il fondamento, essi riconoscevano quattro diversi livelli di senso. Il primo era il livello letterale, spesso consistente nel racconto puro e semplice di un evento. Si pensava inoltre che un testo avesse un senso allegorico o metaforico – un'ipotesi preziosa soprattutto quando il commentatore cercava, in un passo dell'Antico Testamento, un'allusione a Cristo e alla sua divina missione.

C'era poi il senso morale, cioè quanto si poteva ricavare dal testo circa il modo in cui un cristiano dovrebbe comportarsi. Il quarto senso, quello anagogico (o mistico) riguardava in sostanza il rapporto tra esistenza terrena e vita eterna.

Holbein, artista di grande intelligenza e vissuto, pur non essendo un erudito, a stretto contatto con ogni genere di uomini di cultura, poteva avere una certa confidenza con questa quadruplica, e spesso citata, classificazione. Da rilevare, per cui, che l'opera pittorica qui rappresentata, probabilmente riguardò non tanto il Tempo in sé, quanto le eterne verità della fede, verità che, a loro volta, sono lo sfondo spirituale del dipinto, ma non ciò che lo rende unico.

Per comprendere la sua unicità dobbiamo rivolgere lo sguardo a ciò che è in primo piano, dove colori e forme trasmettono insegnamenti cristiani e forse anche altro...

Il luogo del cranio: 'Giunti a un luogo detto Golgota, che significa il luogo del cranio, gli diedero da bere vino mescolato con fiele... dopo averlo quindi crocifisso...'

(J. North, Il segreto degli ambasciatori)

È tempo d'Autunno miei cari viandanti, il tempo in cui la Stagione dell'Universo riflesso nella Creazione della Terra, compie

il ciclo della Natura, Divina Natura incarnata da un uomo crocifisso.

Il Tempo in cui la foglia comincia ad ingiallire e perdere la linfa, per poi risorgere in Primavera, possiamo leggere anche qui un cifrato messaggio mai letto, o ancora incompreso?

Vengo dal Freddo Universo e rinascero in Primavera sul vostro giardino fiorito in nome e per conto di Madre Natura, e seppure vi sforziate di decifrare il messaggio del ciclo della mia Natura, sappiate che segue ugual medesimo principio dell'Universo.

Se tentate di decifrare una icona provate ad approdare verso una intuizione non scritta, come chi perito per ugual medesima mano in nome del materialismo storico cui il Sacrificio impose ugual martirio.

E se quell'uomo, nella rovesciata prospettiva, avesse lasciato un crittografato messaggio inciso nell'eterno ricordo al di sopra e al di fuori d'ogni prospettiva, nell'anamorfica distorsione cui assoggettata la Vita posta alle incomprese condizioni materiali dell'uomo?

La Foglia in questo momento mentre la guardo in apparente smarrimento di prospettico pensiero sembra suggerirmi che forse proprio in questa Simmetria fra l'Artista e il Filosofo-Teologo si unisce più certa ed invisibile prospettiva.

Si congiunge l'intento invisibile crittografato nell'unione di invisibili e spirituali profetici sentimenti ispirati in nome e per conto della Divinità a cui ognuno aspira.

Si congiunge un filo invisibile scritto nel testamento privo di Parola, giacché nell'odierno come il Tempo della Storia ci insegna, braccata da ogni maestro del tempio in nome della politica del nuovo Impero unito al capitale della borsa; ed allora solo l'icona e la retta comprensione, semplice comprensione ancora non letta, in quanto Spiritualmente elevata (come un Pensiero che troppo alto vola ed ognuno lo bracca con il fucile della 'retta interpretazione', per poi renderla al ciclo della gravità assoggettata al Tempo nella prospettica comprensione incamminata nonché numerata secondo i

canoni della Storia,...) può restituirci la moneta sottratta a Dio nella retta e più appropriata lettura dell'Opera posta!

Ma questo alto vola, rinasce così come la Natura del suo Dio che lo ha evoluto per ogni Stagione in cui l'uomo affonda la penna nell'inchiostro del fallace Pensiero, per non più comprenderne il Mistero della direzione del Tempo scritta nell'Uno, in cui ugual penna abdica medesimo Pensiero all'Icona con cui ammirare l'Elevato impareggiabile quadro della Natura, compiere il prodigio del pellegrino quanto della innata direzione cui l'uomo aspira senza mai uguagliare chi al di sotto dell'umana condizione percettiva, e tentare ugual medesima avventura scritta in un'ottica di presunta infallibile mira prospettica per ogni colpo offerto a Madre Natura, per poi descrivere nella dotta parola ciò che mai ha compreso circa un più probabile Elevato Pensiero.

Ovvero, come pensa crea e distribuisce Bene e Male in nome della sua Opera il buon Dio, talvolta o troppo spesso interpretato dall'umano e talvolta anche rinnegato - nell'urgenza della gravità terrena -, ed imporre non più evoluzione, ma i cicli umani disconoscendo l'assoggettata quanto interpretata Natura, da cui deriva l'egoistica presunzione dell'umanità - ovvero, cicli storici costanti esulare dalle più certe stagioni del Tempo evoluto da cui deriva, rinnegandolo.

Cicli assoggettati e subordinati dall'umano principio, compreso il 'capitale' di cui gli Ambasciatori un più che valido esempio, espresso ed inciso non più nella parola divenuta materiale fallace moneta assoggettata al mercato di ogni impero; ma 'crittografato' intento Infinito al Tempo posto, avverso e contrario, quindi, ad ugual medesimo Tempo dato, ovvero nato, da cui la materia o 'punto di fuga'.

Quindi assoggettato alla raffigurazione posta in duplice e rovesciata prospettiva interpretazione, esulare da ogni prospettiva materiale condizione, e giammai confacente alla terrena condizione umana e non più Divina da cui, in verità e per il vero, ogni suo gene deriva.

Negando il Sacro qual oppiaceo rinneghiamo la nostra vera e più certa appartenenza allo Spirito Infinito immagine di Dio, e con lui all'intera Anima mundi a noi congiunta, e mai sia detto disgiunta... Per Dio!! Divenuta Pensiero talvolta o troppo spesso perseguitato!

Così come un quadro ugualmente contemplato, seppur ammirato nella più certa prospettiva esulare da questa convergendo nel Teschio, cui simmetrico invisibile ed uguale 'crittografato messaggio' impone meditata e più certo approfondimento abdicato nell'icona di un Profeta dipinta senza prospettiva alcuna.

Solo preghiera!

Questo la foglia mi insegna mentre la guardo osservo e medito e mi perdo nel suo invisibile Pensiero e Dio, scorgo la sua immagine il suo volto, il suo benefico sorriso, il suo sollievo, perché finalmente comprendo che ciò lui ci ha detto!

Rinascerà nei cicli corrotti del nostro avvelenato tempo!

In questo primo autunno ove il giallo pallore abdica al suo incompreso Disegno sino alla più elevata segreta icona con la promessa nel mai dimenticare ciò che è, fu, e sarà ancora, l'abominio dell'uomo!

(Giuliano)

Non dimentichiamo:

Ciò che viene affermato esplicitamente dalla scuola di Marburgo costituisce lo spirito del pensiero rinascimentale, e tutta la storia della cultura è in gran parte occupata da una sorta di guerra contro la vita, per costringerla interamente entro un sistema di schemi. Ma va anche rilevato, e merita una grandissima risata interiore, che l'uomo moderno cerca tenacemente di spacciare questa alterazione, questa deformazione del naturale modo umano di pensare e di sentire, questa rieducazione nello spirito del nichilismo come una sorta di ritorno alla naturalità, come la liberazione da chissà quali pastoie che chissà chi gli avrebbe imposto, con l'esito

non secondario che, a forza di voler raschiar via dall'anima umana tutte le tracce della storia, si finisce con il cancellare l'anima stessa.

Da quanto detto fin qui si capisce che le premesse di una concezione realistica della vita sono sempre state e sempre saranno le seguenti: ci sono delle realtà, ci sono cioè dei centri dell'essere, dei grumi di essere che sono soggetti a leggi loro proprie e che hanno perciò, ciascuno, una propria forma; per questo nulla di ciò che esiste può essere considerato alla stregua di un materiale indifferenziato e passivo, destinato a rientrare a ogni costo in un qualche schema e, tanto meno, ad adeguarsi allo schema dello spazio euclideo-kantiano; per questo, ancora, le forme devono essere concepite in base alla loro vita e devono essere raffigurate in sé e per sé, secondo il modo in cui sono state concepite, e non in base alle angolazioni di una prospettiva predeterminata sin dall'inizio.

Ne dobbiamo dedurre che, quale che sia il nostro giudizio circa la prospettiva nella sua sostanza, non abbiamo alcun diritto di considerarla come un modo semplice e naturale di vedere il mondo, intrinsecamente proprio all'occhio umano in quanto tale. Il fatto che nel corso di tanti secoli tutta una serie di grandi pensatori e di pittori di vastissima esperienza, con la collaborazione di matematici di prim'ordine, abbia sentito la necessità di elaborare una dottrina della prospettiva, e ancor di più il fatto evidente che ciò sia avvenuto dopo aver individuato i tratti fondamentali della proiezione prospettica del mondo, ci induce a pensare che, quando si parla di storia dell'elaborazione della prospettiva, non si tratti affatto della semplice sistematizzazione di una qualche psicofisiologia umana già presente, ma della rieducazione forzata di tale psicofisiologia nel senso delle esigenze astratte di una nuova concezione del mondo, la quale è essenzialmente antiartistica, cioè in buona sostanza esclude da sé l'arte, e in particolare l'arte figurativa.

Ma l'anima del Rinascimento, e in generale l'anima dell'Età moderna, è un'anima divisa, scissa, dualistica nelle sue idee.

[...]Comunque sia, persino i teorici della prospettiva non hanno rispettato e non hanno ritenuto necessario rispettare l'unità prospettica della raffigurazione.

E, dopo questo, come si potrebbe parlare ancora del carattere naturale dell'immagine prospettica del mondo?

In che cosa sarebbe naturale questo carattere, che prima bisogna carpire quasi spiandolo e che poi, solo a prezzo di grandissimi sforzi e di una continua tensione della coscienza, si può sviluppare in modo da non commettere errori che trasgrediscano le regole appena apprese?

