

RUDOLF STEINER

I TRE GRANDI  
DEL RINASCIMENTO



EDITRICE ANTROPOSOFICA  
MILANO

*Rudolf Steiner* I tre grandi del Rinascimento

BIBLIOTECA  
DI  
MILANO  
299

STE

«L'antroposofia è una via della conoscenza che vorrebbe condurre lo spirituale che è nell'uomo allo spirituale che è nell'universo.»

*Rudolf Steiner*

Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia, nacque in Austria nel 1861, e si mise in luce ancora studente curando la pubblicazione degli *Scritti scientifici* di Goethe. Dal 1890 al '97 collaborò all'Archivio di Goethe e Schiller a Weimar. Dal 1902 ebbe una più intensa attività come scrittore e conferenziere, prima nell'ambito della Società Teosofica e poi di quella Antroposofica, da lui fondata nel 1913. Oltre a una trentina di opere scritte di carattere filosofico e antroposofico, sono rimasti i testi stenografati di quasi 6000 conferenze sui più diversi rami del sapere. Gli impulsi da lui dati nell'arte, nella scienza, nella medicina, nella pedagogia e nell'agricoltura portarono a movimenti oggi sempre più diffusi nel mondo. Morì nel 1925 a Dornach (Svizzera) dove aveva edificato in legno il primo Goetheanum, un centro di attività scientifiche e artistiche fondate sull'antroposofia, distrutto da un incendio nel 1922 e poi ricostruito in cemento dopo la sua morte.

ISBN 978-88-7787-232-6



9 788877 872326

€ 9,00

Gli originali delle tre conferenze sono pubblicati  
nei volumi *Ergebnisse der Geistesforschung*, Opera Omnia n. 62  
e *Geisteswissenschaft als Lebensgut*, Opera Omnia n. 63

Traduzione di Iberto Bavastro

Riproduzione digitale  
della prima edizione italiana  
Editrice Antroposofica, Milano 1987

Queste conferenze, in origine non destinate alla pubblicazione, furono tratte da una stesura stenografica non riveduta dall'autore. In proposito Rudolf Steiner dice nella sua autobiografia: «Chi legge questi testi può accoglierli pienamente come ciò che l'antroposofia ha da dire... Va però tenuto presente che nei testi da me non riveduti vi sono degli errori». - Le premesse e la nomenclatura dell'antroposofia, o scienza dello spirito, sono esposte nelle opere fondamentali di Rudolf Steiner: *La filosofia della libertà*, *Teosofia*, *La scienza occulta*, *L'iniziazione*.

Tutti i diritti, anche di traduzione, riservati alla  
Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach (Svizzera)  
© 2010 - Editrice Antroposofica srl., Milano, via Sangallo 34  
ISBN 978-88-7787-232-6

RUDOLF STEINER

# I TRE GRANDI DEL RINASCIMENTO

Tre conferenze pubbliche tenute a Berlino  
il 30 gennaio e il 13 febbraio 1913, e l'8 gennaio 1914

2010  
EDITRICE ANTROPOSOFICA  
MILANO



## INDICE

Prima conferenza,..... <i>Berlino, 30 gennaio 1913</i>	5
La missione di Raffaello alla luce della scienza dello spirito.	
Seconda conferenza,..... <i>Berlino, 13 febbraio 1913</i>	31
La grandezza spirituale di Leonardo alla svolta dei tempi moderni.	
Terza conferenza,..... <i>Berlino, 8 gennaio 1914</i>	52
Michelangelo e il suo tempo secondo la scienza dello spirito.	
Note .....	83

*Gli asterischi segnati nel testo rinviano alle note di pagina 83.*

# LA MISSIONE DI RAFFAELLO ALLA LUCE DELLA SCIENZA DELLO SPIRITO

## PRIMA CONFERENZA

*Berlino, 30 gennaio 1913*

Raffaello fa parte di quelle figure della storia spirituale umana che compaiono come una stella e che sono semplicemente presenti destando il sentimento che affiorino da indeterminate profondità dell'evoluzione spirituale dell'umanità per poi scomparire, dopo aver inscritto con poderose creazioni il loro essere nella storia spirituale dell'umanità. Con un'osservazione più precisa risulta però allo sguardo veggente che una tale entità, della quale si era presunto che comparisse come una stella per poi scomparire, s'inserisce invece nel complesso della vita spirituale umana come parte di un grande organismo. Si ha questa sensazione in modo speciale per Raffaello.

Herman Grimm, il grande storico dell'arte del quale parlai anche qui l'ultima volta, cercò di seguire l'attività e la rinomanza di Raffaello lungo i secoli dal suo tempo fino ai nostri giorni\*. Mostrò che le opere di Raffaello continuarono dopo la sua morte ad agire come qualcosa di vivente, che una corrente unitaria del divenire spirituale scorre dalla sua vita fino ad oggi. Se Herman Grimm mostrò che la creatività di Raffaello continua a vivere nell'evoluzione successiva dell'umanità, dall'altro lato si potrebbe dire, rispetto alla storia spirituale, che anche i tempi che lo precedettero possono dare l'impressione di avere in un certo senso indicato Raffaello, inserendolo nell'evoluzione del mondo come una parte si inserisce in un organismo.

Possiamo ricordare un detto di Goethe\* e per così dire trasporlo dallo spazio al tempo. Goethe disse una volta: «Come può l'uomo contrapporsi all'infinito nell'ipotesi di riunire nella sua più profonda interiorità tutte le forze spirituali che vengono tese in ogni direzione, chiedendosi infine: puoi pensarti al centro del vivente ordine eterno, se non si manifesta anche in te un elemento costante che si muove attorno a un puro centro?».

Trasponendo questo detto all'evoluzione temporale, si potrebbe dire che in un certo senso gli dèi di Omero, che quasi un millennio prima della fondazione del cristianesimo vennero descritti in modo tanto grandioso, ai nostri occhi che guardano al passato avrebbero perduto qualcosa, se non li potessimo guardare quali sono risorti nell'anima di Raffaello e, grazie alla poderosa impressione che traspare dalle sue creazioni, non avessero avuto uno speciale completamento. Ci si presenta quindi in un tutto organico ciò che Omero creò molto tempo prima della nascita del cristianesimo con quel che derivò dall'anima di Raffaello nel secolo sedicesimo.

Oppure, se pensiamo alle figure bibliche di cui ci parla il Nuovo Testamento e consideriamo poi le opere di Raffaello, abbiamo il sentimento che ci mancherebbe qualcosa se alle descrizioni della Bibbia non si fosse aggiunta la forza creativa delle Madonne di Raffaello e delle altre figure che derivano dalla tradizione e dalla leggenda biblica. Si vorrebbe quindi dire che Raffaello non vive solo nei secoli che lo seguirono; ciò che lo precedette si inserisce con la sua creatività in un tutto organico e lo indica come per riceverne un completamento, anche se viene ad espressione solo nel corso successivo della storia.

Così ci appare in una luce particolare l'espressione che Lessing usò in un passo assai significativo parlando di «educazione del genere umano», se vediamo come in tal modo scorra un essere spirituale unitario attraverso l'evoluzione dell'umanità, e come esso risalti in figure eminenti, una delle quali è Raffaello. Quel che spesso abbiamo sottolineato nella pro-

spettiva della scienza dello spirito in merito all'evoluzione spirituale dell'umanità, vale a dire le ripetute vite terrene dell'essere umano, viene sentito in modo del tutto particolare considerando appunto quanto si è detto. Ci si rende conto che senso abbia che l'essere umano ricompaia sempre di nuovo in ripetute vite terrene lungo le epoche dell'umanità e da un'epoca all'altra porti ciò che va immesso nell'evoluzione spirituale dell'umanità stessa. La scienza dello spirito cerca sempre un significato e un senso nell'evoluzione dell'umanità. Essa non intende presentare in una linea evolutiva continua gli eventi che si susseguono, ma suddivide le singole epoche in un quadro generale così che l'anima umana, comparando sempre di nuovo nelle successive vite terrene, si presenti sulla terra potendo continuare a sperimentare sempre del nuovo. Riusciamo così realmente a parlare di un'educazione che l'anima umana sperimenta nelle sue diverse vite terrene, un'educazione attraverso tutto quanto viene creato e formato dallo spirito complessivo dell'umanità.

Quel che ora si può dire in una prospettiva scientifico-spirituale in merito alla relazione fra Raffaello e l'intera evoluzione dell'umanità degli ultimi secoli non sarà una costruzione storico-filosofica, ma qualcosa che risulterà in modo naturale da diverse osservazioni ricavate dal suo lavoro. E non perché vi sia una tendenza a costruire filosoficamente la vita spirituale dell'umanità esporremo le considerazioni di questa sera, ma perché tutto quanto mi è risultato dalle osservazioni fatte sulle diverse creazioni di Raffaello si è cristallizzato in modo del tutto naturale in quello che intendo esporre. Non sarà però possibile esaminare le singole opere di Raffaello\*; lo sarebbe solo quando si fosse in grado di presentare con un mezzo qualsiasi agli ascoltatori le sue opere. Tuttavia l'opera complessiva di Raffaello permette anche di averne un'impressione generale. Studiando la sua opera si porta per così dire nell'anima come un'impressione generale. Ci si può quindi chiedere: che cosa risulta da quell'impressione generale per l'evoluzione dell'umanità?



Lo sguardo cade così su un'importante epoca storica con la quale Raffaello è intimamente legato; quando la si faccia agire su di sé, è un'epoca in cui l'umanità è caratterizzata in modo speciale perché corrisponde con l'evoluzione del popolo greco. Se in effetti osserviamo l'evoluzione dell'umanità degli ultimi millenni, in tale evoluzione si pone come in una specie di epoca mediana ciò che i Greci non solo crearono, ma anche sperimentarono grazie a tutto il loro essere. Tutto ciò che precedette la civiltà greca, che in un certo senso è parallela alla fondazione del cristianesimo, ci si presenta con caratteri del tutto diversi dalla civiltà successiva a quella greca. Considerando gli uomini dei tempi che precedettero la civiltà greca troviamo che allora l'anima e lo spirito umani erano più intimamente uniti con tutto ciò che è corporeo di quanto non fu poi. Quella che oggi chiamiamo interiorizzazione, il ritirarsi in se stessa dell'anima umana quando essa si rivolge allo spirito, per riflettere su quanto avviene per ciò che di spirituale vi è nel mondo, non esisteva nella stessa misura per i tempi che precedettero quelli greci. Allora avveniva che quando un essere umano si serviva dei suoi organi corporei, in pari tempo apparivano nella sua anima i segreti spirituali dell'esistenza. Nei tempi più antichi non esisteva un'osservazione limitata al mondo sensibile, quale è presente oggi nella scienza corrente. L'uomo osservava con i sensi le cose, e ricevendone l'impressione sentiva in pari tempo quel che di spirituale-animico viveva e operava nelle cose. Osservando le cose con i sensi risultava in pari tempo anche lo spirito. In epoche antiche non era necessario uno speciale ritirarsi dalle impressioni sensorie, uno speciale abbandonarsi all'interiorità dell'anima, per arrivare alla spiritualità del mondo.

Risalendo molto nell'evoluzione dell'umanità, troviamo che quella che nel miglior senso della parola chiamiamo «osservazione chiaroveggente delle cose»\* era una facoltà generalizzata dell'umanità antichissima, uno stato che non si raggiungeva grazie a speciali condizioni, ma qualcosa che esisteva e che era altrettanto naturale quanto l'osservazione dei sensi.

Poi venne la Grecia con il suo caratteristico mondo del quale si può dire che inizia sì a interiorizzare la vita dell'anima, ma che quanto si sperimentava nello spirito era ancora visto dappertutto connesso con quanto avveniva nel mondo dei sensi. Nel mondo greco sono in equilibrio la sfera sensibile e quella animico-spirituale. L'osservazione dei sensi e insieme quella spirituale non erano più così dirette come nei periodi pre-greci. Nell'anima greca saliva l'elemento spirituale come qualcosa si interiormente separato, ma come qualcosa che si sentiva rivolgendo i sensi verso l'esterno. L'essere umano prendeva coscienza dello spirito non nelle cose, ma grazie alle cose. In tempi pre-greci l'anima umana era come riversata nella corporeità. In Grecia se ne era in un certo senso liberata, ma l'elemento animico-spirituale era ancora in equilibrio con quello corporeo. Di conseguenza avvenne che ciò che i Greci crearono appare altrettanto spiritualizzato quanto si presentava ai loro occhi attraverso i sensi.