Non ricordano piuttosto, queste regole, un complotto basato su convenzioni, e organizzato in nome di intenti teorici, contro la percezione naturale del mondo e a favore di un quadro fittizio della realtà che, secondo la concezione del mondo umanista, bisogna vedere, ma che l'occhio umano, nonostante tutto il suo allenamento, non vede affatto, e che l'artista si confessa incapace di vedere solo quando passa dalle costruzioni geometriche a ciò che effettivamente percepisce?

Fino a che punto il disegno prospettico non sia qualcosa di immediatamente comprensibile, ma al contrario sia piuttosto il prodotto di tutta una serie di complesse convenzioni artificiali, è una cosa di cui ci si può rendere conto in maniera assolutamente convincente se si considerano gli strumenti che lo stesso Albrecht Dürer ha splendidamente raffigurato nelle xilografie delle sue Istruzioni sulle misurazioni.

Gli storici della pittura, dunque, ma anche i teorici delle arti figurative, cercano, o per lo meno cercavano ancora fino a poco tempo fa, di convincere il loro pubblico che la raffigurazione prospettica del mondo sia l'unica corretta, in quanto sarebbe l'unica corrispondente a una percezione autentica, dato che la percezione naturale sarebbe appunto quella prospettica.

Se si accetta una simile premessa, lo scostamento dall'unità prospettica verrà sempre considerato un tradimento della verità della percezione, cioè una deformazione della realtà stessa, dovuta vuoi all'incompetenza grafica dell'artista, vuoi al desiderio di adattare il disegno a un qualche obiettivo cosciente: ornamentale, scenografico o, nel migliore dei casi, compositivo. In un caso o

nell'altro, nel tipo di giudizio appena descritto, lo scostamento dalle norme dell'unità prospettica viene visto come una forma di irrealismo.

Va però notato che sia la parola sia il concetto di realtà sono troppo importanti perché i fautori dell'una o dell'altra concezione del mondo restino indifferenti di fronte alla possibilità che la realtà cessi di essere dalla loro e passi invece ai loro avversari. E, prima di fare una simile concessione, occorre valutare bene se essa sia proprio inevitabile.

E lo stesso vale per la parola naturale.

A chi non farebbe piacere vedere la propria posizione considerata reale e naturale, cioè come qualcosa che deriva, senza alcuna ingerenza intenzionale, dalla realtà stessa?

I sostenitori della concezione rinascimentale della vita, dopo aver sottratto al platonismo e ai suoi eredi medioevali queste parole preziose, le hanno fatte proprie, usandone e abusandone. Ma a nostro avviso non è questo un motivo sufficiente per lasciare i valori della lingua in bocca a quanti ne abusano: la realtà e la naturalità vanno mostrate nei fatti e non basta avanzare nei loro confronti delle vuote pretese. Il nostro compito è quello di restituire queste parole ai discendenti dei loro legittimi detentori.

Come abbiamo precedentemente spiegato, per disegnare e dipingere in maniera naturale, cioè secondo le leggi della prospettiva, bisogna imparare a farlo, e questo vale per interi popoli e per intere culture, esattamente come vale, ogni volta da capo, per le singole persone. Un bambino non disegna secondo le leggi della prospettiva; e non disegna secondo le leggi della prospettiva neppure un adulto che prenda in mano una matita per la prima volta, per lo meno finché non viene addestrato a farlo in base a modelli ben precisi. Ma anche chi ha studiato, e persino chi ha studiato molto, cade facilmente in errore o, per essere più esatti, con la sincerità che viene dalla spontaneità, qua e là accantona le rigide convenzioni dell'unità prospettica.

In particolare, saranno ben pochi quelli che si metteranno a disegnare una sfera con un contorno ellittico, o un colonnato, parallelo al piano del quadro, con le colonne che si allargano progressivamente, benché sia proprio questo che esige una proiezione prospettica.

È forse così raro il caso di grandi artisti accusati di aver commesso errori di prospettiva?

Errori di questo tipo sono sempre possibili, in particolare quando si tratta di disegni complessi dal punto di vista compositivo, e di fatto possono essere evitati solo quando il disegno viene sostituito da un disegno tecnico nel quale siano tracciate linee di riferimento ausiliarie. Ma allora il disegnatore rappresenta non ciò che vede fuori di sé o dentro di sé — delle figure immaginate e tuttavia presenti, e non soltanto astrattamente concepite —, ma ciò che esige il calcolo delle costruzioni geometriche, che, secondo il parere di questo disegnatore (basato su una concezione troppo ristretta della geometria), è un calcolo naturale e, quindi, anche l'unico tipo di calcolo ammissibile.

Ma si possono davvero definire naturali dei procedimenti figurativi che, senza le stampelle del disegno geometrico, non riesce pienamente a padroneggiare neppure chi su di essi, per lunghi anni e con grande rigore, ha cercato di plasmare il proprio occhio e la propria concezione del mondo?

E, in questo senso, gli errori di prospettiva non stanno forse a indicare, più che la debolezza dell'artista, la sua stessa forza, la forza della sua autentica percezione che sa infrangere le pastoie della pressione sociale?

In effetti l'apprendimento delle leggi della prospettiva è davvero una sorta di indottrinamento, persino quando chi inizia a disegnare si sforza volontariamente di assoggettare il proprio disegno a queste leggi, ciò non sempre significa che egli ne abbia capito il senso, cioè che abbia capito il senso artistico-figurativo delle esigenze della prospettiva: ripensando ai tempi della loro infanzia, molti non ricorderanno forse che il carattere prospettico del disegno appariva come una convenzione incomprensibile, pur

essendo imposta a tutti per un motivo misterioso, come un usus tyrannus al quale ci si sottomette non certo in forza della sua verità intrinseca, ma perché così fan tutti.

(Pavel Florenskij)]



Iniziò il suo lavoro sotto l'influenza del Rinascimento e con un piacere quasi infantile per gli effetti decorativi. Man mano che progrediva, gettò da parte, uno ad uno i dettagli che aveva smesso di considerare essenziali, osservando nel modo più semplice possibile, senza alcun accenno di superfluità o ridondanza, senza concessione al lato meramente superficiale della creazione di immagini che era di buona utilità agli uomini inferiori.

Lo straordinario successo della sua *ritrattistica* si comprende meglio quando apprendiamo che per la maggior parte del suo lavoro non ha adoperato, e

neppure si è servito, dei modelli e principi secondo lo schema artistico della moda del suo Tempo. I 'personaggi' si siedono davanti a lui per uno schizzo, successivamente a questo nel suo Studio completa l'opera, e a tempo debito, il ritratto finito.

Quando osserviamo i ritratti nelle grandi gallerie europee, di *Windsor o a Basilea, al Louvre o a Monaco di Baviera*, possiamo stupirci che tali risultati debbano essere ottenuti da semplici 'schizzi'. Ma lo studio stesso di questi 'schizzi' serve a spiegare molto; e poiché ce ne sono più di ottanta a *Windsor*, e questi sono stati riprodotti molto finemente in più volumi, pensiamo che la tecnica pittorica si sia affinata ed evoluta su quegli disegni.

Naturalmente un artista è giudicato molto facilmente dai suoi sforzi nella ritrattistica, perché sono le cose che piacciono più facilmente all'occhio; ma nel caso di *Holbein*, che sarebbe stato un grande maestro se non avesse mai dipinto un ritratto, è bene cercare in altre direzioni le prove dei suoi molti doni.

Che tipo di uomo fosse, come e quando visse e morì, è, come abbiamo già accennato, una questione di congettura; e nell'espone i fatti della sua vita che sono generalmente accettati, è necessario ammettere riserve a brevi intervalli. Certo, daremmo molto per conoscere la storia completa dei suoi progressi, per imparare le condizioni sotto il quale sono state realizzate alcune delle sue imprese più importanti, per cogliere alcuni barlumi davvero affidabili della sua vita domestica, ma in tutte queste questioni non abbiamo altro che fatti vaganti e innumerevoli congetture.

Anche il ritratto di *Basilea* che si dice lo rappresenti è di dubbia autenticità, fortunatamente, forse, la soddisfazione di questa curiosità, sebbene sia abbastanza umana e ragionevole e non si risolva, non è di primaria importanza. Può bastarci ampiamente che il grande

artista abbia lasciato molte testimonianze delle sue (quanto nell'affermare: altrui...) realizzazioni, e che la maggior parte, o moltissime di queste, sono visibili alla terrena nostra ispezione affine ad una concreta ricchezza (materiale?) ancor più presente nei nostri giorni, qualità e il loro potere di insegnare e di affascinare le generazioni successive.

In ugual Arte!?

Sfortunatamente la storia non ha nulla da dirci sulla fanciullezza del giovane *Hans*, anche se possiamo dedurre che suo padre era in circostanze ristrette e non in ottimi rapporti con i membri della sua famiglia che stavano meglio di lui. Forse possiamo supporre che la *res angusta domi* abbia allontanato i passi del giovane *Hans* dalla casa di suo padre mentre era ancora poco più che un ragazzo, forse avrebbe potuto non avere più di diciassette anni, e sembrerebbe aver lasciato Augusta per Basilea, dove oggi si trova gran parte del suo lavoro. Qui nella sua prima giovinezza dipinse una *Madonna e Cristo* piuttosto poveri, che fu scoperto poco più di trent'anni fa dopo secoli di abbandono, ed è notevole soprattutto per i minuscoli cherubini rinascimentali sulla cornice, figure dipinte con tanta freschezza, facilità e vigore che si tende a trascurare la scarsa qualità del quadro sanciscono. Sembrerebbe che all'epoca in cui quest'opera fu dipinta l'anziano *Holbein* avesse portato la sua famiglia da Augusta a Lucerna, e che fosse stato subito ammesso alla Gilda dei Pittori.

Fu un un bene per *Holbein* che preferì Basilea come luogo di residenza, poiché le possibilità della sua vita lo proiettarono in un contesto molto più favorevole nella compagnia di uomini che trovarono un nuovo campo per i suoi talenti, e ne ampliarono considerevolmente la portata del suo ed altrui risultato. Non era destinato a rimanere costante alla pittura.

Nel 1515 *Frobenius e Amerbach* sono grandi stampatori di Basilea, *Erasmus* se n'era andato, e *Frobenius* fu attratto da alcune delle abili opere con le quali fece il suo debutto artistico nel mondo letterario, dacché quando la terza edizione del famoso 'Elogio della Pazzia' di *Erasmus* fu pubblicato (nonché udito!) da *Frobenius* assieme alla gilda degli stampatori nonché letterati, più o meno dotti, (più o meno ignora circa la propria ed altrui 'dotta' ignoranza), il frontespizio fu commissionato a *Holbein*.

Non stava rivolgendo la propria attenzione a questo tipo di lavoro a scapito di altri, poiché associamo al soggiorno a *Basilea* una mezza dozzina di sforzi pittorici di second'ordine, di un artista che si sforza di ritrovare se stesso, ed è al fase della sua vita in cui è poco più che un testimone di 'bottega' nell'eco prospettato e riflesso di 'mastri bottegai' più grandi che lo hanno influenzato quanto 'educato'.

Holbein però, per quanto si dica e dirà in seguito, è un uomo ben navigato, preparò il frontespizio dell'*Utopia di Sir Thomas More*, e dipinse motivi religiosi: quadri o piani d'appoggio con eguale sicurezza e facilità. Sviluppò in larga misura la propria conoscenza con gli umanisti della sua epoca, e la sua opera è sempre stata al servizio dei grandi tipografi e, non a caso, gli autori che erano in contatto con loro si interessavano al giovane artista che tanto aggiungeva alle attrattive dei loro libri.

Circa i suoi sentimenti religiosi non ne sappiamo troppo, ma il suo nome è spesso associato con la pubblicazione di certi opuscoli luterani di marcata scurrilità, e sembrerebbe aver preso tutta la sua parte nella contesa tra i riformatori ei loro avversari.

Erasmus vive per noi in diversi ritratti di *Holbein*, e non c'è dubbio che l'associazione con i principali letterati della città deve aver influito molto nel nostro pittore, per poi svilupparsi nell'opera rilevata nella misura in cui doveva servirgli quando lasciò la città di *Basilea* per

luoghi più importanti e al servizio di esaltati mecenati. I suoi progetti per le incisioni su legno negli anni successivi al suo matrimonio sono di primaria importanza e includono la famosa serie della *Danza della morte*.

Possiamo ragionevolmente supporre che una parte della produzione sia andata persa, ma ciò che è rimasto fino ad oggi a *Basilea* ci stupisce. Il Museo è un monumento del suo talento e della sua industriosità. Molti affreschi seppur corrosi dal tempo, dipinti su tavola, quadri di soggetto, ritratti, disegni, studi di costume, le otto scene della Passione. C'è nel Museo quanto basta per consolare lo straniero per tutta la stagione del suo soggiorno in una città singolarmente poco attraente. Dobbiamo in gran parte la collezione esistente a *Boniface Amerbach*, amico dell'artista e primo mecenate, che, riconoscendo il valore della sua produzione, raccolse tutto ciò che poteva garantirne il ricordo e la dovuta memoria, e costituì - dunque - il nucleo di una collezione che costituisce l'odierna collezione di *Basilea* principale pretesa di distinzione.

[In Italia, nello stesso Secolo, i libri come ogni Opera d'Arte è assoggettata all'immutata Inquisizione di Stato (non poniamo distinguo e differenza nel veicolato incamminato Pontificio cinto dall'ebbrezza della famigerata e più veloce Porta Pia! Ogni Storia compie l'immutato circolo pur ben ferma ed ancorata nelle irragionevoli (i)stanze contemplate del Tempo, procedendo quindi ben veloce ed inferma, giacché a questa infermità ci ispiriamo, a questa inadeguatezza ci dissetiamo, in questa meschinità la osserviamo e contempliamo più bella ed approssimata di pria; appena descritta da una piatta infantile incolta icona).

*La fama, non meno del talento come l'intelligenza che la contraddistingue, viaggia(va) lentamente **nel XVI secolo, ed altrettanto lentamente approderà nel XXI**, come l'occhio che al meglio si ispira, come l'Anima che al meglio - nell'altrui demenza si rafforza e temprà... e specchia, abdicando l'annebbiata vista del giudizio di chi confonde e disseta, ubriacando*

con altro diverso principio alieno all'immutato Intelletto... di chi lento osserva e medita la vostra corsa fin giù il precipizio!

Benvenuta dotta Ignoranza ed ammirata!

Così come il Destino (...o per taluni, certamente più retti, il delirio giammai compreso, benvenuti orsù anche voi, senza distinguo alcuno, voi che del distinguo del va' fermati pensiero, sottratto al più elevato e più certo ideale confacente al vero, nel conforme delirante perbenismo, ne fate una solida arroccata talebana nordica difesa, fortificando e cingendo su altrettante solide antiche muraglie, il distinto limitato distinguo: ovvero essere ed appartenere al razzismo privato d'ogni forma di cultura...) di ogni artista che al meglio rappresenta l'Intelligenza, esponendola alla limitata conoscenza o dotta ignoranza derivata e iper-connessa.

Non meno della presunta arguta psicologica conoscenza dedotta ben seminata e coltivata, per il principio d'ogni guerra abbottegata, ma ciarlano salvata dall'idiota ambasciatore di turno, e ci dicono, associata con chi ne mortifica ogni principio.

Quantunque esposta al sortilegio nonché accompagnata dall'inganno della dovuta cieca ottusa vista e diplomatica digitalizzata cornice, in cui seppur mal riprodotta e evidenziata, esposta in tutta la sua limitata idiozia, non meno della fallace prospettiva con cui si accompagna ed in cui dedotta o propagata attraverso l'Aria d'un diverso Dio.

Attraverso l'Elemento di una diversa filosofica Atena, approdato - ed ovvero procedendo - all'inverso moto della stessa, veicolando l'idiota verso la contraria prospettiva leonardesca in cui dedotto e calcolato, al centro d'una antica accreditata e legittimata talebana muraglia.

Là ove ogni dialogo si frammenta in Ragione di ugual medesimo Intelletto!

L'unica prospettiva del Quadro storico ammirato, sarà una impareggiabile simmetria d'intenti - dedotti ed uniti - al chiodo

dalla nuova pestilenza nata e esportata d'un Teschio in cui esposta cotal opera.

In primo piano ancora gli Ambasciatori, portatori non tanto della verità, ma della piccola comune meschina appartenenza in Ragione del commercio in cui l'intera Compagnia si riconosce nel globo, divenuto globalità.

Altri strumenti scorgiamo nel senso prospettico di ugual opera e missione (non certo arte), uniti ed evoluti non men che calcolati nella propria contenuta composta dialettica geometrica, arazzi persiani (nel disprezzo di ogni regola terrena) ne cingono e risaltano il fiero contorno di ugual compostezza (si direbbe che manchi il classico turbante del più ricercato Omar... quanto è bello!), con cui sedersi ad un tavolo.

Ci sembra cosa non più tribale ma offesa della detta globalità, la quale, se osservate ancor più attentamente, risalta fin sul geometrico pavimento in cui riflessa, ponendo frattura e distinguo, là ove Leonardo, il genio al servizio del banchiere di turno, fa il dovuto conto, e il Teschio assumere la dovuta e più nota irrisolta prospettiva non più scritta, bensì 'coniata' nella più certa ed assicurata morte d'ogni forma di trapassata Intelligenza.)

I centri d'arte erano piccoli e pochi, appartenevano esclusivamente al mondo occidentale, e non c'erano sciami di mediocri influenti per assicurarsi il lavoro che apparteneva di diritto a uomini migliori. D'altronde, anche a quei tempi, quando ancora in certi ambienti la guerra era considerata l'unica occupazione di un gentiluomo, l'arte non conosceva confini nel mondo civile, e l'artista, in quanto prezioso collaboratore della bellezza della vita, poteva passare attraverso paesi in cui i suoi connazionali occupati in ben altre occupazioni avrebbero ricevuto scarsa accoglienza.

Probabilmente fu anche durante una visita in Francia che realizzò i vivaci schizzi dei monumenti di Bourges. In tal caso sembrerebbe che abbia attraversato Digione e

di lì ha preso la grande strada per Avignone per proseguire per Lione.

Qualunque sia la ragione che lo spinse all'estero in questo Viaggio, se l'infelicità in patria o la travagliata situazione degli affari pubblici durante la guerra dei contadini **del 1524 e 1525**, o se, più semplicemente aveva commissioni in Francia che lo spinsero al Viaggio durato un anno o due: in ogni caso, tutte le testimonianze storiche ci impediscono per quanto riguarda i suoi vagabondaggi, o il suo lavoro in questo lungo intervallo. E molte circostanze dimostrano che fu in quel momento che conìò l'opera immortale che fu pubblicata a Lione, dai fratelli Trechsel, molti anni dopo; ovvero quelle *'Immagini della morte'* che hanno preso in prestito il vecchio nome nel linguaggio popolare, e sono generalmente chiamati *'Danza della morte'* di Holbein.

In riferimento alla morte abbiamo un ottimo ambasciatore francese che espleta e completa il Quadro nell'insieme d'una o più epoche di non causale riferimento per il margine d'una più certa prospettiva storica, posta al di fuori d'un certo materialismo storico.

Alla base della genesi dei Saggi di *Montaigne* c'è probabilmente un'esperienza "estrema" e spaesante.

Tra la fine del 1569 e l'inizio del 1570, all'età di trentasei anni, mentre attraversava la foresta adiacente al suo castello, Montaigne cadde violentemente da cavallo. Per qualche tempo perse i sensi e la memoria, rimanendo in uno stato allucinatorio.

Ben presto capì che si era trattato di un autentico incontro ravvicinato con la morte, con un'esperienza del limite che egli aveva avuto l'opportunità di saggiare.

La fortuna gli aveva concesso un'occasione unica per mettere alla prova la comprensione stoica della morte come risultato di una preparazione lunga tutta una vita.

Ma era difficile capire se la lezione che ne aveva tratto fosse quella giusta. Certo è che, grazie a questa sua esperienza, intuì che non c'è ragione di temere la fine della propria esistenza.

Montaigne aveva guardato la morte in faccia, benché non in maniera lucida ma fluttuante e incosciente, e aveva capito che nel morire non la incontriamo mai davvero.

Ce ne andiamo sempre prima che lei arrivi.

La morte non è un processo a cui ci si può preparare, ma una fantasia senza meta, un sogno a occhi aperti. Così, non dovendosi più preoccupare della morte, *Montaigne* avrebbe potuto dedicarsi alla vita. Avrebbe potuto, cioè, abbandonarsi a quella contemplazione attenta e meditata dell'esistenza, alla quale si era sentito chiamato già qualche tempo prima dell'incidente, quando aveva deciso di lasciare la sua carriera di magistrato e di uomo politico per ritirarsi nel suo castello.