Seguirono poi i tempi successivi alla Grecia in cui lo spirito umano si interiorizzò, in cui non gli fu più dato di poter ricevere in uno con l'impressione dei sensi anche quanto di spirituale vive e opera nelle cose. Sono i tempi in cui l'anima umana si ritira in se stessa, separa in una particolare vita interiore le sue forze e sperimenta che cosa deve superare per arrivare allo spirito. L'osservazione spirituale delle cose e la relativa percezione sensoria divennero per così dire due mondi che l'anima umana dovette sperimentare.

Quanto ho detto risulta evidente considerando ad esempio uno spirito come Agostino\* che in epoca postcristiana era lontano dalla fondazione del cristianesimo più o meno come noi dalla Riforma. I progressi accennati dell'umanità ci appaiono caratteristici confrontando quanto Agostino sperimentò ed espone nei suoi libri con quel che ci è tramandato del mondo greco. Quel che Agostino espone nelle sue *Confessiones*, come lotte della sua anima interiorizzata, mostrandocela come separata dal mondo esterno, ci appare impossibile per gli spiriti della Grecia presso i quali vediamo ovunque

che quanto esiste nell'anima è collegato con gli avvenimenti del mondo esterno.

Si può dire che la storia evolutiva dell'umanità appare come divisa da una poderosa incisione. Nella storia da un lato vi è il mondo greco che ci mostra come l'umanità mantenga l'equilibrio tra l'elemento spirituale-animico e quello corporeo. Dall'altro lato di quella incisione vi è la fondazione del cristianesimo per il quale è fondamentale che tutto quanto sperimenta l'anima umana avvenga nell'interiorità, con sforzi e lotte, rivolgendo lo sguardo non al mondo dei sensi per sentire i segreti dell'esistenza, ma a quello che si riesce a presagire cercando lo spirito, quando esso si affida alle forze spirituali-animiche. Sono infinitamente diversi e come separati da un profondo abisso i Greci belli, i maestosi dèi greci di compiuta bellezza, Zeus o Apollo, da Cristo morente in croce che reca un'interiore profondità e grandezza e non certo bellezza esteriore. È già un simbolo della profonda cesura che vi è fra il cristianesimo e la grecità nell'evoluzione dell'umanità. Vediamo come si manifesti la differenza negli spiriti che seguirono l'epoca greca con la loro sempre più forte interiorizzazione dell'anima.

L'interiorizzazione intervenuta caratterizza l'ulteriore sviluppo dell'evoluzione umana. Volendo comprenderla secondo la scienza dello spirito, ci deve esser chiaro che viviamo in un'epoca che, quanto più la osserviamo nel suo diretto passato e per quanto possiamo vedere in un eventuale futuro, sempre più ci si presenterà, sulla base di quanto si è detto, come una progressiva interiorizzazione. Guardiamo cioè a un futuro nel quale in effetti in misura anche maggiore di quanto non ci presenti lo studio del passato, si approfondirà il grande abisso fra tutto quanto avviene fuori nel mondo, in una vita esterna più o meno meccanica e automatica, e ciò che l'anima umana cerca di raggiungere se vuole afferrare le altezze dello spirito cui aspira e che solo si raggiungono cercando di compiere nell'interiorità i passi che portano allo spirito. Sempre più ci addentriamo in un'epoca di interiorizzazione.

Un'importante cesura nel progredire dell'umanità verso l'interiorizzazione nei tempi dopo la Grecia è quanto ci è rimasto nelle opere di Raffaello.

Raffaello si pone come uno spirito molto particolare a un bivio nell'evoluzione dell'umanità. Quel che vi è prima di lui si può dire che sia, in un senso del tutto particolare, l'inizio dell'interiorizzazione umana, mentre quel che vien dopo costituisce un nuovo capitolo di tale processo. Anche se molto di quanto dirò nella conferenza di oggi potrà suonare come una specie di esposizione simbolica, non va però inteso solo come un modo simbolico di esprimersi, ma come un tentativo di illustrare le grandiose opere di Raffaello solo in miseri concetti umani, per quanto si cerchi di esprimerli in idee il più possibile vaste.

Cercando di gettare uno sguardo nell'anima di Raffaello ci colpisce anzitutto che egli sia nato nel 1483, e ci si presenta come una nascita primaverile, che attraversa poi un'evoluzione interiore, sviluppando grandiose creazioni, e che infine sia morto a trentasette anni, vale a dire ancora giovane. Per approfondirsi giustamente nella sua anima e poterne seguire i passi, sarà opportuno prescindere del tutto da quanto altrimenti avveniva nella storia e dirigere lo sguardo solo nell'intimo della sua anima.

Herman Grimm rilevò anzitutto alcune regolarità dell'evoluzione interiore dell'anima di Raffaello. Non occorre scomodare la scienza dello spirito, rispetto a un'umanità oggi incredula riguardo a certe leggi cicliche, quando mostra leggi di un regolare cammino spirituale in ogni evoluzione e quindi anche nella singola evoluzione umana, se anche una personalità eminente come Herman Grimm, senza conoscere la scienza dello spirito, fece presente un ciclico sviluppo regolare anche per l'anima di Raffaello. Egli fa in sostanza notare che l'opera che oggi tanto ammiriamo a Milano, *Lo sposalizio della Vergine* è come una nuova apparizione in tutta l'evoluzione dell'arte e non è direttamente confrontabile con le opere che la precedettero; è quindi lecito dire che l'anima di Raffaello



fa nascere da indeterminati sostrati di un'anima umana qualcosa che da essi si pone come nuovo nell'evoluzione complessiva dello spirito.

Sentendo quel che era disposto nell'anima di Raffaello fin dalla nascita, possiamo anche sentire con Herman Grimm, seguendo ulteriormente l'anima di Raffaello, il progredire della sua evoluzione in regolari tappe che si svolgono di quattro in quattro anni. È notevole come l'anima di Raffaello progredisca in cicli di quattro in quattro anni. Osservando ognuno di quei quadrienni, vediamo ogni volta Raffaello a un gradino superiore per la sua anima. Quattro anni dopo *Lo sposalizio della Vergine* dipinge *La deposizione*, e dopo altri quattro anni i dipinti della «stanza della segnatura»; così in tappe di quattro in quattro anni sino all'opera incompiuta che era al suo letto di morte: *La trasfigurazione*.

Poiché nella sua anima tutto avveniva in modo tanto armonico è il caso di osservarla del tutto a sé. Se ne riceve allora l'impressione che nel suo tempo anche per l'arte della pittura si doveva sviluppare l'interiorità, e che ciò che tendeva a prender forma nelle figure, quali solo da Raffaello potevano essere create, nasceva dalle profondità delle esperienze animiche, anche se erano proiettate nelle immagini sensibili. Non emerge forse altrettanto come la storia stessa?

Dopo esserci occupati un poco dell'interiorità dell'anima di Raffaello, consideriamo il tempo in cui egli era inserito e che cosa lo circondava. Troviamo così che Raffaello, fino a quando era bambino e viveva a Urbino, si trovava in un ambiente che agiva risvegliando, grazie alle sue possenti costruzioni. Nella città vi era il Palazzo Ducale che allora interessava tutta l'Italia; era qualcosa che per le prime impressioni di Raffaello costituiva un tutto armonico. Vediamo Raffaello trasferito a Perugia, poi a Firenze e poi ancora a Roma. In sostanza cioè la vita di Raffaello si svolse in uno spazio limitato. Considerando tutta la sua vita, quei luoghi ci appaiono molto vicini! Tutto il mondo di Raffaello rimase rinchiuso in quello spazio, per quanto riguarda il mondo dei sensi. Solo nello spirito egli si eleva in altre sfere.

A Perugia, dove egli sperimentò nell'anima l'evoluzione giovanile, si svolgevano di continuo lotte sanguinose. La città era abitata da un vivace popolo passionale. Si combattevano fra loro famiglie nobili che vivevano in continue lotte, cacciandosi vicendevolmente dalla città. Dopo un breve esilio i cacciati tentavano di impadronirsi di nuovo della città, e molto spesso le vie cittadine erano coperte di sangue e di cadaveri. Un cronachista\* ci descrive una strana scena, tipica per quel tempo. Attraverso il suo racconto, ci appare con vivezza un nobile che, per vendicare i suoi parenti, entra armato nella città: Ci viene raccontato come a cavallo corresse per le strade quale incarnato spirito della guerra, uccidendo tutti quelli che incontrava. Il cronachista stesso stimava evidentemente che quella fosse una giusta vendetta presa da quel nobile. Allo spirito dello scrittore si presenta l'immagine di quel guerriero che costringe i nemici sotto i suoi piedi. Nel *S. Giorgio* di Raffaello sentiamo formarsi l'immagine delineata da quel cronachista e abbiamo l'impressione diretta che non potrebbe essere altrimenti se non che Raffaello abbia avuto presente quella scena e che poi ciò che nella realtà ci appare tanto spaventoso risorga interiorizzato dall'anima di Raffaello, del pittore, e serva quale punto di partenza per la realizzazione di una delle maggiori e notevoli immagini dell'evoluzione dell'umanità.

Attorno a sé vede quindi un'umanità in lotta, vede confusione e guerra nella città in cui ebbe il suo apprendistato presso il suo primo maestro, Piero Perugino. Abbiamo così l'impressione che allora nella città vi fossero due mondi: uno nel quale si svolgono le azioni più crudeli e orrende, e un altro che viveva interiorizzato nell'anima di Raffaello e che in realtà non aveva molto a che fare con quanto si svolgeva attorno a lui.

Nel 1504 Raffaello si trasferisce a Firenze. Com'era la città quando egli vi entrò? Anzitutto gli abitanti davano l'impressione di gente stanca, di gente che aveva attraversato turbamenti interiori ed esteriori e che viveva con un certo fastidio e una certa stanchezza. Di tutto era successo a Firenze!

Lotte come a Perugia, sanguinose persecuzioni di diversi casati, guerre contro nemici esterni, e poi l'incisiva ed eccitante esperienza per tutti del Savonarola\* che, pochi anni prima dell'arrivo di Raffaello a Firenze, era stato messo al rogo. La sua caratteristica figura ci si presenta con la sua parola di fuoco tonante contro i mali del tempo, contro le crudeltà della Chiesa, contro la mondanità e il paganesimo della Chiesa. Le tempestose parole di Savonarola risuonano in noi quando le studiamo; da esse tutta Firenze era travolta: la gente non solo pendeva dalle sue labbra, ma lo onorava come se uno spirito superiore stesse loro di fronte nel suo corpo ascetico.

La parola del Savonarola aveva sconvolto la città, come se davvero una specie di riformatore religioso avesse attraversato le idee religiose e anche lo Stato stesso. Sotto l'influsso di Savonarola Firenze si presentava come se fosse stato fondato una specie di Stato di Dio. Vediamo tuttavia come Savonarola cada sotto i colpi delle potenze contro le quali si era scagliato moralmente e religiosamente. Davanti all'anima ci si presenta l'immagine di Savonarola con i suoi compagni, condotto al rogo, e come egli di fronte al patibolo dal quale sarebbe caduto, rivolse gli occhi al popolo — era il maggio del 1498 — che ora lo aveva abbandonato e che infedele guardava a lui che a lungo lo aveva entusiasmato. Erano pochi, e fra di loro vi erano artisti, nei quali ancora risuonavano le parole di Savonarola. Vi fu allora un pittore\* che dopo il martirio di Savonarola rivestì lui stesso l'abito monacale per continuare ad operare nello stesso ordine e nel suo spirito.