Compie anche lui diversi Viaggi, ed approda a quella che era da considerarsi una mèta d'obbligo, ovvero il classico Viaggio in Italia...

Roma, trenta miglia. Ci fecero delle difficoltà, come altrove, a causa della peste di Genova.

Scendemmo all'Orso dove restammo anche il giorno seguente; dopo di che, **il 2 dicembre 1580**, prendemmo alcune camere in affitto da uno spagnuolo, proprio di fronte a Santa Lucia della Tinta. Ci trovammo ben sistemati in tre belle camere con sala, dispensa, scuderia e cucina, a venti scudi il mese: oltre a ciò, il padrone ci forniva il cuoco e la legna per cucinare.

Di solito qua gli appartamenti sono un po' meglio ammobiliati che a Parigi, tanto più che si fa un gran uso di cuoio dorato per rivestire le stanze di qualche pregio. Lì vicino, al Vaso d'oro, avremmo potuto ottenere, allo stesso prezzo, un alloggio tappezzato con tessuti d'oro e di seta, come quello di un re; però, a parte il fatto che le camere fossero troppo dipendenti l'una dall'altra, *il signor de Montaigne* giudicò che tanta magnificenza era, non solo inutile, ma anche inquietante per la conservazione della mobilia, ché ciascun letto valeva quattro o cinquecento scudi. Nella nostra pensione avevamo pattuito di venir forniti quasi come in Francia quanto a biancheria, di cui – secondo l'usanza del paese – sono un po' più scarsi.

Il signor de Montaigne s'indispettiva di trovare sì gran numero di francesi, tanto che per via non incontrava quasi nessuno che non lo salutasse nella sua lingua. Gli riuscì nuovo l'aspetto d'una corte così grande e affollata di prelati e di altri ecclesiastici, e gli sembrò più fitta di gente ricca, di carrozze e di cavalli pregiati, che ogni altra vista fin allora. Asseriva che, per molte cose e specialmente per la moltitudine dei passanti, gli ricordava Parigi più di ogni altro posto dove si fosse mai trovato.

Adesso la città è posta tutta lungo le sponde del Tevere, di qua e di là. Il quartiere collinoso, ch'era la sede della città vecchia e dove *il signor de Montaigne* aveva l'abitudine di compiere ogni giorno gran passeggiate e visite, è cosparso di qualche chiesa, di poche case e dei giardini dei cardinali. Egli giudicava da ben chiari indizi che l'aspetto di questi colli e degli avvallamenti dovesse essere del tutto mutato dall'antico, considerata l'altezza delle rovine, e teneva per certo che in molti punti si camminasse sul culmine di case intiere. Dal livello dell'arco di Severo è agevole arguire che ci troviamo più di due lance sopra l'antico piano stradale, e per vero quasi dovunque si cammina sulla sommità di vecchie mura che pioggia e passaggio dei veicoli mettono a nudo.

Non condivideva l'opinione di quanti paragonavano la libertà di Roma con quella di Venezia, e soprattutto per questi motivi: le abitazioni stesse erano sì poco sicure, che di solito si consigliava a coloro che vi tenevano ricchezze appena rilevanti di affidare la borsa in custodia ai banchieri della città, per non trovarsi il forziere scassinato com'era accorso a parecchi; item, l'uscire nottetempo non era per nulla sicuro; item, questo 1° dicembre *il generale dei cordiglieri* era stato improvvisamente destituito dalla carica e rinchiuso in prigione per essersi sfogato aspramente durante una predica, in cui si alludeva al papa e ai cardinali, l'ozio e il lusso dei prelati della Chiesa, senza entrar in particolari e solo ricorrendo con qualche vivacità di tono ai soliti luoghi comuni che si usano a questo proposito.

Giungendo in città, la dogana gli aveva visitati i bauli frugando tra gl'indumenti sin la più insignificante minuzia, mentre nella maggior parte delle altre città d'Italia questi funzionari si contentavano che gli venissero semplicemente mostrati, e oltre a ciò gli avevano tolto tutti i libri trovati, allo scopo di esaminarli, e questo richiedeva tanto tempo, che chi avesse dovuto servirsene poteva ben considerarli perduti; si doveva poi tener conto che i criteri erano così strani, che un libro di preghiere alla Madonna, per il solo fatto di essere parigino e non romano, risultava sospetto, e del pari quelli di certi dottori tedeschi contro gli eretici, ché – per confutarli – ne menzionavano gli errori. A tale proposito si compiaceva assai della propria fortuna ché – pur essendo stato prevenuto di tutto ciò e avendo attraversata la Germania – nonostante la sua curiosità, non gli si era trovato nessun libro proibito. Comunque alcuni signori di là lo avvertirono che, quand'anche gliene avessero trovati, se la sarebbe cavata col solo sequestro dei libri.

Dodici o quindici giorni dopo il nostro arrivo si sentì male, e a causa di un'insolita infiammazione ai reni che lasciava temere qualche ulcera, si decise – su pressione

d'un medico francese del cardinale Rambouillet e con l'aiuto del suo abile farmacista – a prendere per la prima volta, e sulla punta d'un coltello bagnato in precedenza con un po' d'acqua, della cassia a grossi pezzi che inghiottì molto facilmente, ricevendone beneficio due o tre volte.

Il giorno successivo ingerì trementina di Venezia, proveniente – dicono – dalle montagne del Tirolo: due grosse porzioni avvolte in un'ostia sopra un cucchiaino d'argento bagnato con una o due gocce di certo sciroppo gradevole al gusto; non ne risentì altro effetto che odore di violetta di marzo nell'orina. Dopo ciò prese per tre volte, ma non di seguito, una specie di bevanda che aveva esattamente sapore e colore della mandorlata, tanto che il medico asserì che non si trattava d'altro; però *il signor de Montaigne* pensa che vi fosse dentro qualcosa delle quattro semenze fredde.

Il sorbire questa bevanda non presentava nulla d'incomodo né di strano, salvo il tempo stabilito: troppo mattutino, [dovendosi bere] tutta tre ore prima di colazione. Non avvertì in che gli avesse giovato questa mandorlata, ché anche dopo provò il medesimo malessere; in seguito, il 23 dicembre, sopraggiunse una forte colica, per il che si pose a letto verso mezzogiorno, rimanendovi fino a sera, quando espulse parecchia sabbia e poi una grossa pietra, dura, lunga e compatta, rimasta cinque o sei ore nel canale della verga. Durante tutto questo tempo, dopo il bagno, aveva sempre un gran beneficio di corpo, grazie al quale pensava d'essere al riparo da guai peggiori, e saltava molti pasti, sia a pranzo, sia a cena.

Il giorno di Natale ci recammo alla messa del papa in San Pietro, dove *il signor de Montaigne* ebbe un buon posto per osservare a suo agio tutto il rito. Molti particolari sono diversi: [dai soliti] vangelo ed epistola si recitano prima in latino e poi in greco come avviene anche il giorno di Pasqua e quello di San Pietro. Il papa fece la

comunione a molti, e con lui officiavano i cardinali Farnese, Medici, Caraffa e Gonzaga. Per bere nel calice si usa un certo strumento come precauzione contro i veleni. Gli parve inconsueto che, durante questa e altre messe, papa, cardinali e prelati rimanessero seduti e, per quasi tutta la durata, a testa coperta, intrattenendosi e chiacchierando: queste cerimonie appaiono più imponenti che pie.

Peraltro si rese conto che non c'è nulla di speciale, nella bellezza delle donne, da parer degno di quella assoluta eccellenza che la fama attribuisce a questa città nei confronti di ogni altra al mondo; e che, del resto, così come a Parigi, la bellezza più singolare si trova fra quelle che ne fan mercato.

Il 29 dicembre il signor d'Abein, allora nostro ambasciatore, nobile studioso e da gran tempo amicissimo *del signor de Montaigne*, fu del parere che questi si recasse a baciare il piede al papa. Il signor d'Estissac salì con lui sulla vettura del detto ambasciatore; e, quando costui venne ricevuto in udienza, li fece chiamare dal cameriere del papa. Trovarono il pontefice e, con lui, l'ambasciatore solo, secondo le consuetudini: egli si tiene accanto un campanello e lo suona quando desidera che venga qualcuno.

L'ambasciatore gli era seduto alla sinistra, il capo scoperto; mentre il papa non si leva mai la berretta dinanzi a chicchessia, nessun ambasciatore può restare coperto in sua presenza.

Prima entrò il signor d'Estissac, dopo *il signor de Montaigne*, poi il signor de Mattecoulon e il signor du Hautoi.

Avanzato un passo o due nella stanza, in un angolo della quale stava assiso il papa, coloro che entrano, chiunque essi siano, pongono un ginocchio al suolo e attendono che il pontefice impartisca loro – come fa – la

benedizione; dopo di che si rialzano per avanzare fin quasi a metà della stanza. Invero i più non si avviano direttamente a lui attraversando la sala nel mezzo, bensì procedono strisciando un po' lungo la parete per rivolgersi infine dopo aver compiuto quel giro.

A metà di tale percorso si pongono ancora su un ginocchio e ricevono la seconda benedizione; ciò fatto, vanno verso il papa, sino a un tappeto che gli è steso sette od otto piedi dinanzi, e al limite di esso si mettono ginocchioni.

A questo punto, l'ambasciatore che li presentava si piegò a sua volta su un ginocchio, rialzando al papa il manto sul piede destro, calzato in una pantofola rossa con una bianca croce sopra. Gl'inginocchiati si trascinarono senza levarsi fino al piede, chinandosi a terra per baciarlo: *il signor de Montaigne* asserisce che il papa aveva alzato un poco la punta del piede; tirandosi da parte, si fecero posto l'un l'altro perché il bacio avvenisse sempre nello stesso punto. Ciò fatto, l'ambasciatore ricoprì il piede del papa e, ripostosi a sedere, gli disse quanto giudicò opportuno per raccomandare il signor d'Estissac e *il signor de Montaigne*.

Il papa, cortese in volto, incuorò il signor d'Estissac allo studio e alla virtù, e *il signor de Montaigne* a volersi mantenere nella devozione che sempre aveva dimostrata per la Chiesa e per il servizio del re cristianissimo, assicurando che, ove potesse, li avrebbe serviti volentieri: si tratta di modi di dire italiani. Non gli risposero parola; e, avendo ricevuta un'altra benedizione prima di levarsi, che è il segno del congedo, rifecero lo stesso percorso. Ognuno si regola come gli pare, tuttavia il modo più consueto, in questo caso, si è di tornare indietro rinculando o almeno di ritirarsi di fianco, in modo d'aver sempre lo sguardo al papa. A metà del percorso, come nell'andata, si riposero in ginocchio e ricevettero un'altra benedizione, e alla soglia, ancora su un ginocchio, vi fu l'ultima benedizione.

Il papa parla un italiano misto all'originario dialetto bolognese, che è il peggiore d'Italia, e poi – per natura – ha la parola poco facile. Al presente è un bellissimo vecchio, di media statura ed eretto, il viso pieno di maestà, una lunga barba bianca, d'età di oltre ottant'anni, ma tuttavia sanissimo e vigoroso quanto si può desiderare, senza gotta, senza disturbi intestinali, senza mal di stomaco e senza nessuna infermità: dolce di natura, poco curante delle cose di questo mondo, gran costruttore, per cui lascerà di sé in Roma e altrove un ricordo eccezionalmente onorato; gran benefattore, oltre ogni dire.

Fra le altre prove di ciò basti dire che non si dà il caso di una sola ragazza da marito cui non presti aiuto per collocarla, se è di povera condizione, e la sua liberalità si manifesta in danaro contante. Inoltre ha fatto costruire collegi per greci, per inglesi, scozzesi e francesi, per tedeschi e polacchi, dotandoli di oltre diecimila scudi ciascuno di rendita perpetua, senza contare la spesa enorme per le costruzioni. Ha fatto questo per richiamare alla Chiesa i figli di quelle nazioni, corrotte da empie credenze a essa contrarie; e là i giovani vengono alloggiati, nutriti, vestiti, educati e soccorsi di tutto senza che abbiano a spendere di loro un quattrino in nulla. Rivversa volentieri sulle spalle altrui le cariche pubbliche gravose, rifuggendo da ogni preoccupazione; e concede quante udienze si voglia.

Le sue risposte sono brevi e risolutive, e si perderebbe tempo a ribattere con nuovi argomenti, ché si giudica infallibile in quel che gli sembra giusto, e perfino col figlio, che pure ama ardentemente non si diparte da tale senso di giustizia. Favorisce i parenti, ma senza alcun discapito pei diritti della Chiesa, ch'egli rispetta scrupolosamente; è munifico in opere pubbliche e nel rifare le strade di questa città; e, per vero, si attiene a un modo di vita e a costumi che nor presentano nulla di

straordinario, sia in un senso sia nell'altro, tuttavia più inclini al bene.

L'ultimo di dicembre loro due pranzarono dal signor cardinale de Sans, che osserva il cerimoniale romano più di ogni altro francese. In casa sua vennero recitati benedicite e Deo gratias a non finire da due cappellani che si rispondevano l'un l'altro come durante l'ufficio in chiesa; e nel corso del pranzo si leggeva una parafrasi in italiano del Vangelo di quel giorno.

Prima e dopo il pranzo si lavarono le mani con lui: fu presentata a ciascuno una salvietta per asciugarsi; e, dinanzi a coloro ai quali si intendeva di riserbare un onore speciale e che occupavano il posto di fronte o a lato del padron di casa, vennero posti gran vassoi quadrati d'argento, simili a quelli che si porgono ai grandi in Francia. Sopra si trovava un tovagliuolo piegato in quattro, e – sopra ancora – il pane, il coltello, la forchetta e il cucchiaino; il tutto era ricoperto da un altro tovagliuolo, di cui ci si serve lasciando il primo al posto dov'è; e, appena sedete a tavola, vi si pone – accanto a questo vassoio – un piatto d'argento o di ceramica del quale fate uso.

Di quanto viene servito a tavola, il trinciatore porge una parte a tutti coloro che siedono dal suo lato, di modo che essi non sono costretti a metter mano nel vassoio, così come non la si pone in quello per il padrone. Mentre mangiava, *al signor de Montaigne* fu servito da bere nello stesso modo che si tiene di solito dal signor ambasciatore, cioè così: gli venne presentato un bacile d'argento su cui stava un bicchiere con qualche po' divino e una bottiglietta grande come quelle per l'inchiostro, colma d'acqua; prese il bicchiere con la destra e la bottiglietta con la sinistra, e si versò acqua a volontà nel bicchiere, per poi ricollocare essa bottiglia sul bacile; quando ebbe bevuto, il servitore gli pose il bacile sotto il mento, ed egli ve lo depose. Un tale

trattamento si riserva soltanto a una o due persone inferiori al padron di casa.

Dopo i Deo gratias la mensa venne tolta, e subito – lungo un lato della sala – si disposero alcune sedie dove il signor cardinale li fece accomodare dopo di lui. Sopraggiunsero frattanto due ecclesiastici ben vestiti, con certi strumenti in mano, che gli s'inginocchiarono dinanzi per porlo al corrente di non so che funzione in corso in qualche chiesa; non rispose affatto; ma, appena si alzarono dopo aver parlato e stavano per andarsene, accennò a scoprirsi al loro indirizzo.

Poco dopo li accompagnò con la propria vettura alla sala del concistoro, dove i cardinali si riunirono per andare a pararsi. Sopraggiunse anche il papa, che si rivestì per andarvi a sua volta: i cardinali non s'inginocchiarono, come fa il popolo, per riceverne la benedizione, ma l'accolsero con un profondo inchino del capo.

Il terzo giorno di gennaio **del 1581** il papa ci passò davanti alle finestre: lo precedevano a cavallo intorno a duecento persone della sua corte fra ecclesiastici e laici: vicino gli si trovava il cardinale de' Medici che l'intratteneva sottovoce mentre lo conduceva a pranzo da lui. Il papa portava un cappello rosso, l'abito bianco, il cappuccio di velluto rosso, come d'ordinario, e montava una chinea bianca, bardata con velluto rosso, frange e passamanerie d'oro: egli sale a cavallo senza l'aiuto di scudiero, eppure ha ottantun anno d'età. Ogni quindici passi impartiva la benedizione; dopo di lui venivano tre cardinali, e poi un centinaio di armigeri, lancia alla coscia e armati di tutto punto, salvo la testa. C'erano pure un'altra chinea, bardata come la prima, un mulo, bell'animale di pelo bianco, e una lettiga che lo seguivano, e due porta-bagagli con alcune valige all'arcione della sella.

Quello stesso giorno *il signor de Montaigne* ingerì un po' di trementina, senz'altro motivo se non che si sentiva depresso; dopo di che espulse molta sabbia.

La mattina dell'11 gennaio, mentre il signor de Montaigne usciva dall'albergo a cavallo per recarsi in Banchi, capitò nel momento in cui si conduceva fuori di prigione il Catena, un ladro famigerato e capo di banditi che aveva sparso il terrore in tutta Italia e del quale si riferivano delitti orribili, specie quello consumato su due cappuccini, cui aveva fatto rinnegare

Dio, promettendo salva la vita a una tal condizione, e massacrandoli poi senza motivi né d'interesse né di rancore. Egli si fermò per assistere allo spettacolo.

Diversamente che in Francia, qui si fa precedere il condannato da un gran crocefisso, ricoperto con un velo nero, e da una numerosa schiera di persone a piedi vestite e incappate di tela, che dicono essere gentiluomini e altri eminenti cittadini di Roma, votatisi all'ufficio di accompagnare i criminali condotti al patibolo e le salme dei defunti, e a tale scopo riuniti in confraternita.

Due di essi, o confratelli che siano, così vestiti e coperti in viso, assistono il condannato stando sulla carretta e pregando per lui, mentre un altro gli presenta di continuo davanti alla bocca, facendoglielo baciare senza posa, un quadro con l'effigie di nostro Signore; e ciò fa sì che, dalla strada, non si può scorgere il viso del condannato.

E sulla forca, che è costituita di una trave sorretta da due appoggi, gli ressero sempre quest'immagine dinanzi al viso fin quando fu impiccato.

Fece una morte tranquilla, senza moti né parole: era un uomo assai scuro, sui trent'anni. Una volta impiccato,

lo si squartò; così, riserbano ai condannati una morte semplice, per sfogare dopo il rigore.

Il signor de Montaigne rilevò a questo proposito ciò che asserisce altrove, quanto cioè la gente si spaventi per le crudeltà perpetrate sui cadaveri; e quelle stesse persone³¹ che nulla avevano sofferto nel vederlo impiccare, a ogni colpo che s'inferiva per squartarlo gettavano pietose grida.

Non appena l'esecuzione è avvenuta, uno o più gesuiti, o chi per essi, salgono in un posto sopraelevato e, predicando ad alta voce, chi di qua chi di là, incitano la gente a vagliare l'esempio ricevuto.

Il 6 marzo mi recai a visitare *la libreria del Vaticano*, formata di cinque o sei sale l'una di seguito all'altra. Vi è riunito un gran numero di libri, allineati su molte file in scaffali; alcuni, anche, chiusi in custodie che mi vennero aperte tutte; molti sono i manoscritti, e fra essi un *Seneca* e gli opuscoli di *Plutarco*. Vidi di notevole il busto di Aristide con una bella testa calva, la barba folta, alta la fronte e uno sguardo pieno di dolcezza e maestà: il nome suo appare sul basamento antichissimo; un libro cinese con strani caratteri, i fogli d'una certa sostanza molto più sottile e trasparente della nostra carta, e poiché vengono trapassati dal colore dell'inchiostro, sono scritti da una parte sola e i fogli appaiono tutti doppi e ripiegati all'estremità dove si legano: pensano si tratti della fibra d'un albero.

Vidi pure un pezzo dell'antico papiro con caratteri ignoti (è la scorza di un albero); e il breviario di san Gregorio scritto da lui stesso: non reca alcuna indicazione relativa all'anno, ma si crede che, di mano in mano, provenga direttamente da lui; è un messale pressappoco come il nostro e fu portato al recente concilio di Trento per servire come testimonianza del nostro culto. Vidi inoltre un libro di san Tommaso d'Aquino con correzioni di mano dell'autore medesimo,

che scriveva male, con una calligrafia minuta, peggiore della mia; così, una Bibbia impressa su pergamena, di quelle che il Plantein ha stampate da poco in quattro lingue e che re Filippo ha inviata al presente pontefice come è detto sulla legatura; l'originale del libro che re Enrico d'Inghilterra compose contro Lutero e che inviò, sono cinquant'anni, a papa Leone X, firmato di suo pugno, con questo bel distico latino, pure autografo:

Anglorum rex Henricus, Leo decime, mittit

hoc opus, et fidei et amicitiae.