È possibile immaginare la stanca atmosfera che incombeva su Firenze. In quell'atmosfera Raffaello venne inserito nel 1504 portandovi il soffio primaverile dello spirito attraverso le sue creazioni, quasi un fuoco spirituale tuttavia ben diverso da quello che aveva dato Savonarola. Se ora, certo lontani dall'atmosfera della città, guardiamo all'anima di Raffaello, essa ci appare del tutto isolata quando la osserviamo lavorare unita ad artisti e a pittori in appartate «botteghe» o altrove; ci appare cioè un'altra immagine che ci mostra, anche stori-

camente, come l'anima di Raffaello fosse interiormente diversa anche dalle cose con cui egli era direttamente in contatto. Risaltano allora le figure dei papi romani: Alessandro VI, Giulio II e Leone X e tutto il sistema papale contro il quale Savonarola aveva indirizzato le sue parole sdegnate, contro il quale si era diretta la Riforma. Risalta però anche che nel sistema papale si presenta in pari tempo il protettore di Raffaello, e così vediamo l'anima di Raffaello al servizio del papato; vediamo tuttavia che la sua anima davvero aveva poco in comune con quanto ad esempio ci viene incontro nel suo protettore, il papa Giulio II, il quale diceva di trovare gli uomini simili a chi, avendo il diavolo in corpo, vorrebbe sempre mostrare i denti ai suoi nemici.

Quei papi erano grandi figure, ma non lo erano certo nel senso in cui Savonarola e i suoi seguaci li avrebbero detti «cristiani». Il papato era passato a un nuovo paganesimo, anche se non nel senso in cui era tenuto quello antico. In quegli ambienti non si avvertiva molta devozione, ma molto splendore, desiderio di dominio e di potenza, sia nei papi stessi sia in chi li attorniava. Vediamo dunque Raffaello al servizio di questa cristianità divenuta pagana. Ma come? Lo vediamo che crea dalla sua anima qualcosa grazie a cui le idee cristiane appaiono per molti versi in una nuova forma. Vediamo sorgere la parte intima e più delicata del mondo leggendario cristiano nelle sue Madonne e nelle altre sue opere. Che contrasto fra l'interiorità animica delle creazioni di Raffaello e quanto si svolgeva intorno a lui quando in Roma entrò al servizio dei papi! Come fu possibile tutto ciò? Già a Perugia, nel suo primo periodo di apprendistato, e anche a Firenze, vediamo quanto sia diverso il mondo esterno dalla sua interiorità, e lo vediamo in modo particolare a Roma dove, in una società di cardinali e di preti, impossibile per Savonarola che per altro non era simile a lui, creò i suoi dipinti che dominano il mondo. Tuttavia occorre considerare Raffaello e il mondo che lo circondava per farsi una giusta immagine di quel che visse nella sua anima.



Lasciamo per un momento agire su di noi i suoi dipinti! Questo non sarà possibile nei particolari, ma cerchiamo di pensare almeno a uno dei suoi quadri più famosi affinché ci possiamo intendere in modo speciale su un suo atteggiamento animico caratteristico. Intendo la *Madonna Sistina* a noi così vicina che si trova a Dresda e che quasi ognuno avrà visto almeno in una delle numerose riproduzioni diffuse in tutto il mondo. Essa ci si presenta quale una delle più belle e nobili opere d'arte dell'evoluzione umana; quale ci appare la mamma col bambino che si avvicina dalle altezze delle nuvole che coprono la terra, da qualcosa di indeterminato, ondeggiando in un mondo spirituale-soprasensibile, contornata da nuvole che come da sole prendono la forma di figure simili a quella umana, delle quali una è come consolidata nel Bambino della Madonna; quale così ci appare suscita in noi particolari sensazioni delle quali possiamo dire che, quando ci attraversano l'anima, dimentichiamo tutte le immagini della leggenda da cui è nata l'immagine della Madonna, e dimentichiamo tutte le tradizioni cristiane che di lei ci parlano.

Intendo parlarne non per caratterizzarlo in modo asciutto, ma per quanto possibile far presente quel che possiamo sentire di fronte a quella *Madonna*. Chi considera l'evoluzione dell'umanità nel senso della scienza dello spirito supera tutte le concezioni materialistiche. Secondo la scienza naturale sorsero per primi gli esseri viventi inferiori, poi l'evoluzione è progredita fino all'uomo. Secondo la scienza dello spirito dobbiamo vedere nell'uomo un essere che vive al di sopra di tutti gli altri esseri nei regni della natura. Osservando l'uomo secondo la scienza dello spirito vediamo in lui un essere che è molto più antico di tutti gli esseri che gli sono più o meno vicini nei diversi regni della natura.

Per la scienza dello spirito l'essere umano esisteva prima che fossero presenti gli esseri dei regni animale, vegetale e persino minerale. In una lontana prospettiva guardiamo indietro a tempi evolutivi nei quali la nostra interiorità che in seguito incorporò i regni che ora sono inferiori a quello

umano, già esisteva. Vediamo così avvicinarsi l'entità umana da un mondo sopraterreno, vediamo che in verità la possiamo comprendere solo se ci eleviamo da tutto quanto la terra creò e produsse da sé a qualcosa al di fuori della terra stessa, qualcosa che la precede. Grazie alla scienza dello spirito possiamo sapere che facendo agire su di noi tutte le forze, tutta l'essenza di ciò che è legato con la terra stessa, non ne deriva un'immagine della vera essenza umana; dobbiamo invece elevare lo sguardo da tutto quanto è terrestre alle regioni sopraterrene, e vedremo allora comparire l'entità umana. Volendo usare un'immagine, dobbiamo sentire che all'elemento terrestre si aggiunge qualcosa se ad esempio alla mattina, in modo speciale nella regione in cui visse Raffaello, indirizziamo i nostri sguardi al sorgere del sole, al dorato sorgere del sole, avendone il sentimento che anche nell'esistenza della natura si devono aggiungere, a quel che è terrestre, le forze che operano nella sfera terrestre, le forze che sempre dobbiamo collegare con l'esistenza solare. Davanti alla nostra anima da quello splendore dorato sorge il simbolo di quanto fluttua e si avvicina per rivestirsi con quanto vi è nella sfera terrestre.

Specialmente a Perugia si può avere il sentimento che l'occhio riesce a vedere lo stesso sorgere del sole che anche Raffaello sperimentava un tempo e che nei fenomeni della natura, quale ad esempio il sorgere del sole, si può avere il sentimento di che cosa è sopraterreno nell'essere umano. Dalle nuvole illuminate dall'oro del sole si riesce a comprendere, o almeno a sentire come se ci apparisse, l'immagine della Madonna quale simbolo di ciò che è sopraterreno ed eterno nell'uomo, di ciò che si avvicina alla terra movendo dalla sfera sopraterrestre che ha in sé, separato dalle nuvole, tutto quanto può sorgere soltanto dalla sfera terrestre. Ci si può elevare con le nostre sensazioni ad altezze spirituali abbandonandosi non in modo teorico e astratto, ma con tutta l'anima e lasciandosi compenetrare da quanto agisce su di noi nella *Madonna* di Raffaello. È una sensazione naturale che possiamo avere davanti al notissimo quadro di Dresda. Desidero

ricordare un esempio di come quel quadro agisce su molte persone presentando le parole che un amico di Goethe, Karl August allora duca di Weimar\*, dopo una visita a Dresda scrisse sulla *Madonna Sistina*: «In merito al Raffaello, che nobilita la raccolta, per me è stato come se fossi salito per tutto il giorno sul Gottardo e, superato il passo, fossi giunto in vista della valle verdeggiante e fiorita. Per quante volte guardassi il quadro, era per me sempre come un'apparizione davanti all'anima; perfino i bei Correggio mi apparivano solo come quadri umani, e le belle forme mi si presentavano nel ricordo sensibilmente palpabili. Invece Raffaello rimaneva per me sempre come un soffio, come una delle apparizioni che gli dèi ci inviano in forma di donna per renderci felici o infelici, come le immagini che ci si presentano nel sonno o nel sogno e il cui sguardo, quando ci ha colpito, ci segue giorno e notte e ci commuove nell'intimo».

È anche da notare che negli scritti di quelli che ebbero una profonda impressione osservando la *Madonna Sistina* o anche altri dipinti di Raffaello, e vollero caratterizzare quel che avevano provato, compaiono sempre paragoni con la luce, col sole, con la chiarezza e con un'atmosfera primaverile.

Possiamo così gettare uno sguardo all'anima di Raffaello e al modo in cui egli si comporta rispetto agli eterni segreti del divenire umano, muovendo dalle condizioni descritte del suo ambiente. Sentiamo allora che l'anima di Raffaello è unica e che non deriva dall'ambiente, ma che rinvia a un antico passato umano. Non occorre fare speculazioni. Una simile anima che guarda nelle lontananze dell'universo e che non esprime in idee dalla sua interiorità i segreti dell'esistenza, ma li sente e li esprime in un tale quadro, una simile anima si presenta in modo del tutto naturale, con la sua interiore perfezione, come un'anima che davvero alla sua base porta in sé le forze dell'umanità, come un'anima che deve essere passata attraverso altre epoche dell'evoluzione dell'umanità, specialmente attraverso epoche che riversarono in lei qualcosa di grande e di poderoso che ricompare nella vita di Raffaello. Ma come ricompare?

Vediamo che nei quadri di Raffaello compare ciò che viveva nelle leggende cristiane, nelle tradizioni cristiane, ma in un'epoca in cui il cristianesimo era come diventato pagano e viveva dedito a forme esterne e a un fasto paragonabile a ciò che il paganesimo greco presentava nei suoi dèi e che soprattutto veniva onorato dai Greci ebbri di bellezza. Vediamo Raffaello creare le figure della tradizione cristiana in un'epoca in cui veniva di nuovo portato alla luce un mondo che era rimasto sepolto nel terreno di Roma per lunghi secoli fra le rovine. Vediamo lui stesso attivo fra gli scavi. Strana ci appare la Roma in cui Raffaello fu allora inserito.

Quali tempi avevano preceduto i suoi? Vi furono i secoli in cui nasce Roma, tutta basata sull'egoismo dei singoli individui che hanno soprattutto presente di costituire una comunità sulla base di quello che il cittadino doveva significare per lo Stato, una comunità radicata nel mondo fisico. Quando poi Roma era giunta a una certa altezza, quando si era costituito l'impero, essa assorbe la Grecia in quanto la grecità fluisce nella vita culturale romana; tuttavia sperimentiamo che Roma conquista sì politicamente la Grecia, ma che questa conquista Roma spiritualmente. La cultura greca continua cioè a vivere nella romanità. L'arte greca continua a vivere nella civiltà romana, per quel tanto che Roma è riuscita ad assorbire; Roma viene del tutto assorbita dallo spirito greco.

Perché poi nei secoli successivi lo spirito greco non rimane una caratteristica dell'evoluzione in Italia? perché ne seguì qualcosa del tutto diverso? Perché subito, dopo che lo spirito greco si era trasfuso nel mondo romano, era intervenuto qualcos'altro che impresse un altro segno nella vita spirituale che si sviluppava in Italia: il cristianesimo, l'interiorizzazione del cristianesimo che non doveva parlare all'umanità come lo facevano l'aspetto sensibile delle città greche, le opere artistiche greche o la filosofia greca, ma che doveva comunicare all'interiorità dell'anima umana ciò che vi doveva entrare senza una forma definita e che l'anima stessa doveva



conquistare in lotte interiori. Vediamo così presentarsi figure come quella di Agostino, figure del tutto interiori.

Poiché nell'evoluzione tutto si svolge in forma ciclica, dopo l'interiorizzazione che gli esseri umani avevano attraversato nella loro anima vivendo in certo senso a lungo senza occuparsi della bellezza esteriore riappare l'aspirazione alla bellezza; si cerca di nuovo l'interiorità nel mondo esterno. È interessante osservare la vita più interiorizzata di Francesco d'Assisi attraverso i dipinti di Giotto e vedere come in essi parlano le esperienze interiori che per così dire il cristianesimo può determinare nell'anima umana. Se sentiamo l'interiorità dell'anima umana nei dipinti di Giotto, mi si passi l'espressione, ancora un po' maldestri e imperfetti, pure vediamo un diretto sviluppo fino al punto in cui ci si presentano le figure intime, più sublimi e più nobili in Raffaello e nei suoi contemporanei. Siamo cioè indirizzati di nuovo a una particolarità dell'anima di Raffaello.