Lessi le prefazioni, l'una al papa, l'altra al lettore: vi si scusa delle proprie cure belliche e della poca competenza; è in buon latino scolastico.

Io visitai la biblioteca senza alcuna difficoltà: chiunque vi si può recare del pari e portarne via ciò che desidera; è aperta quasi tutte le mattine, e così fui condotto ovunque e invitato da un gentiluomo a usarne quando ne avessi voglia.

Il nostro ambasciatore, invece, partì verso questo stesso periodo senza averla potuta vedere, lagnandosi del fatto che gli si imponesse di sollecitare, a questo scopo, i buoni uffici del cardinal Charlet, sovrintendente di questa libreria; e asseriva di non esser mai stato in grado di vedere il manoscritto di *Seneca*, ciò che desiderava infinitamente. Il caso ha favorito me, che giudicavo impossibile la cosa, dato quel precedente; tutto può riuscir facile in certe condizioni sociali e impossibile in altre: occasione e opportunità, poi, hanno i lor propri privilegi e sovente rendono agevole al popolo minuto quanto rifiutano ai re, e la curiosità stessa – così come la grandezza e la potenza – ci è talvolta d'ausilio.

Vidi anche un manoscritto di *Virgilio* con caratteri molto larghi e non con quelle lettere lunghe e strette che si vedono qui nelle iscrizioni del tempo degli imperatori,

come al secolo di Costantino, e che presentano certo qual aspetto gotico, senza le quadrate proporzioni caratteristiche delle vecchie scritture latine. Questo *Virgilio* mi confermò in quel che sempre ho creduto, e cioè che i primi quattro versi che si prepongono all'Eneide siano apocrifi: infatti questo libro non li porta. Vi si trovano anche certi Atti degli Apostoli scritti con bellissime lettere greche d'un oro sì vivo e fresco come se fosse stato fatto oggi. Questa scrittura è massiccia e in un rilievo assai accentuato sulla carta, di modo che a passarvi sopra una mano se ne avverte lo spessore. Credo che noi abbiamo perso l'uso di tale scrittura.

Il 13 marzo un vecchio patriarca arabo d'Antiochia, versatissimo in cinque o sei lingue dei suoi paesi, ma senza alcuna conoscenza né della greca né d'ogni altra nostra, con cui ero entrato in molta familiarità, mi regalò una certa pozione adatta alla mia renella, indicandomene l'uso per iscritto. La racchiuse in un vasetto di terra, assicurandomi che potevo conservarla dieci, vent'anni, e ne sperava un tale giovamento che, dopo la prima dose, mi sarei trovato assolutamente guarito del mio male. Per poterla ritrovare qua, nel caso dovessi smarrire la sua prescrizione, [eccola]: bisogna prendere questa droga, dopo una cena leggera e al momento di coricarsi, nella quantità di due piselli e dopo averla strofinata fra le dita, un giorno sì e uno no per cinque volte.

Un giorno, pranzando a Roma col nostro ambasciatore in un luogo dove si trovavano il Muret e altri eruditi, feci cadere il discorso sulla traduzione del *Plutarco* in francese, sostenendo, contro coloro che la stimavano molto meno di quanto non faccia io, che, se non altro, pur quando il traduttore è venuto meno al vero senso di *Plutarco*, ve ne ha sostituito un altro verosimile, ben legato a ciò che vien prima e a quel che segue.

Per dimostrarmi che, perfino con questo, gli concedevo troppo, vennero citati due passi, la

riprovazione d'uno dei quali viene attribuita al figlio del Mangot, avvocato in Parigi, appena partito da Roma, e che trovasi nella vita di Solone, verso metà, là dove è detto che Solone si vantava d'aver liberato l'Attica e tolti i limiti che suddividevano le eredità.

Egli ha sbagliato, ché la parola greca indicava certi segni che si collocavano sui terreni vincolati e soggetti a diritti, in modo di dar avviso dell'ipoteca agli acquirenti; quindi ciò che vi ha sostituito a proposito dei limiti non ha alcun senso corrente, ché non significa render libere delle terre da ipoteche, bensì di pubblica proprietà. La [traduzione] latina dell'Estiene è assai più prossima al vero.

Il secondo [passo] ricorre verso la fine del trattato sull'educazione dei ragazzi, e reca: 'l'osservanza di queste norme si può piuttosto desiderare che consigliare'; mentre in greco – asseriscono – suona: 'ciò è più desiderabile che sperabile', e trattasi d'una forma proverbiale usata anche altrove.

Invece di questo senso, chiaro e facile, il traduttore ve ne avrebbe sostituito uno fiacco e strano: motivo per cui, accogliendo le loro ipotesi sul vero senso originale, in buona fede ne riconoscevo giusta la conclusione.

15 marzo - 3 aprile 1581

Roma, quindici miglia.

Il 16 marzo mi venne desiderio di andar a sperimentare i bagni turchi di Roma, recandomi a quelli di San Marco, che si giudicano i migliori. Vi fui trattato abbastanza mediocrementemente, quantunque col maggior riguardo possibile, sebbene fossi da solo. L'usanza è di condurvi – chi desideri – qualche amica, cui vengon fatti i massaggi, assieme a voi, dagli inservienti. Venni a sapere che, con calce viva e borace, mescolati assieme a

lisciva – due parti di calce e una di borace –, si compone una pomata (o unguento che sia) con cui si eliminano i peli,¹ applicandola per un mezzo quarto d'ora scarso.

Il 17 mi colse la colica per cinque o sei ore, sopportabile però, e qualche tempo dopo espulsi una pietra grande come un grosso pignolo e della stessa forma.

A Roma, in quei giorni, avevamo rose e carciofi; ma, da parte mia, non trovai un caldo straordinario pur standomene vestito e coperto come a casa. Vi si ha meno pesce che in Francia, e in ispecie i lucci non valgono molto, tanto che si lasciano al popolino; raramente ci sono trote, sogliole e barbi, assai buoni e di gran lunga più grossi che a Bordeaux, ma cari; le orate si tengono in gran pregio, e le triglie appaiono un po' maggiori che da noi e alquanto più sode. L'olio è così soprafino, da non farmi avvertir per nulla il bruciore che mi resta in gola quando, in Francia, ne uso molto. Qui si mangia uva fresca tutto l'anno, e fino a questa stagione se ne trova di buonissima appesa ai tralci. Il montone non val niente e vi è poco apprezzato.

Il 18 l'ambasciatore del Portogallo fece al papa l'obbedienza del regno portoghese per conto di re Filippo; si trattava dello stesso ambasciatore che rappresentava qui il re defunto e gli Stati contrari a re Filippo. Di ritorno da San Pietro m'imbattei in un tale che gentilmente mi pose al corrente di due faccende: che i portoghesi facevano l'obbedienza la settimana della Passione; e che quel giorno la chiesa prescelta era San Giovanni Porta Latina, nella quale non molti anni addietro alcuni portoghesi s'eran riuniti in una curiosa confraternita, e durante la messa si sposavano uomini con uomini, attenendosi alle stesse cerimonie che usiamo noi per le nozze: si comunicavano insieme, leggevano il medesimo vangelo nuziale e poi dormivano e abitavano assieme. Gli esperti romani asserivano che, siccome l'altra riunione fra maschio e femmina è resa legittima da

un'unica circostanza, la celebrazione del matrimonio, era parso a quella brava gente che quest'altro atto sarebbe divenuto del pari legittimo qualora si fosse ricorso ai riti e ai sacramenti della Chiesa. Otto o nove portoghesi di quella bella confraternita finirono bruciati.

Ho pure visto la festa spagnuola. Furono sparati i cannoni a salve in castel Sant'Angelo, e l'ambasciatore venne accompagnato a Palazzo da trombettieri, tamburi e arcieri del papa; io non entrai ad assistere a discorsi e cerimonie. L'ambasciatore del Moscovita, che si trovava a una finestra approntata per assistere alla funzione, disse d'esser stato invitato a vedere una grande riunione, ma che al suo paese, quando si parla di parate, non si tratta mai di meno che venticinque o trentamila cavalli, e si burlò di tutti quei preparativi, stando a ciò che mi riferì colui medesimo che aveva ricevuto l'incarico d'intrattenerlo come interprete.

La domenica delle Palme, verso sera, in una chiesa trovai un ragazzo seduto su una sedia di fianco all'altare, una gran veste nuova di seta color turchino indosso, il capo scoperto, con una corona di rami d'olivo e, in mano, una torcia di cera bianca accesa. Era un giovane sui quindici anni che ne aveva ucciso un altro e che era stato tolto di prigione per ordine del papa.

In San Giovanni Laterano si vede del marmo trasparente.

Il giorno dopo il papa visitò le sette chiese; calzava certe scarpe di pelle rovesciata, e su ogni piede aveva una croce di cuoio più chiaro. Conduce sempre con sé un cavallo di Spagna, una chinea, un muletto e una lettiga, tutti parati allo stesso modo; quel giorno però mancava il cavallo. Il suo scudiero aveva in mano due o tre paia di speroni dorati e stava aspettando ai piedi della scala di San Pietro; ma egli li rifiutò e chiese la lettiga, nella quale – appesi a un chiodo – apparivano due cappelli rossi quasi uguali di forma.

Quella sera **mi vennero restituiti i Saggi**, purgati secondo l'opinione dei monaci dottori.

Il maestro del sacro palazzo aveva potuto formarsene un giudizio soltanto dalla relazione d'un frate francese, nulla comprendendo della nostra lingua, ma rimase tanto pago delle spiegazioni da me fornite su ogni punto riprovato da quel francese, che rimise alla mia coscienza di emendare quanto giudicassi poco conveniente.

Di rimando lo supplicai di volersi attenere all'opinione di chi aveva già espresso un giudizio, riconoscendo che in alcuni casi – come l'esser ricorso alla parola fortuna, l'aver citato qualche poeta eretico, l'aver giustificato Giuliano e la riprovazione del fatto che chi prega deve essere esente da qualsiasi cattivo pensiero; item, lo stimar crudele tutto ciò che va oltre la morte pura e semplice; item, la necessita di educare un ragazzo a far tutto, e altre cose simili – si trattava di opinioni pie, e le avevo espresse non giudicandole erronee; e negando che in altri casi il correttore avesse ben compreso il mio pensiero.