Se cerchiamo di sentire il modo in cui Raffaello stesso doveva sentire, dobbiamo dirci: osservando opere come ad esempio la *Madonna della sedia*, rileviamo come la Madonna col Bambino e con l'altro bambino Giovanni ci si presentino in modo che, appunto osservandole, possiamo dimenticare il resto del mondo, e soprattutto possiamo dimenticare che quel Bambino, ora tenuto dalla Madonna, sarà in futuro legato con l'esperienza che chiamiamo esperienza del Golgota. Di fronte al quadro di Raffaello dimentichiamo tutto ciò che poi seguì nella vita del Cristo Gesù. Ci apriamo completamente nel momento che qui è fissato. Vediamo soltanto una madre con un bambino di cui Herman Grimm disse che è il segreto più prezioso che ci è concesso di incontrare nel mondo. Lo vediamo come un momento isolato, di quiete, al quale prima e dopo non sarà possibile collegare null'altro. Ci apriamo completamente al rapporto della Madonna col suo bambino, lo estraiamo per noi da tutto il resto col quale è altrimenti collegato. Così in sostanza appaiono le creazioni di Raffaello: concluse in sé, sempre mostrandoci l'elemento eterno fissato in un momento.

Ma come deve sentire un'anima che crea in quel modo? Non può sentire come l'anima di Savonarola che, afferrato da un fuoco interiore, sentiva in sé tutta la tragedia del Cristo quando pronunciava le sue parole di collera o quando pronunciava parole religiosamente devote ed elevate agli ascoltatori in cristiano raccoglimento. Non possiamo pensare che l'anima di Raffaello avesse lo slancio di Savonarola o di altri spiriti del genere, non possiamo pensare che quel cosiddetto fuoco cristiano esistesse nell'anima di Raffaello. Tuttavia non ci è concesso pensare, facendo agire su di noi l'essenza di un'anima umana, che nella sua interiorità, nella sua interiore completezza, le rappresentazioni cristiane ci si possano presentare nelle immagini di Raffaello, se quest'anima fosse del tutto estranea al fuoco del cristianesimo, anche se ci appare estranea a quel fuoco quando lavora in modo del tutto oggettivo ai suoi quadri.

Non è oggettivamente possibile creare figure armoniose se si è compenetrati del fuoco di un Savonarola, se si è portati nell'anima da tutta la tragicità del Cristo e ci se ne sente animati. Deve fluire nell'anima una tutt'altra tranquillità e un tutt'altro sentimento cristiano. Nulla sarebbe potuto fluire dall'anima di Raffaello di quanto si manifesta nei suoi quadri, se nella sua anima non fosse vissuto il profondo sentire dell'interiorità cristiana. È così quasi naturale dire che abbiamo a che fare con un'anima che ha già portato nell'esistenza fisica del pittore Raffaello il fuoco che sentiamo agire su di noi da un Savonarola. Se vediamo portare nell'esistenza lo stesso fuoco attraverso la nascita da una precedente vita terrena, comprendiamo come esso potesse essere tanto purificato e tanto interiormente completo che non ci si presenta come divorante e disturbante per il suo entusiasmo, ma come decantato nell'immagine creatrice. Si potrebbe dire che nella predisposizione di Raffaello già si sente qualcosa che ci si presenta, come se visse in lui qualcosa che in una vita precedente aveva parlato con lo stesso fuoco col quale parlò poi Savonarola. Non ci si meraviglia quindi se nell'anima di Raf-

faello si ha un'anima rinata dal tempo in cui il cristianesimo non era presentato in immagini, non era sentito nell'arte, ma era direttamente alla sua fondazione e forniva il grande impulso grazie al quale operò dalla sua origine nel corso dei secoli.

Forse non è troppo, per la comprensione di un'anima come quella di Raffaello, affermare quel che è stato appena detto. Chi infatti abbia imparato con un sempre rinnovato approfondimento a onorare l'anima di Raffaello, nella profondità delle sue opere, a vedere come agisca in modo imperscrutabile, grazie a tali vaste sensazioni non può che comprendere ciò che la sua anima versò in mirabili opere.

La missione di Raffaello ci appare così nella sua giusta luce, se cerchiamo il fuoco cristiano in una «vita trascorsa», per usare un'espressione di Goethe, fuoco che poi ci si presenta in una vita successiva nella serenità dell'esistenza di Raffaello. Allora comprendiamo anche come la sua anima così isolata dovette inserirsi nel mondo, e anche come l'anima che cerchiamo di caratterizzare, e che forse aveva in sé in misura potenziata qualcosa del Savonarola, potesse sentire come nuovo ciò che nel suo tempo era riapparso nell'evoluzione spirituale italiana.

Come al tempo dell'impero romano che era stato influenzato dalla civiltà greca, lo abbiamo detto, ed era anche intervenuta un'interiorizzazione, così al tempo di Raffaello, nel Rinascimento, vediamo da un lato disseppellito dalle rovine l'antico mondo greco e Roma popolata con i resti della grecità, vediamo ricomparire quello che un tempo lo spirito greco aveva fatto per abbellire la città e vediamo anche che gli occhi dei romani guardano di nuovo alle forme che lo spirito greco aveva creato. Dall'altro vediamo in quel tempo anche come lo spirito di Platone, lo spirito di Aristotele, lo spirito dei tragici greci penetri nella vita romana. Ancora una volta osserviamo la conquista del mondo romano da parte di quello greco. Forse proprio per uno spirito che un tempo si era dedicato in modo unilaterale alla concezione morale e religiosa del cristianesimo e in una vita precedente le aveva dedicato

l'anima, la greicità, in quanto per lui feconda, doveva agire in modo da rinnovarlo, così come emergendo dalle rovine si mostrava nella penisola italiana.

Se dunque osserviamo l'impulso morale e religioso del cristianesimo nelle predisposizioni di Raffaello, nella risorta greicità vediamo ricomparire ai suoi occhi ciò che ancora non esisteva nelle sue predisposizioni. Le statue disseppellite nelle rovine e le creazioni dello spirito greco ritrovate nei manoscritti non agirono su alcun'altra anima come su quella di Raffaello. Quel che era disposto in lui movendo dal suo senso cristiano, legato con una dedizione più che spirituale al cosmo, operò assieme allo spirito greco che era rinato nel suo tempo. Sono questi i due elementi che si unirono nella sua anima e che fecero sì che nelle opere di Raffaello ci venga incontro l'interiorità creata da un'epoca successiva alla Grecia, un'interiorità infusa dal cristianesimo nell'evoluzione dell'umanità, un'interiorità che viene ad espressione nella manifestazione, direi del tutto palese, di un mondo di figure pittoriche dal quale parla dappertutto il più puro spirito greco.

Abbiamo così il singolare fenomeno che in Raffaello il mondo greco rinasce nel cristianesimo. In lui vediamo un cristianesimo in un'epoca che in un certo senso rappresenta attorno a lui elementi anticristiani. In lui ci si presenta un cristianesimo che supera di gran lunga la ristrettezza di quello precedente, e si eleva a un'ampia concezione rispetto al mondo di allora. Tuttavia vediamo un cristianesimo che non aspira a rinviare alle sfere infinite del puro spirito, ma che, come un tempo i Greci si erano ritrovati nella forma artistica dei loro dèi, si unisce con quanto vive e attraversa il mondo senza forma, chiudendolo nelle figure che in pari tempo rallegrano i nostri sensi.

Questo si presenta alla nostra anima se cerchiamo di acquisire un'immagine complessiva, se nella nostra anima fluisce una o l'altra delle creazioni di Raffaello, se facciamo agire su di noi tutto quanto è possibile nella sua massima perfezione, ma anche nella meravigliosa sovrabbondanza giovanile,

poiché Raffaello morì a 37 anni. Non per seguire una grigia teoria o una costruzione storica o filosofica, ma una diretta sensazione che risulta dalle sue opere, va detto che per uno spirito come quello tanto superiore di Raffaello appare giusta la legge del susseguirsi della vita spirituale umana.

Chi immagina il processo della vita spirituale come una linea retta nella quale si seguono sempre causa ed effetto non si accorda davvero con i fatti. Si ripete spesso il detto, di certo da annoverare fra quelli aurei dell'umanità, secondo cui la vita e la natura non farebbero salti\*. Spesso è vero, ma per molte cose ne fanno invece di continuo. Possiamo vederlo nello sviluppo della pianta dalla foglia verde al fiore e dal fiore al frutto. Vediamo cioè come in tutto ciò che si «sviluppa» il fare salti sia in effetti la cosa più naturale.

Così è anche nella vita spirituale dell'umanità, e questo è connesso altresì con diversi segreti. Uno di questi è che sempre un'epoca successiva si riallaccia a una precedente. Si potrebbe così dire: come l'elemento maschile e quello femminile devono collaborare, così anche i diversi spiriti del tempo devono collaborare e vicendevolmente fecondarsi affinché si realizzi il progresso. Così la romanità, già al tempo dell'impero, dovette esser fecondata dallo spirito greco affinché nascesse un nuovo spirito del tempo. E ancora lo spirito del tempo così sorto dovette di nuovo venir fecondato dall'impulso cristiano affinché fosse possibile l'interiorizzazione che poi osserviamo in Agostino e in altri. Di nuovo, in seguito l'anima tanto interiormente progredita di Raffaello dovette venir fecondata dallo spirito greco che era stato doppiamente seppellito ed era sempre risorto, che era stato due volte cancellato; lo vediamo nelle statue che erano sepolte nel sottosuolo italiano e nelle sconosciute opere letterarie che erano state create dallo spirito greco. I primi secoli cristiani erano stati pochissimo toccati in Italia da quanto viveva nelle filosofie e nelle poesie greche.

Lo spirito greco era stato due volte sepolto e per così dire attendeva, come in un regno dell'aldilà, il momento in cui di nuovo l'anima nel frattempo progredita potesse esser

fecondata grazie a una nuova religione. Era stato seppellito sottraendosi agli occhi degli uomini, e seppellito di nuovo anche per le anime che non avevano idea che sarebbe progredito, che pure esisteva mentre fluiva come un fiume che a volte per un tratto scorre sotto una montagna, si sottrae agli sguardi, per riapparire di nuovo alla superficie. Lo spirito greco era seppellito esteriormente per i sensi e interiormente per la profondità delle anime. Ora esso riappare. Per l'osservazione dei sensi vennero disseppellite dal sottosuolo italiano le opere d'arte; per una visione spirituale fu disseppellito non solo perché si ritrovarono vecchi manoscritti, ma perché si cominciò di nuovo a sentire, in senso greco, come lo spirito viva in ogni cosa sensibile, come ogni cosa sensibile sia la manifestazione dello spirito. Si sentì di nuovo ciò che un tempo avevano pensato Platone e Aristotele.

Raffaello era comunque quello sul quale meglio tutto ciò poteva essere fecondo, perché nella sua anima erano più predisposti gli impulsi cristiani. In lui operava lo spirito greco due volte seppellito e due volte risorto, tanto da essere in grado di presentare nelle sue figure tutta l'evoluzione dell'umanità. Nelle figure della stanza della segnatura poté farlo in modo meraviglioso: vediamo rinascere l'antica lotta spirituale, la lotta degli spiriti che si erano formati nel tempo dell'interiorizzazione e che non erano presenti nel periodo greco. Era stato necessario tutto il periodo dell'interiorizzazione perché potessero esser visti in quel modo al tempo di Raffaello. Ora osserviamo quell'interiorizzazione dipinta sulle pareti delle stanze pontificie.

Vediamo ora interiorizzato ciò che i Greci avevano pensato solo come forme. Sulle pareti del palazzo pontificio sono incantate le aspirazioni interiori e le lotte che l'umanità stessa ha attraversato, rivestite con lo spirito delle forme greche, con l'arte e la bellezza greche. I Greci infusero nelle loro statue il modo in cui essi pensavano che gli dèi agissero sul mondo.

Nell'affresco che di solito viene chiamato la *Scuola di Atene* ci viene incontro come gli uomini sperimentino il loro



progredire alla radice delle cose. Ci si presenta all'anima nel *Parnaso*, in una particolare nuova configurazione degli dèi di Omero, come l'anima umana aveva imparato a guardare gli dèi greci; non sono gli dèi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma quelli che un'anima guarda dopo aver attraversato l'epoca dell'interiorizzazione.

Sulla parete opposta vi è l'affresco che, indipendentemente dalla confessione religiosa cui uno appartenga, non è possibile dimenticare (per quanto poco oggi ci se ne possa fare una rappresentazione); intendo la *Disputa*\* nella quale è presentato qualcosa di intimo. Mentre gli altri quadri raffigurano quello cui si arriva grazie a un determinato cammino filosofico, sempre nella bellezza delle forme greche, nella *Disputa* ci viene incontro quanto di più profondo l'anima umana possa sperimentare. Qui ci si mostra che non è necessario pensare a una ristretta coscienza cristiana, se troviamo presentato in tutt'altro modo il motivo di Brahma, Visnù e Siva. Vediamo venirci incontro come Trinità quel che può sperimentare interiormente l'anima umana, ogni anima indipendentemente dalla confessione religiosa. Ci viene incontro non solo nella parte superiore del dipinto, espressa simbolicamente nella raffigurazione della Trinità, ma proprio in ognuno dei volti dei padri della Chiesa e dei filosofi, in ogni movimento della mano, nella distribuzione delle figure, nei magnifici colori; ci viene incontro da tutto il dipinto che ci dà l'interiorità dell'anima umana nelle belle forme compenstrate dallo spirito greco. Vediamo risorgere come manifestazione visibile l'interiorità che l'anima umana aveva sperimentato nel corso di un millennio e mezzo; nei dipinti di Raffaello vediamo risorgere il cristianesimo non simile al paganesimo dei papi e dei cardinali di Roma, ma come il magnifico formarsi del creativo paganesimo greco, divenuto tuttavia cristianesimo.

Così l'anima di Raffaello è posta alla svolta, per così dire allo spartiacque dei tempi, e indica il tempo passato presentando ciò che si era evoluto fino al cristianesimo nella bellezza della manifestazione esterna, e in pari tempo indirizzando

a quel che si era formato nell'evoluzione dell'umanità, che è presentato nell'*Educazione del genere umano* e che mostra l'anima rinata nell'interiorizzazione dell'anima stessa. Di fronte ai dipinti di Raffaello, a queste meraviglie di un'arte singolare, sentiamo come un confluire di due epoche separate fra di loro con chiarezza e precisione: la precedente epoca greca, dell'esperienza esteriore, e quella dell'esperienza interiore.

Di fronte a questi dipinti ci poniamo però in modo che in pari tempo essi ci aprono una prospettiva sul futuro. Chi infatti, fra coloro che sentono quel che potrebbe derivare dal confluire della bellezza esteriore e dell'interiore saggia aspirazione dell'anima umana, non dovrebbe forse sentire la speranza e la garanzia, malgrado ogni esteriorità, che anche nel progresso dell'umanità esse si sviluppino sempre, che continui l'interiorizzazione nel corso dell'evoluzione, e che l'anima umana ritrovi periodi sempre più interiorizzati nelle vite successive?

Si può comprendere cosa venga incontro nella letteratura a chi, non come critico d'arte o come superficiale lettore, affronta le opere di uno spirito come Herman Grimm, che con tutta l'anima cercò di rappresentare l'azione della fantasia umana; lo si può comprendere trovando, in un certo punto dell'opera su Raffaello di Herman Grimm, parole che diventano qualcosa del tutto particolare se si considera con profonda partecipazione uno spirito come Herman Grimm, e si vede come egli stesso si ponga a sua volta con profonda partecipazione davanti alle creazioni di Raffaello. In quel passo della sua opera su Raffaello occorre certo sentire che cosa attraversava l'anima di Herman Grimm quando usava parole alle quali accenna con riserbo già nelle prime pagine del suo libro, nel punto in cui il suo sguardo cade su come Raffaello derivi da epoche antiche. In effetti non si capisce, dal complesso dell'esposizione di Herman Grimm, da dove provenga quel pensiero. Nel bel mezzo di ampie considerazioni storiche nelle quali Raffaello viene inserito, sorge nell'autore un pensiero che viene scritto, ma con un certo riserbo: «Ho davanti

agli occhi fasi evolutive dell'umanità cui mi è proibito di partecipare, ma che mi appaiono così mirabili, tanto da giustificare la pena di iniziare di nuovo la vita umana»\*.

È strana l'aspirazione a una «reincarnazione» nelle pagine introduttive al suo libro su Raffaello, molto indicativa per il sentire animico di un uomo che cercò di penetrare nell'anima di Raffaello e nella relazione di questi con le altre epoche. Si sente qualcosa che si potrebbe esprimere così: opere come quelle di Raffaello non sono soltanto un risultato, non portano soltanto a studiarle per permetterci di dire quanto siamo grati di fronte a quanto il passato ci ha dato fino ai nostri giorni; quelle opere fanno sorgere in noi una sensazione del tutto diversa, la sensazione della speranza, perché ci rafforzano nella fede nell'umanità che progredisce, e perché riescono a dirci che esse non sarebbero come sono se l'umanità non avesse una natura capace di progresso. Acquistiamo così sicurezza, acquistiamo speranza se facciamo agire Raffaello su di noi in modo giusto. Possiamo quindi dire che attraverso le sue creazioni artistiche Raffaello parla all'umanità.

Osservando gli affreschi della stanza della Segnatura sentiamo bene la caducità dell'opera fisica, perché dalle opere spesso ridipinte non si riesce ad avere un'idea precisa di quello che si potrebbe ricevere dal dipinto originale incantato da Raffaello sulle pareti. Sentiamo che in futuro vivrà sulla terra un'umanità che non sarà più in grado di vedere l'originale di quelle opere. Sappiamo tuttavia che l'umanità progredirà sempre.

In sostanza le opere di Raffaello hanno già conseguito la loro vittoria perché con dedizione e amore verso quelle opere sono stati prodotti innumerevoli quadri, incisioni e riproduzioni. Le opere di Raffaello continuano ad agire anche nelle riproduzioni. Quando Herman Grimm racconta che una volta si era procurato una grande riproduzione della *Madonna Sistina* e l'aveva appesa in camera sua, si può capire come ogni volta che entrava in quella stanza sentisse che non avrebbe dovuto farlo, quasi che la stanza appartenesse al quadro,

fosse un santuario della *Madonna*. Certo qualcuno avrà sperimentato come l'anima diventi in effetti un essere diverso da quello della vita abituale quando riesce a dedicarsi davvero a un quadro di Raffaello, anche solo a una riproduzione. Certo gli originali in avvenire non esisteranno più. Ma esistono forse essi in un'altra sfera?

È vero quel che ammette Herman Grimm nel suo libro su Omero\* e cioè che non è più possibile gustare l'originale delle opere di Omero, perché nella vita corrente, senza particolare forza spirituale, non si è più in grado di approfondirsi in tutte le costruzioni e le modificazioni della lingua greca, nella sua bellezza e la sua potenza, se vogliamo penetrare ora nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Anche in questo caso non abbiamo più l'originale, e tuttavia la poesia di Omero ci dice qualcosa. Quel che però Raffaello ha dato al mondo sarà pur sempre una vivente testimonianza che una volta, nell'evoluzione dell'umanità, vi fu un tempo in cui non era possibile a tutti approfondirsi in opere stampate e scritte (perché non tutti sapevano leggere), un tempo in cui però nelle creazioni di Raffaello i segreti dell'esistenza parlavano agli occhi della gente. Il tempo di Raffaello era tale per cui poco si leggeva, ma in compenso molto si vedeva. Testimonianza di quell'epoca, che era diversa ma che continuerà ad agire in tutti i tempi a venire, perché l'umanità è un organismo unico, sarà ciò che Raffaello avrà sempre da dire all'umanità. Così l'opera di Raffaello continuerà a vivere nel corso dell'evoluzione dell'umanità, continuerà a vivere nelle vite successive in cui lo spirito di Raffaello vivrà e nelle quali darà all'umanità impulsi sempre più grandi e più interiorizzati.

La scienza dello spirito indica così una doppia esistenza che non ha fine: una che è stata descritta in queste conferenze e della quale si parlerà ancora, e l'altra che è la vita spirituale alla quale sempre si tende, che è la nostra educatrice quando attraversiamo sempre nuove epoche della vita terrestre. È quindi giusto quel che dice Herman Grimm con parole in cui riassume ciò che nei suoi sentimenti e sensazioni risultava

dalla sua descrizione complessiva di Raffaello: se anche in avvenire l'opera di Raffaello sarà da gran tempo scomparsa, pure egli vivrà per l'umanità, perché in lui è per l'umanità nato qualcosa che in ogni aspetto è inserito nello spirito dell'umanità e che sempre germinerà e darà frutti.

Questo sentirà l'anima che riesca ad approfondirsi abbastanza in Raffaello. In sostanza lo comprendiamo appieno se sperimentiamo la sensazione della quale Herman Grimm si sentiva compenetrato (e abbiamo già visto quanto egli fosse vicino alla scienza dello spirito) quando studiava Raffaello, se riusciamo ad elevare e anche approfondire tale sensazione con la scienza dello spirito. Comprendiamo noi stessi allora nella nostra relazione con Raffaello, comprendiamo come le considerazioni che abbiamo cercato di svolgere oggi su di lui possano servire da germe, se alla fine riassumiamo quanto è stato detto con due frasi di Herman Grimm: «Gli uomini vorranno sempre sapere di Raffaello, del giovane e bel pittore che superava tutti gli altri, che dovette morire giovane e la cui morte tutta Roma compianse. Se in avvenire le opere di Raffaello saranno andate perdute, il suo nome rimarrà stabilito nella memoria degli uomini».

Così scriveva Herman Grimm all'inizio della sua opera su Raffaello, e lo comprendiamo. Lo comprendiamo di nuovo quando alla fine dello stesso libro conclude con queste parole: «Ognuno vorrà sapere del lavoro e della vita di una tale personalità; Raffaello è diventato uno degli elementi sui quali poggia la formazione superiore dello spirito umano. Tendiamo ad avvicinarci a lui, perché abbiamo bisogno di lui per il nostro benessere»\*.

## LA GRANDEZZA SPIRITUALE DI LEONARDO ALLA SVOLTA DEI TEMPI MODERNI

### SECONDA CONFERENZA

*Berlino, 13 febbraio 1913*

Il nome di Leonardo è presente all'anima di moltissime persone a causa della vasta diffusione delle riproduzioni di un dipinto, forse il più noto al mondo: Il *Cenacolo*. Chi non conosce il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, e chi, conoscendolo, non ha ammirato la grandiosa idea che si manifesta proprio in quel dipinto! Vi vediamo rappresentato in immagine un momento essenziale, un momento che per innumerevoli anime è sentito come uno dei più importanti del divenire della terra: la figura del Cristo al centro e ai due lati i suoi dodici compagni; li vediamo in movimenti e atteggiamenti molto significativi, e tanto individualizzati in ognuno dei dodici compagni, da ricavarne l'impressione che in quelle figure si esprima ogni tipo di carattere dell'anima umana; il dipinto presenta i diversi tipi a seconda di come ogni anima si comporta per temperamento e carattere.

Nel suo scritto sul *Cenacolo di Leonardo da Vinci*\* Goethe mette in rilievo nel modo più significativo il momento in cui il Cristo Gesù pronunciò le parole: «Uno tra di voi mi tradirà»\*.

Nelle innumerevoli riproduzioni di quest'opera vediamo quel che avviene in ognuna delle dodici anime che sono tanto legate con Chi ha pronunciato quelle parole, lo vediamo presentarsi molto espressivamente da ognuna delle anime.