Esso maestro, persona assai abile, mi scusò molto e volle convincermi che non condivideva in tutto il giudizio del censore, controbattendo davvero abilmente alla mia stessa presenza l'opinione d'un altro, pure italiano, che mi avversava.

Trattennero il libro della storia svizzera, vòlto in francese, soltanto perché il traduttore ne era un eretico, sebbene il suo nome non apparisse stampato; ma desta meraviglia sino a che punto conoscono la gente delle nostre parti; e – quel che riesce più strano – mi dissero che la prefazione era condannata.

Quello stesso giorno, nella chiesa di San Giovanni in Laterano, in luogo dei soliti penitenziali che si vedono compiere tale servizio nella maggior parte delle chiese, si

trovava, seduto in un angolo, monsignore il cardinal San Sisto che, con una lunga canna, colpiva la testa di quanti passavano, anche le signore, ma con un viso sorridente e più benevolo secondo il loro grado e bellezza.

Il mercoledì della settimana santa, prima di pranzo, compii la visita alle sette chiese col signor de Foix; impiegammo circa cinque ore. Non riesco a comprendere perché certi si scandalizzano di veder pubblicamente condannato il vizio di questo o quel presule, quando sia ben noto a chiunque; e quel giorno, a San Giovanni in Laterano e a Santa Croce in Gerusalemme, vidi, scritta per esteso e molto in vista, la storia di papa Silvestro II, che è la più ignominiosa immaginabile.

Il giro della città, che ho fatto molte volte all'interno della cinta, da porta del Popolo a porta S. Paulo, si può compiere in tre o quattro ore andando in fretta, di buon passo; quello al di là del fiume richiede un'ora e mezzo al più.

Appunti che rinveno nei *Saggi* passati all'occhio ancor vigile dell'immutata censura...

L'ineguaglianza che esiste tra noi

(Libro I, cap. XLII)

(a) Da qualche parte Plutarco dice che tra bestia e bestia non esiste una differenza grande come quella che c'è tra uomo e uomo. Si riferisce al valore dell'anima e alle qualità interiori. In verità, penso che tra Epaminonda, per come me lo immagino, e un tale che conosco e che ritengo di buon senso esista una differenza così grande da spingermi a rafforzare quanto afferma Plutarco: c'è più differenza tra questi due uomini di quanta ve ne sia tra un uomo e una bestia.

(c) Ah, quanto può un uomo essere superiore a un altro!

E aggiungerei che lo spirito ha tanti gradi quante sono le braccia che ci separano dal cielo: infinite. (a) Ma a proposito degli uomini c'è da meravigliarsi che, a parte noi stessi, stimiamo qualcosa solo per le sue qualità intrinseche. Lodiamo un cavallo perché è forte e veloce

(b) Così lodiamo un cavallo veloce che ottiene con facilità molte vittorie ed esulta in mezzo al circo soffocato dagli applausi.

(a) ma non per la sua bardatura. Non apprezziamo un levriero per il suo collare, ma per quanto è veloce. Un uccello viene ammirato per le sue ali, non per i laccetti che porta o per i suoi sonagli. Come mai non stimiamo anche l'uomo per ciò che gli è peculiare? Il gran seguito, un bel palazzo, un certo credito e una grossa rendita gli sono esteriori, non fanno parte di lui. Non si compra un gatto a scatola chiusa. Se contrattate per un cavallo, gli togliete la bardatura, lo guardate nudo e scoperto. Se è coperto, al modo in cui i cavalli venivano messi in vendita ai principi, lo è nelle parti meno importanti, affinché non ci si occupi della bellezza del suo pelo o della larghezza della sua groppa ma delle gambe, degli occhi e dei piedi, che sono le membra più utili.

Quando acquistano un cavallo sono soliti esaminarlo coperto, per evitare che l'animale esibisca la sua bella corporatura ma non il piede debole e affinché chi lo compra non si invaghisca di una bella groppa, di una testa sinuosa e di un collo nobile.

Siamo capaci di valutare un uomo quando è tutto avvolto e infagottato? Non mostrerebbe che le parti che non lo caratterizzano davvero, nascondendoci quelle che possono veramente esibire il suo valore. È importante il prezzo della spada, non quello del fodero. Se quell'uomo fosse stato nudo, non avremmo sborsato un quattrino. Va dunque giudicato per se stesso, non per il suo contorno. E, come afferma argutamente un detto antico: 'Sapete perché lo considerate grande? Perché considerate anche l'altezza degli zoccoli'. Ma il basamento non è la statua. Misuratelo senza trampoli. Fate in modo che si presenti senza trampoli e in maniche di camicia. Il suo corpo è adatto alle sue funzioni? È forte e sano? Com'è la sua anima? È bella, grande e felicemente provvista di tutte le sue doti? È ricca da sé o per qualcosa di diverso? Che ruolo

gioca il caso? Se è vigile e attende che si sguainino le spade, se gli interessa sapere da dove esca la vita, dalla bocca o dalla gola, se è calmo, tranquillo e contento. Questo bisogna vedere. E da qui giudicare le enormi differenze che esistono tra noi.

Se è saggio e padrone di sé; se non teme la miseria, la morte e la galera; se è in grado di dominare le sue passioni, se sa disprezzare gli onori; se è perfetto per se stesso, se è rotondo e levigato; se nessun oggetto esteriore può attaccarsi alla sua liscia superficie e la cattiva sorte non può mai intaccarlo, un uomo così è ben superiore a ogni regno o ducato di cui possa essere signore. Il suo impero è se stesso.

Per Polluce, il saggio è artefice della propria fortuna.

Che altro potrebbe desiderare?

È evidente che la natura vuole solo che il corpo non avverta dolore e che la mente sia allietata dalla gradevole sensazione di essere libera da preoccupazioni e paure.

La sua distanza dal branco dei nostri uomini – stupidi, bassi, servili, instabili, continuamente in balia della tempesta delle più varie passioni, che li spingono e li rispingono, dipendenti in tutto da altri – è maggiore di quella che c'è tra il cielo e la terra. Ma siamo accecati dai nostri costumi e perciò non siamo capaci di considerare elementi del genere. La differenza che c'è tra un contadino e un re, (c) tra un nobile e un villano, tra un magistrato e un uomo qualunque, tra un ricco e un povero, (a) ci si presenta immediatamente agli occhi e ci appare enorme, ma solo rispetto all'abbigliamento.

(c) In Tracia il re si distingueva dal suo popolo in un modo bizzarro e molto ricercato. Aveva una religione tutta sua e un dio che i suoi sudditi non potevano venerare – Mercurio – e disdegnava le divinità dei suoi sudditi: Marte, Bacco e Diana.

Ma queste non sono che apparenze da cui non risultano differenze sostanziali. (a) Infatti gli attori delle commedie impersonano sulla scena duchi o imperatori. Però, subito dopo, tornano servi e miserabili facchini. Questa, infatti, è la loro

condizione nativa e originaria. L'imperatore, la cui pompa vi abbaglia in pubblico,

(b) Porta senza dubbio grandi smeraldi dai riflessi verdi, incastonati in oro, e indossa sempre vesti di porpora marina, stanche di assorbire i sudori di Venere.

(a) dietro le quinte resta un uomo comune, forse più vile dell'ultimo dei suoi sudditi. (c) Quello è felice nell'intimo. La felicità di questi è superficiale. (a) La codardia, l'indecisione, l'ambizione, il dispetto e l'invidia lo agitano come fanno in tutti gli altri:

Di fatto né i tesori né i littori consolari allontanano le dolorose inquietudini dello spirito e le preoccupazioni che volteggiano per la casa.

(b) Quando si trova tra i suoi eserciti, l'apprensione e la paura prendono alla gola anche lui.

In realtà, le paure degli uomini e le loro tenaci preoccupazioni non temono il trambusto delle armi né le frecce mortali; impudenti, ossessionano re e potenti e non si lasciano scalfire dall'oro lucente.

(a) Non è più immune di noi alla febbre, all'emicrania o alla gotta. Gli arcieri della sua guardia non potranno difenderlo se sarà la vecchiaia a coglierlo alle spalle. Quando resterà raggelato dal terrore della morte, i gentiluomini della sua camera non potranno rassicurarlo. La sua gelosia e il suo capriccio non potranno essere placati dalle nostre scappellate. Il suo baldacchino, dorato e imperlato, non potrà calmare gli spasmi di una colica di fegato:

Le febbri alte non abbandoneranno prima il vostro corpo se, invece che in stoffe volgari, sarete disteso fra tessuti istoriati e porpora lucente.

Chi adulava Alessandro Magno gli faceva credere di essere il figlio di Giove. Un giorno, dopo essere stato ferito, guardò il suo sangue e disse: 'Ebbene, che ne dite? Non è forse questo un sangue rosso assolutamente umano? Non è come quello che Omero fa

colare dalle ferite degli dèi'. Il poeta Ermodoro chiamava Antigono, in alcuni versi scritti in suo onore, figlio del sole. Antigono ribatteva: 'Chi svuota il mio pitale sa che non è così'. Antigono è un uomo in tutto e per tutto. E se fosse malato o deforme, il dominio sull'universo non potrebbe rimetterlo in sesto:

(b) Che le fanciulle se lo contendano, che nasca una rosa a ogni suo passo.

Questo sarebbe inutile se il suo animo fosse gretto e stupido. Anche per avvertire la voluttà o la felicità c'è bisogno di vigore e spirito:

Tutto ciò è immagine dell'animo di chi lo possiede: per chi sa farne uso sono beni, ma sono mali per chi ne abusa.

(a) Bisogna essere dotati di sensibilità per gustare i beni concessi dalla fortuna, di qualunque tipo essi siano. È il godimento a renderci felici, non il possesso:

Casa e terre, oro e monete di bronzo non possono allontanare la febbre dal corpo e le inquietudini dall'animo del padrone malato; se vuole godersi i suoi beni, chi li possiede dev'essere sano. Per chi desidera o ha paura, casa e beni sono come i quadri per un cieco o come i fomenti per un gottoso.

È uno sciocco, il suo gusto è ottuso e debole; non gode la dolcezza del vino greco più di un incimurrato, o la ricchezza della bardatura di cui l'hanno ornato più di un cavallo. (c) Proprio come dice Platone: la salute, la bellezza, la forza, le ricchezze e tutto ciò che possiamo chiamare bene sono male per l'ingiusto e bene per il giusto. Viceversa per il male.