Vi sono rappresentazioni della Cena che risalgono a periodi precedenti. Possiamo ad esempio trovare rappresenta-



zioni della Cena risalendo nel tempo non di molto, fino a Giotto, e rileviamo allora che Leonardo nel suo *Cenacolo* introdusse quello che possiamo chiamare l'elemento drammatico; è infatti un magnifico momento drammatico quello che ci si presenta nel suo affresco. Le precedenti rappresentazioni ci appaiono ferme, come se esprimessero solo l'essere insieme. Il *Cenacolo* di Leonardo ci si presenta invece come l'espressione di un atteggiamento animico, pieno per incantesimo di forza drammatica. Se tuttavia dalle notissime riproduzioni si riceve nell'anima e nel cuore un'impressione dell'idea intesa nel dipinto, e si va poi a Milano nell'antica chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie e si vedono sulla parete le confuse, imprecise e umide macchie di colore (è difficile chiamarle altrimenti), tutto quanto cioè è rimasto dell'originale, noto in tutto il mondo nelle diverse riproduzioni, è forse possibile risalire con l'indagine e averne l'impressione che in effetti da molto tempo sulla parete della vecchia chiesa domenicana non è dato vedere molto di ciò che la gente, che allora vide quel che Leonardo aveva dipinto, esprime in parole tanto entusiastiche e travolgenti. Ciò che da quella parete deve aver parlato alle anime come un miracolo artistico, non soltanto grazie all'idea che ora appunto si manifesta balbettando, ma attraverso il magnifico miracolo dei colori di Leonardo, in modo che in quei colori si manifestasse la parte intima delle anime, anzi la forte impressione delle dodici anime dei discepoli, tutto ciò già da moltissimo tempo non si vede più su quella parete. Nel corso dei tempi, che cosa dovette sopportare quel dipinto?

Leonardo si sentì spinto a distanziarsi tecnicamente dal modo in cui prima di lui si dipingeva sulle pareti; trovava che il tipo di colori che prima si usavano non era abbastanza espressivo. Voleva appunto incantare sulla parete le più sottili emozioni dell'anima e cercò quindi di usare colori naturali speciali, cosa mai fatta prima per dipingere su pareti. Si presentò poi tutta una somma di difficoltà. La posizione della parete, la posizione della costruzione in generale era tale che

abbastanza presto i colori furono aggrediti dall'umidità; dalla parete stessa trasudava umidità. Lo spazio, che era il refettorio dei domenicani, fu anche una volta coperto dalle acque di un'alluvione. Si aggiunsero altri inconvenienti quando fu usato come alloggio per soldati in tempi di guerra e altro ancora. E tutto contribuì a danneggiare il dipinto.

Avvenne anche che i monaci del convento si comportassero non proprio con particolare devozione nei confronti del dipinto. Trovarono che la porta che conduceva al refettorio del chiostro era troppo bassa, e un bel giorno la fecero alzare, rovinando però così una parte del dipinto. Un'altra volta venne posto uno stemma proprio al di sopra della testa del Cristo; in breve ci si comportò in modo barbaro nei confronti del dipinto. Vi furono poi pittori ciarlatani, non li si può chiamare che così, che vi dipinsero sopra, di modo che non vi è molto da vedere di quelli che erano i colori originari. Tuttavia emana dal dipinto un'indescrivibile magia. Tutte le barbarie subite, tutto il dipingervi sopra, tutto il rovinarsi dei colori non riuscì in sostanza ad annullare completamente la magia che emana dal dipinto. Oggi sulla parete vi è ancora solo un'ombra, ma ne esce come una magia. In gran parte è solo per metà la pittura, ed è l'idea che agisce sull'anima, e in modo grandioso.

Chi si sia un poco occupato delle altre opere di Leonardo, chi abbia cercato di farlo attraverso le riproduzioni o anche attraverso gli originali che sono sparsi nelle diverse pinacoteche in Europa, a lui attribuiti e più o meno conservati come egli li dipinse, chi abbia cioè cercato di conoscere l'attività di Leonardo e anche di approfondire quanto egli scrisse nel corso della sua vita, svoltasi fra il 1452 e il 1519, si pone con sentimenti del tutto speciali di fronte al dipinto nel refettorio dei domenicani a Milano, nel chiostro di S. Maria delle Grazie. In sostanza infatti, per quel poco conservatosi della magica creazione che Leonardo dipinse allora su quella parete, si sente che in effetti per la coscienza generale dell'umanità vi è ancora qualcosa della poderosa grandezza, della poten-

za e del contenuto della vasta personalità di Leonardo. Ciò che oggi di Leonardo può agire sulle nostre anime non si riferisce ad altro che a quanto la sua vasta personalità inserì nell'evoluzione del mondo, piuttosto che alle confuse macchie di colore che egli fermò sulla parete. Come si sta con malinconia davanti al dipinto di Milano, così si prova malinconia di fronte a tutta la figura di Leonardo.

Goethe fece ancora presente come, facendo agire su di sé le biografie di precedenti personalità, si ha l'impressione che in Leonardo si fosse presentato all'umanità un uomo con una fresca forza vitale, attiva in ogni campo, che considera la vita con gioia e agisce con gioia su di essa, che afferra tutto con amore, volendo tutto comprendere con un'enorme aspirazione alla conoscenza, fresco nell'anima e fresco nel corpo. Si osserva poi forse quello che si considera il suo autoritratto e che è conservato a Torino\*, e si vede l'immagine di Leonardo vecchio, il suo volto espressivo, con le rughe divenute espressive attraverso il dolore, con la bocca amara e con i tratti che tanto tradiscono di ciò che egli dovette sentire come sua contrapposizione rispetto al mondo e a quanto dovette sperimentare. Così in realtà ci sta di fronte questa personalità in modo meraviglioso alla svolta dell'evo moderno.

Se ora consideriamo di nuovo il dipinto in S. Maria delle Grazie, e assieme alle ombre alla parete del refettorio cerchiamo di vedere le più antiche incisioni, le più antiche riproduzioni che si hanno di quel dipinto, osservandolo un poco con gli «occhi dello spirito» (per usare questa espressione di Goethe\*) per far rinascere il dipinto stesso, sorge forse in noi un sentimento, una sensazione, una domanda: chi lo dipinse, dopo aver fatta l'ultima pennellata, se ne allontanò soddisfatto? si disse forse: hai fatto qualcosa che viveva nella tua anima?

Mi sembra che in modo del tutto naturale si possa giungere a un tale sentimento, a queste domande. Perché? Considerando tutta la vita di Leonardo va detto che da essa deriva la sensazione appunto caratterizzata. Osservando la vita di Leo-

nardo, nato come figlio naturale di un comune borghese di Vinci, ser Pietro, e di una contadina, poi del tutto scomparsa, mentre il padre si sposa secondo il suo ceto affidando il bambino ad altri, vedendolo crescere isolato, solo in contatto con la natura e con la sua anima, ci si dice che in lui deve esservi stata un'enorme somma di forza vitale per rimanere fresco! E lo rimase all'inizio. Dato che mostrava un talento precoce per il disegno, fu mandato alla scuola del Verrocchio. Il padre ve lo aveva mandato, perché pensava di mettere a frutto il talento per il disegno del ragazzo. Il giovane Leonardo venne ora impiegato a dipingere parti dei quadri del maestro. Si racconta un aneddoto di quel periodo: Leonardo aveva da dipingere una figura in un quadro del maestro, e quando questi la vide decise di mai più dipingere perché stimava di esser stato superato dal suo allievo; un aneddoto, che è qualcosa di più considerando Leonardo nel suo complesso.

Lo troviamo poi a Firenze dove si eleva sempre più il suo talento pittorico. Troviamo però anche dell'altro. Seguendo la sua abilità di pittore si ha l'impressione che di anno in anno egli si occupi di piani artistici sempre più grandi, sempre nuovi. Riceve anche incarichi da persone che riconoscono il suo grande ingegno e vogliono qualcosa di suo. Leonardo si fa prima un'idea di che cosa vuol creare e poi comincia a studiare. Ma come era il suo studio?

Era svolto in un modo molto caratteristico, entrava cioè in tutti i possibili particolari. Se ad esempio doveva dipingere un quadro in cui vi fossero tre o quattro figure, si metteva all'opera non studiando un singolo modello, ma girava per la città e osservava centinaia e centinaia di persone. Spesso seguiva per tutto un giorno qualcuno, se un tratto di questo lo interessava. A volte invitava a casa sua persone dei più diversi ceti e raccontava ogni sorta di cose per divertire o per spaventare, perché voleva studiare i tratti del volto in relazione con le più svariate esperienze dell'anima. Quando una volta un ribelle era stato arrestato e doveva essere impiccato, Leonardo andò sul luogo dell'esecuzione, ed è rimasto

un disegno in cui cercò di fissare le espressioni dell'impiccato con tutti i movimenti che faceva; in un angolo del foglio è disegnata in modo speciale una testa per fissare la precisa espressione.

Sono rimaste conservate sue caricature, espressioni incredibili, e se ne può ricavare che cosa egli intendesse. Aveva ad esempio disegnato una faccia e provò che cosa ne risultava tracciando il mento sempre più grande. Per vedere quale importanza hanno le singole parti della figura umana, ingrossava un arto per capire come questo si inserisse nella sua naturale grandezza nel complesso dell'organismo umano. In Leonardo troviamo figure distorte nelle più diverse contorsioni. Vi sono suoi disegni nei quali aveva continuato a schizzare lo stesso soggetto, disegni che poi intendeva usare per un'opera determinata. Anche se qualcosa è dei suoi allievi, tuttavia molto è di sua mano.

Facendo agire tutto ciò su di sé, si ha l'impressione che il processo in lui avvenga in modo che, quando ha un incarico per un soggetto qualsiasi, egli studi i particolari nel modo descritto. Poi comincia a interessargli qualcosa di particolare, e quindi non studia più per il quadro, ma per i particolari di un animale o di una persona. Se doveva ad esempio dipingere una battaglia, per studiare i particolari andava in una scuola di equitazione o in qualsiasi altro posto dove i cavalli erano lasciati liberi, deviando così dalla vera idea a cui lo studio lo aveva portato. Si ammucchiavano così studi su studi, e alla fine non gli importava più di ritornare al dipinto.

Vediamo così i quadri importanti del suo primo periodo fiorentino, anche se essi sono oggi ritoccati e non si riesce bene a riconoscere le figure originarie; nascono il *S. Gerolamo* e *L'adorazione dei magi*\* per i quali esistono tutti gli studi di cui ho appunto parlato; si ha inoltre l'impressione che Leonardo vivesse nel pieno dei segreti del mondo. Cercava di penetrare i segreti del mondo, cercava in modo originale di disegnare, per così dire, i segreti della natura, senza per altro mai giungere a un creare di cui potesse dire che fosse in qual-

che modo finito. Occorre immedesimersi in quest'anima che è troppo ricca per poter comunque concludere ciò che aveva intrapreso, in quest'anima sulla quale i segreti del mondo agiscono in modo che essa, quando inizia qualcosa, passa da segreto a segreto e non giunge mai a una fine. Occorre comprendere l'anima di Leonardo, che è troppo grande per poter manifestare la propria grandezza.

Seguiamo poi Leonardo, chiamato alla corte di Milano dal duca Lodovico il Moro per affidargli due incarichi, dei quali uno è il *Cenacolo* e l'altro una statua equestre del padre del duca. Leonardo lavora ora quindici o sedici anni a queste due opere. Tuttavia avviene anche dall'altro perché, volendo caratterizzare Leonardo come abbiamo appunto fatto, per comprenderlo appieno va aggiunto che il duca non lo aveva chiamato solo come pittore. Leonardo era anche un eccellente musicista, forse uno dei migliori del suo tempo, e il duca apprezzava in modo particolare le sue doti musicali; lo teneva presso di sé anche perché Leonardo era nel suo tempo uno dei migliori ingegneri per macchine da guerra, per opere idrauliche e in genere per opere meccaniche, e aveva promesso al duca di procurargli macchine da guerra del tutto nuove e macchine che dovevano sfruttare la forza dell'acqua, nonché ponti volanti semplici da costruire e anche facili da smontare. In pari tempo lavorava alla costruzione di una macchina volante. Per costruirla osservava il volo degli uccelli. Quel che rimane dei suoi studi sul volo degli uccelli è certo quanto di più originale sia stato indagato in argomento. In merito va sempre tenuto presente, studiando gli scritti di Leonardo, che essi sono in parte copie che contengono molte imprecisioni e che quindi anche nella loro struttura corrispondono a quel che si vede del *Cenacolo*. Attraverso tutto ciò traspare tuttavia la complessità dello spirito di Leonardo.

Egli aiuta la corte di Milano non solo in ogni possibile occasione con le sue opere pittoriche o di regia teatrale, ma lo vediamo anche elaborare opere di guerra o di altro genere, e assistere con consiglio e azione alla costruzione del Duomo.