(a) E poi, se il corpo e l'anima stanno male, a cosa servono queste comodità esteriori? La minima puntura di spillo e la minima passione dell'anima bastano a rovinare il gusto di dominare il mondo. Alla prima crisi di gotta (b) essere sire o maestà non serve a niente.

Tutto d'oro e d'argento, non perde forse il ricordo dei suoi palazzi e delle sue grandezze? Il principato gli impedisce forse di arrossire dalla collera, di impallidire o di digrignare i denti come un pazzo. Ora, se è un uomo abile e sano, il regno aggiunge poco alla sua felicità:

Se il tuo ventre, i tuoi polmoni e i tuoi piedi stanno bene, la fortuna di un re non potrà aggiungere nulla.

Capisce che tutto il resto è illusione e inganno. Probabilmente arriverà a pensarla come il re Seleuco. A proposito degli enormi e gravosi compiti che spettano a un buon re, egli diceva che chi conosce il peso di uno scettro non si degnerebbe neanche di raccogliarlo se lo trovasse per terra. Certo, governare gli altri non è cosa da poco. Anche perché è già molto difficile governare se stessi. A proposito del comandare, che sembra tanto dolce quando non si tiene conto della debolezza del giudizio umano e di quanto sia difficile scegliere fra cose nuove e incerte, penso che sia molto più facile seguire che guidare. Lo spirito è molto sollevato quando non deve far altro che percorrere una via già tracciata e non rispondere che di se stesso:

(b) Quindi è meglio obbedire e starsene tranquilli che non voler esercitare il potere assoluto.

Inoltre, Ciro sosteneva che può comandare solo chi vale più di chi viene comandato.

(a) Il re Gerone, di cui ci parla Senofonte, aggiunge che perfino nel godimento delle voluttà chi comanda sta peggio dei privati cittadini. La facilità e l'agio con cui può accedervi toglie loro la punta agrodolce che noi, invece, vi troviamo.

(b) Un amore beato e completamente appagato ci viene a noia, ci stomaca come un cibo troppo dolce.

(a) Pensiamo forse che i fanciulli del coro traggano piacere dalla musica? La sazietà la rende loro piuttosto noiosa. Le feste, le danze, le mascherate e i tornei rallegrano solo chi non li vede spesso pur desiderando prendervi parte. Ma per chi li frequenta

abituamente sono insipidi e sgradevoli. E le dame non piacciono più a chi ne gode a sazietà. Chi non si permette di avere sete non può provare piacere nel bere. Le farse dei buffoni ci fanno ridere, ma sono pesanti per chi le mette in scena. Ne sia prova il fatto che i principi si divertono talvolta a travestirsi e ad abbassarsi a uno stile di vita villano e popolare.

Spesso la fronte corrugata dei principi è stata spianata dai cambiamenti e dalle cene semplici, in case povere, senza tappezzeria né porpora.

(c) Non c'è niente di più fastidioso e disgustoso dell'abbondanza. Ogni desiderio verrebbe meno di fronte a trecento donne ridotte alla propria mercé, come le ha il gran signore nel suo serraglio. E che voglia e tipo di preda si era riservato quel suo antenato che non andava a caccia con meno di settemila falconieri?

(a) Inoltre, penso che questo sfoggio di grandezza sia causa di non pochi problemi nel godimento dei piaceri più dolci, i quali vengono messi troppo in luce ed esibiti eccessivamente.

(b) Non so perché, ma dai principi si pretende, più che da chiunque altro, che nascondano e coprano le proprie colpe. Ciò che per noi è solo indisciplina, infatti, in un principe è considerato tirannia, disprezzo e disdegno delle leggi. Il popolo pensa che aggiungano alla propensione al vizio il gusto del dominio e quello di calpestare le pubbliche leggi.

(c) Invero Platone, nel Gorgia, definisce tiranno colui al quale, in una città, è lecito tutto ciò che gli piace.

(b) Spesso, per questo motivo, l'ostentazione e l'esibizione pubblica del vizio offendono più del vizio stesso. Tutti temono di essere spiati e controllati. Ma i principi lo sono fin nei loro gesti e nei loro pensieri. Tutto il popolo, infatti, pensa di avere il diritto e l'interesse a giudicarli. Le macchie si ingrandiscono a seconda dell'altezza e della luminosità del luogo in cui si trovano. Un neo e una verruca sulla fronte sono più evidenti di uno sfregio altrove.

(a) *Per questo i poeti fantasticano su Giove che si dedica ai propri amori in vesti diverse dalle sue e, tra le tante avventure che gli attribuiscono, mi pare sia una soltanto quella in cui egli è presente in tutta la sua grandezza e maestà.*

Ma torniamo a Gerone. Egli racconta anche di quanto vi sia di seccante nella sua sovranità. Non può viaggiare liberamente, proprio come quei prigionieri che sono confinati nel loro paese. E, in tutte le sue azioni, è avvolto da una pressione fastidiosa. Devo dire che, vedendo i nostri re da soli a tavola, assediati da tanti chiacchieroni e sconosciuti, ne ho avuto più pietà che invidia.

(b) *Il re Alfonso diceva che, da questo punto di vista, gli asini vivono meglio dei re. I loro padroni li lasciano pascolare a loro agio, mentre i re non possono fare lo stesso con i loro servitori.*

(a) *Non ho mai pensato che un uomo assennato possa considerare piacevole essere osservato da una ventina di persone ogni volta che ci si siede sul proprio orinatoio, o che i servizi di chi ha una rendita di diecimila lire, o ha preso Casale, o difeso Siena, gli siano più graditi di quelli di un servitore bravo ed esperto.*

(b) *I vantaggi principeschi sono quasi immaginari. Ogni grado della fortuna ha qualcosa di principesco. Cesare chiamava reuccio chi otteneva giustizia nella Francia del suo tempo. E, a parte il nome di sire, non c'è molta differenza con i nostri re. Osservate il seguito, i sudditi, gli ufficiali, le occupazioni, il servizio e la cerimonia di un signore delle province periferiche, per esempio in Bretagna; e osservate anche come vola la sua fantasia. Non c'è niente di più regale. Egli sente parlare del suo padrone una volta l'anno, come del re di Persia, e lo riconosce solo per qualche vecchio vincolo di parentela segnalato dal suo segretario. Le nostre leggi sono molto liberali. Il peso della sovranità tocca un gentiluomo francese solo un paio di volte nella vita. Mentre la sudditanza effettiva e sostanziale riguarda solo chi la prende sul serio e desidera ricavarne onori e ricchezza; chi vuole starsene presso il suo focolare e sa gestire la sua casa senza cause o processi è libero come il doge di Venezia:*

(c) *La servitù incatenata pochi, parecchi vi si incatenano. In particolare, Gerone richiama l'attenzione sul fatto che la sua condizione lo priva di ogni amicizia e relazione con altre persone, ossia del dono più perfetto e dolce della vita umana. Infatti non posso trarre alcuna prova di affetto o di attaccamento da chi, in un modo o nell'altro, mi deve tutto. Non posso prendere in considerazione il tono umile dei suoi discorsi e i suoi ossequi, perché non può rifiutarmeli. L'onore che ci tributa chi ha paura di noi non è tale. Le sue riverenze sono dovute alla mia condizione, non a me:*

Il privilegio maggiore della regalità consiste nel fatto che il popolo è costretto a sopportare le azioni del suo signore e, nello stesso tempo, a lodarle.

(a) *Mi sembra evidente che il re buono e quello cattivo, quello amato e quello odiato, vengono trattati allo stesso modo. Anche il mio predecessore era servito con la stessa pompa e le medesime cerimonie che mi vengono tributate. Al mio successore sarà riservato un trattamento simile. Il fatto che i sudditi non mi offendano non prova il loro affetto. Non potrebbero fare altrimenti nemmeno se lo volessero. Nessuno di loro mi segue perché mi è amico. Non si può annodare un'amicizia quando non c'è relazione né corrispondenza. La mia statura mi emargina dallo scambio con gli altri. La disparità è troppa e l'asimmetria pure. I miei sudditi mi seguono per convenienza e consuetudine. Più che a me, vanno dietro alla mia fortuna, provando, in questo modo, ad accrescere la loro. Tutto quello che mi dicono e fanno non è che un trucco, un cosmetico. La loro libertà, infatti, è trattenuta in ogni modo dal potere enorme che ho su di loro. Attorno a me non c'è niente che non sia coperto o mascherato.*

I cortigiani, un giorno, lodavano l'imperatore Giuliano per la sua giustizia.

'Sarei davvero orgoglioso', disse, 'se venisse chi osasse accusarmi o biasimarmi per il contrario, se lo facessi'.

(b) *I principi condividono gli stessi agi degli uomini mediocri (e anche gli dèi, pur montando su cavalli alati, sono divorati dalla*

bramosia). Hanno sonno come noi. Il loro acciaio non è migliore. La loro corona non li ripara dal sole o dalla pioggia. Diocleziano, che ne portava una tanto venerata e fortunata, la cedette per ritirarsi nei piaceri della vita privata. Qualche tempo dopo, costretto a tornare a ricoprire la sua carica per via delle necessità degli affari pubblici, disse a chi lo adulava: 'Non lo fareste, se aveste visto l'ordine con cui ho piantato gli alberi a casa mia e i bei meloni che vi ho seminato'. Secondo Anacarsi, la condizione più felice di un governo si ha quando, a parità di requisiti, la superiorità viene stabilita in base alla virtù e l'esclusione in base al vizio.

(a) Quando il re Pirro stava per venire in Italia, il suo saggio consigliere Cineas, per fargli capire quanto la sua ambizione fosse vana, gli chiese: 'Dunque, sire, qual è lo scopo della vostra grande impresa?'. 'Voglio impadronirmi dell'Italia', rispose Pirro. 'E poi', continuò Cineas, 'che cosa farete?'. 'Proseguirò per la Gallia e la Spagna. Andrò a sottomettere l'Africa. E quando avrò assoggettato il mondo intero, mi riposerò e vivrò contento e tranquillo'. 'Mio Dio, sire', replicò Cineas, 'come mai non vi mettete già ora in questa condizione, se la desiderate? Perché non vi ponete già ora in questa situazione a cui anelate, risparmiandovi la fatica e i rischi che volete frapporre tra voi e questo fine?'

Perché non conosceva bene quale fosse il limite del possesso e, in definitiva, neanche quanto potesse estendersi un piacere autentico.

Il seguente versetto antico mi sembra particolarmente adatto a chiudere questo brano: Il destino di ciascuno è forgiato dal suo carattere.