Sappiamo pure che ebbe e istruì innumerevoli allievi che poi lavorarono alle più diverse opere a Milano; oggi quasi non si ha più idea di quanto lavoro di Leonardo sia fluito in tutta la struttura della città di Milano e dei suoi dintorni.

Vi sono inoltre innumerevoli suoi studi per la statua equestre del padre del duca, Francesco Sforza. Non esiste parte del cavallo che egli non abbia studiato centinaia e centinaia di volte; nel corso degli anni realizzò il modello del cavallo che però andò distrutto quando i Francesi entrarono a Milano nel 1499, e i soldati usarono quel modello come un tiro a segno e lo distrussero. Nulla ne è rimasto, nulla del lavoro gigantesco di una personalità che, si può dire, cercava di scoprire segreti su segreti dell'universo per creare un'opera in cui nel materiale morto si manifestasse vita, così come vita si manifesta nella natura stessa secondo i suoi segreti.

Per il *Cenacolo* possiamo sapere come egli lavorasse. Spesso andava nel refettorio, saliva sul ponte e rifletteva per ore davanti alla parete; poi prendeva il pennello, stendeva alcune pennellate e se ne andava di nuovo. Altre volte arrivava, osservava il dipinto e se ne andava. Quando voleva dipingere la figura del Cristo gli tremava la mano. Riunendo tutto quanto se ne può sapere, occorre dire che esteriormente e interiormente Leonardo non era felice quando dipingeva quell'opera notissima nel mondo. Anzitutto vi era allora in Milano gente cui non piaceva il lento progredire dell'affresco. Vi era ad esempio il priore del convento che non riusciva a capire come mai un pittore non potesse dipingere più alla svelta, e se ne lamentava presso il duca. Anche per il duca il lavoro durava troppo a lungo e ne parlò con l'artista. Leonardo rispose che nel dipinto dovevano essere rappresentati il Cristo Gesù e Giuda, vale a dire le due massime antitesi; non si riusciva certo a dipingerli in un anno, e non vi era alcun modello al mondo per le due figure, né per il Giuda, né per il Cristo Gesù. E neppure sapeva, dopo aver lavorato per anni al dipinto, se in generale lo avrebbe finito. Aggiunse anche che se alla fine non avesse trovato un modello per il Giuda, avrebbe

sempre potuto prendere il priore. Il dipinto era comunque molto difficile da finire. Leonardo non era felice neppure interiormente, perché in quel dipinto si mostrava che cosa vi-  
vesse nella sua anima rispetto a quel che poteva mettere sulla parete.

Qui sento il bisogno di fare un'ipotesi, basata sulla scienza dello spirito, alla quale si perviene approfondendosi in tutto quanto si riesce a sapere man mano di quel dipinto. L'ipotesi mi si presentò quando cercai di avere una risposta alla domanda prima avanzata. Seguendo infatti la vita di Leonardo ci si dice che in quest'uomo viveva talmente tanto da non poterlo manifestare all'umanità, e inoltre i mezzi a disposizione erano troppo inadeguati per manifestarlo. Poteva forse dipingere davvero con sua piena soddisfazione nel *Cenacolo* qualcosa di grandioso, come senza dubbio voleva? La domanda si pone in modo del tutto naturale. Vi si arriva vedendo come sempre di nuovo egli cercò di scoprire segreto dopo segreto attraverso i suoi studi per riuscire a creare qualcosa, senza per altro riuscirvi. Ne risulta quasi da sola la risposta: se da un lato Leonardo arrivò solo fino al modello della statua equestre, che doveva essere una meraviglia della scultura, che poi andò perduto senza che arrivasse mai alla fusione della statua stessa, se cioè dopo sedici anni di lavoro per un oggetto incompiuto ne prese commiato per sempre, come dall'altro lato si allontanò dal *Cenacolo*? Si ha la sensazione che egli si allontanasse insoddisfatto dal suo *Cenacolo*! Se anche oggi si ha di questo dipinto ancor solo una rovina, soltanto macchie umide di colore che si sovrappongono, se anche già da molto tempo non si vede più nulla di quel che un tempo Leonardo dipinse su quella parete, pure sarà forse lecito affermare che ciò che egli dipinse sulla parete non poteva neppure da lontano rappresentare quel che viveva nella sua anima.

Per arrivare a questa impressione occorre tuttavia tener conto delle cose più diverse che si presentano in quel dipinto. Si hanno poi anche alcune altre ragioni. Fra tutti gli scritti rimastici di Leonardo vi è anche un bellissimo *Trattato sulla*

*pittura*. La pittura, secondo la sua natura, viene presentata come un'arte e va elaborata secondo la prospettiva e il modo di stendere i colori; viene cioè presentata come va elaborata secondo i suoi principi. Anche se ne abbiamo solo come un frammento, questo libro di Leonardo è un'opera meravigliosa, forse come mai nessun'altra fu scritta al mondo. I principi dell'arte pittorica vi sono esposti come solo un grandissimo genio poteva farlo. È ad esempio bellissimo leggere come Leonardo mostri in che modo siano da presentare i cavalli in una battaglia, in genere l'impressione bestiale, ma pure l'elemento grandioso che doveva risultare dalla descrizione di una battaglia. In breve questo scritto ci mostra tutta la grandezza di Leonardo, ma si può anche dire tutta la sua impotenza. Ne parleremo ancora. Comunque esso chiarisce soprattutto come per le sue opere pittoriche egli fosse teso a studiare il modo in cui andasse presentata la realtà all'occhio umano. In questa sua opera è genialmente presentato il chiaroscuro, il modo di stendere il colore e tutto quanto va impiegato nella pittura. Se dovessimo attestare nell'anima di Leonardo la sua coscienziosa aspirazione di non contraddire mai, neppure per la più piccola inezia, la verità che egli stima al massimo (come vedremo ancora in un altro punto), se volessimo mostrare come ciò vivesse nella sua anima, potremmo dire che risulta dappertutto nel suo trattato sulla pittura che non va mai contraddetta la verità dell'impressione sensoria, mai nel senso che l'impressione è in genere giustificata rispetto agli intimi segreti della natura.

Facendo agire su di noi il suo *Cenacolo*, vi sono due cose per le quali ci si dice di non sentirsi a posto rispetto alle esigenze di Leonardo di fronte alla pittura. Una è la figura di Giuda. Dalle riproduzioni e in un certo senso anche dalla oscura immagine della pittura a Milano si ha l'impressione che Giuda sia tutto coperto di ombra, è del tutto scuro. Poi si dovrebbe studiare come la luce cada da diverse parti e come dappertutto per gli altri undici discepoli i rapporti dell'illuminazione siano presentati nel modo più meraviglioso

secondo verità, ma nulla ci spiega lo scuro sul volto di Giuda. Secondo le condizioni della luce non abbiamo alcuna risposta soddisfacente del perché di quel buio. Quando poi si passa alla figura del Cristo Gesù, per quanto si vede esteriormente si ha come una specie di impressione, a meno di non seguire la scienza dello spirito. Come infatti non è giustificato lo scuro, il nero della figura di Giuda, così non appare giustificato l'elemento solare della figura del Cristo, il suo distaccarsi dalle altre figure nel senso indicato. Secondo l'illuminazione comprendiamo tutti gli altri volti, non quelli di Giuda e del Cristo Gesù.

Se tuttavia si procede secondo la scienza dello spirito, si forma di per sé un pensiero nella nostra anima: il pittore tendeva sì ad essere veritiero, ma nelle due figure del «Cristo» e di «Giuda» ha voluto presentare la contrapposizione di luce e di tenebra come interiormente motivate. Ha forse inteso che il volto del Cristo ci si presenta in modo che, secondo le normali condizioni di luce è esteriormente immotivato, e che tuttavia si può credere: l'anima che è dietro a quel volto gli offre attraverso di sé una forza illuminante, così che il volto si illumina in contraddizione con le normali condizioni di luce. Allo stesso modo, di fronte a Giuda, si ha l'impressione che in un certo senso questa figura raccolga magicamente in sé una tenebra che non è giustificata da alcuna delle ombre dell'ambiente.

Come ho detto è un'ipotesi scientifico-spirituale, ma tale che lavora in me da molti anni, un'ipotesi della quale si può credere che sarà tanto più confermata quanto più ci si immergerà nel complesso del problema. Secondo questa ipotesi si riesce a comprendere come Leonardo, che in tutte le sue opere e nei suoi studi tendeva alla verità nella natura, lavorasse col pennello tremante per presentare un problema che poteva essere giustificato solo in questa singola figura. Si può anche comprendere che Leonardo fosse amaramente e senza dubbio deluso, perché con i mezzi espressivi dell'arte di allora era impossibile esprimere il problema con piena veracità

e probabilità; egli non poteva ancora fare quel che voleva, e in definitiva disperava della possibilità dell'esecuzione, lasciando così un dipinto che non lo soddisfaceva.

In accordo con la figura di Leonardo e con tutta la sua grandezza spirituale si pone così un problema. Leonardo si allontanò dalla sua creazione con un sentimento di amarezza, essendosi posto un compito per la sua più importante opera per la cui esecuzione non poteva essere soddisfatto, dati i mezzi a disposizione degli uomini; se anche nei secoli successivi nessun occhio avesse visto l'opera che egli aveva magicamente dipinto sulla parete a Milano, per lui il risultato non era di certo ciò che viveva nella sua anima. Ponendolo in questo modo davanti alla sua più importante creazione si è tentati di chiedersi: quale segreto si cela in realtà dietro la sua figura?

Quando quindici giorni fa considerammo qui la personalità di Raffaello, si cercò di mostrare come la si possa comprendere in modo del tutto diverso appoggiandosi alla scienza dello spirito, essendo in chiaro che l'anima umana è qualcosa che ritorna sempre in molte vite terrene; così un'anima, che nasce in una determinata epoca, non vive appunto solo quella vita, ma in tutta la sua disposizione e nel suo modo di evolversi porta con sé le disposizioni di vite terrene precedenti; quindi con le disposizioni che da precedenti vite terrene porta in quella attuale si trova posta di fronte a quanto spiritualmente la attornia. Le singole figure diventano comprensibili considerando l'anima in questo modo, sapendo che essa entra nell'esistenza con un interiore patrimonio spirituale che deriva da ripetute vite terrene, tenendo anche presente che tutta l'evoluzione appare sensata e saggia, e con la premessa che nulla di casuale compare in certe epoche, ma che tutto si svolge secondo regole e leggi, come il fiore appare dopo le foglie verdi; assumendo cioè una saggia configurazione del divenire storico dell'umanità, con le anime umane che sempre ritornano dalle regioni spirituali. Quel che si può studiare nelle singole anime umane si svela in modo speciale

tenendo presente quelle che escono dalla media. Considerando Leonardo in questo modo, cercando di riassumere singoli momenti della sua vita, si viene di continuo ricondotti allo sfondo dal quale egli si eleva, cioè al tempo nel quale la sua anima viene posta dal 1452 al 1519.

Che tempo è? È il periodo che precede il fiorire della scienza moderna, il periodo anteriore alla concezione copernicana, alle opere di Giordano Bruno, Keplero e Galileo. Come valutiamo quel periodo secondo la scienza dello spirito?

Abbiamo ripetutamente fatto presente che quanto più risaliamo nel corso dell'evoluzione dell'umanità, tanto più sono diversi il modo di osservare e quello di convivere degli uomini con il mondo circostante. In tempi antichissimi dell'evoluzione dell'umanità abbiamo in ogni anima una specie di chiaroveggenza, grazie alla quale le anime guardavano nel mondo spirituale in uno stato intermedio tra il sonno e la veglia. Nel corso del tempo andò perduta tale chiaroveggenza originaria, ma fino al secolo quindicesimo ne rimaneva ancora un residuo. Non la chiaroveggenza stessa che da tempo era perduta; quel che era rimasto era un sentimento del legame dell'anima umana con le basi spirituali del mondo. Le anime sentivano ancora ciò che un tempo avevano visto, e sebbene tale sentimento fosse già debole, pure sentivano che nel loro centro erano collegate con l'elemento spirituale che compene- tra il mondo, così come i processi nel corpo umano sono legati fisicamente con gli avvenimenti fisici del mondo.

Fa parte delle leggi dell'evoluzione che l'antico accompagnarsi dell'anima umana con il mondo spirituale dovesse andare perduto per un certo tempo. Mai sarebbe potuta fiorire la scienza moderna, se fosse rimasta l'antica chiaroveggenza. Tutto l'antico modo di osservare doveva andar perduto, affinché le anime si rivolgessero a quanto si offre ai sensi e potessero studiare scientificamente le cose col pensiero legato al cervello. La concezione scientifica del mondo, sviluppata dai tempi di Leonardo fino ai nostri giorni, fu solo possibile grazie alla perdita dell'antica concezione spirituale dell'umanità;



e ora si tende «oggettivamente», come si dice, a una concezione basata sui sensi e a quanto l'intelletto riesce ad afferrare con l'osservazione sensoria.

Oggi siamo ancora a una nuova svolta, al punto in cui all'uomo sarà di nuovo possibile, grazie alla moderna scienza dello spirito, arrivare a una visione spirituale delle cose. L'evoluzione scientifica ha infatti un doppio significato. Anzitutto all'umanità andava trasmesso un certo patrimonio scientifico che nel corso dei secoli, da Copernico, Keplero e gli altri, si è inserito in modo meraviglioso nella vita pratica e teorica da quando la scienza è passata di trionfo in trionfo. Questo è il primo risultato che venne conquistato grazie alla scienza negli ultimi secoli dai tempi di Leonardo. L'altro è qualcosa che non poteva realizzarsi in un sol colpo, ma che è divenuto possibile solo nel presente, perché non solo si deve alla scienza quanto si è sperimentato grazie alla concezione copernicana e alle osservazioni e ricerche di Keplero e di Galileo, grazie alla moderna analisi spettrale, ma le si deve anche una certa educazione dell'anima umana.

All'inizio l'anima indirizzò lo sguardo al mondo dei sensi, e si formò così la scienza; attraverso di essa si elaborarono nuove idee, nuovi concetti. Dove però la scienza ha creato le cose più grandi non è grazie all'osservazione dei sensi, ma grazie a qualcosa del tutto diverso. L'ho già fatto rilevare. Proprio in un settore determinato, nei tempi prima di Copernico ci si fidava di quanto si vedeva con i sensi. Che cosa ne derivò? Si credeva che nello spazio cosmico la terra rimanesse ferma e che il sole e gli altri pianeti le ruotassero attorno. Venne poi Copernico che ebbe il coraggio di non fidarsi dei sensi e di dire che, fidandosi dell'osservazione sensoria, non si perviene ad alcuna scoperta empirica; vi si perviene invece se in modo rigoroso si pensa tutto quanto si è prima osservato. Sulle sue orme gli uomini hanno proseguito, ed è senz'altro un misconoscere la realtà voler credere che la scienza sia giunta alla sua altezza attuale perché l'umanità si è fidata solo dei sensi.

Quanto tuttavia è maturato nell'umanità si è anche impresso nelle anime: le idee della scienza vivono nelle nostre anime, hanno educato le nostre anime. Accanto ai contenuti che fornirono, le scienze furono anche un mezzo educativo per le anime e oggi, in quanto le idee scientifiche non sono pensate nell'anima ma anche vissute, l'hanno resa matura ad esser portata in modo naturale alla scienza dello spirito. A questo però l'umanità doveva prima maturare; dovevano trascorrere secoli dal tempo di Leonardo.

Consideriamo ora Leonardo. Giunge al suo tempo con un'anima che in un'esistenza precedente apparteneva agli iniziati che nel modo antico avevano conquistato i segreti della vigenza cosmica. Quando rinacque nel secolo quindicesimo non poté esprimerlo, perché si possono acquisire in incarnazioni precedenti i segreti universali in modo grandioso secondo come ciò è possibile appunto in quelle incarnazioni, ma come si riesca a portarli a coscienza in una nuova vita dipende dalla corporeità di cui si dispone. Un corpo del secolo quindicesimo non poteva esprimere gli intimi pensieri, le intime sensazioni e le interiori forze formatrici che Leonardo aveva assorbito in precedenti gradi dell'esistenza. Quel che aveva dai tempi antichi agì solo come forza, ma era immerso in un corpo e in un'epoca subito precedente lo sbocciare della scienza moderna e si sentiva come rinchiuso. Si avvicinava un tempo, se ne vedeva già l'aurora, in cui si voleva guardare solo con i sensi nel mondo dell'esistenza sensibile, in cui si voleva pensare solo con l'intelletto che è legato al cervello. Leonardo tendeva in ogni campo verso lo spirito, perché lo aveva portato seco da vite precedenti; in modo grandioso tendeva allo spirito.

Osserviamolo anzitutto in quanto artista. L'arte era diventata del tutto diversa nei tempi in cui viveva Leonardo, rispetto ad esempio all'epoca greca. Cerchiamo di immedesimarci nell'attività creativa ad esempio di uno scultore greco. Che impressione riceviamo anche solo guardando ad esempio la statua di Marco Aurelio a Roma? Mai chi l'ha creata avreb-

be seguito il modo in cui Michelangelo o Leonardo l'avrebbero fatta, studiandone i particolari nelle singole forme secondo un modello esterno. Il magnifico cavallo della statua di Marco Aurelio non fu di certo studiato nel modo in cui Leonardo poté studiare il suo cavallo per la statua equestre di Francesco Sforza. Pure, come ci si presentano vive le antiche statue! Come mai? È perché nel periodo greco le anime umane si sentivano direttamente creatrici del loro corpo, perché si sentivano unite con le forze animiche di tutto il mondo. Ai tempi dell'arte greca si sentivano ad esempio in un braccio le forze che formavano il braccio stesso. Ci si sentiva inseriti nella consistenza autonoma della propria figura. Si guardavano le figure non da fuori, ma si creava dal di dentro perché si era ancora coscienti delle forze formative. Lo si può ancora dimostrare in quel che si vede. Prendiamo le figure femminili greche: sono tutte direttamente sentite. Di conseguenza sono tutte presentate in un'età in cui è ancora presente il progredire della crescita. Sentiamo dappertutto che l'artista crea secondo la natura, perché era inserito nello spirito della natura, si sentiva unito nella sua anima con lo spirito della natura.

Questo sentirsi uniti con lo spirito che vive e tesse nelle cose, al tempo di Leonardo doveva andar perduto, e lo doveva perché altrimenti tutta l'epoca moderna non sarebbe potuta nascere. Non è una critica di quell'epoca, ma l'esposizione del significato dei fatti.

Vediamo ora come Leonardo si metta all'opera quando studia i movimenti della mano, le singole parti di un animale o una fisionomia umana: ha nell'anima una conoscenza interiore, un'esperienza interiore che però non giunge a coscienza. È qualcosa che crea con vivezza la figura, ma che Leonardo non riesce a cogliere dall'interno. Si sente come staccato dall'afferrare interiore. Di nulla è inoltre soddisfatto. È in attesa della concezione scientifica del mondo, perché essa infatti ancora non esiste, e non può crearla lui stesso. Prendiamo i suoi scritti: in ogni pagina vi sono cose che gli uomini solo nel corso dei secoli avrebbero scoperto, e che a volte

non hanno ancora scoperto fino ad oggi. Leonardo ebbe idee meravigliose che non ebbero alcun effetto al suo tempo. Le troviamo nelle sue opere e anche nelle creazioni artistiche.

In lui sentiamo l'impotenza con la quale un'anima doveva presentarsi in un'epoca che stava esaurendo il vecchio modo di concepire il mondo e nella quale non era ancora sorto il nuovo. La nuova concezione portava però con sé la dispersione in particolari della visione unitaria dell'uomo. Vediamo formarsi una specializzazione dei singoli rami di attività. In Leonardo tutto appare ancora riunito, ed è in pari tempo pittore, musicista, filosofo e tecnico, sempre con grandi capacità. Riunisce tutto ciò in sé, perché la sua anima viene con grandi capacità da tempi antichi, e al suo tempo riesce a toccare tutto, ma non a penetrare nelle cose. Così egli appare umanamente una figura tragica, ma in una prospettiva più elevata molto importante nel punto di svolta verso un'epoca nuova.

Lo si vede già osservando quel che Leonardo andava creando: portava cioè fino a un certo punto le opere più significative, facendole poi continuare ai suoi discepoli. Anche in opere come il *Battista* o la *Monna Lisa* del Louvre a Parigi vediamo come, a seguito della tecnica impiegata, furono create in modo da perdere presto il loro splendore. Vediamo anche dappertutto come in effetti egli non fosse mai soddisfatto. È difficile parlare nei particolari dei dipinti di Leonardo senza averli sotto gli occhi. Approfondendosi nelle sue opere si vede dappertutto come Leonardo, in quanto artista, giunga a limiti oltre i quali non riesce ad andare, e come in generale non riesca a portare ciò che viveva nella sua anima fino al punto da averlo a coscienza; da quello stadio dell'esperienza animica riluce un momento in cui si gioisce, per poi ricadere nel dolore, perché non si è giunti a una precisa coscienza. E questo non avvenne mai in Leonardo.

Seguiamo in effetti Leonardo con un sentimento molto amaro, vedendo come alla fine nei suoi ultimi tre anni di vita fu portato da Francesco I di Francia nella dimora che il re

gli assegnò e nella quale trascorse appunto quegli anni, sprofondato nei segreti spirituali dell'esistenza. Ci si presenta come un solitario che in effetti non ha più nulla in comune col mondo che lo circonda, e che avverte l'enorme contrasto fra le basi dell'esistenza che egli sentiva e quello che era riuscito a dare al mondo solo in forma frammentaria attraverso l'arte.

Considerando così il problema e guardando a Leonardo ci si dice che abbiamo un'anima nella quale avvengono molte, moltissime cose. Enorme è l'impressione che essa fa sull'osservatore, pensando a quanto offerto da quest'anima all'umanità. Quel che si manifesta anche esteriormente da quest'anima in merito al progresso dell'umanità, persino alla sua morte, è davvero minimo rispetto a ciò che in lei viveva. Come ci porremmo di fronte all'economia dell'esistenza, se dovessimo rispettare la concezione che esaurisce l'esistenza umana soltanto in ciò che sale alla sua superficie? Come appare priva di senso e di scopo la vita di un'anima come quella di Leonardo, vedendo che cosa avveniva in lei e che cosa dovette perciò soffrire e sopportare, e confrontandolo con quanto essa poté dare al mondo! Ne deriva un enorme contrasto, se volessimo dire che una tale anima dovrebbe essere considerata solo in base a quanto manifestò nella vita. Certo non la possiamo considerare in questo modo! Dobbiamo porci in un'altra prospettiva e dire che malgrado tutto quanto essa diede al mondo, quanto sperimentò, quanto visse interiormente, pure essa è parte di un altro mondo, soprasensibile di fronte al nostro. Uomini come Leonardo sono anzitutto una prova che l'essere umano è inserito con la sua anima nell'esistenza soprasensibile, e hanno qualcosa da compiere in accordo col mondo soprasensibile, e che è solo un «sottoprodotto» quel che trasmettono al nostro mondo, rispetto a quanto complessivamente devono compiere.

Arriviamo a una giusta impressione se alla corrente che si svolge con gli avvenimenti umani visibili ne aggiungiamo un'altra, soprasensibile, e diciamo che avviene qualcosa, pa-

rallelo alla corrente sensibile, e che tali anime sono inserite nelle sfere soprasensibili. In quelle sfere esse devono vivere per fare da congiunzione fra il mondo sensibile e il soprasensibile. L'esistenza di tali anime appare comprensibile soltanto presupponendo un'esistenza soprasensibile nella quale esse siano inserite. Afferriamo quindi poco di Leonardo limitandoci alle sue creazioni; ne abbiamo invece un'idea pensando che la sua anima aveva da compiere qualcosa nell'esistenza soprasensibile; allora ci diciamo che la comprendiamo. Affinché quest'anima, che svolge la sua vita complessiva in molte vite terrene, riesca a manifestare qualcosa all'umanità, nella vita come «Leonardo» dovette sopportare che venisse portata ad espressione solo una minima parte di quanto vi era in lei. Anime come quella di Leonardo sono veri enigmi universali, enigmi della vita.

Quel che oggi volevo esporre non doveva esser presentato in precisi concetti, ma solo dare un'indicazione su come ci si possa avvicinare a tali grandi anime. La scienza dello spirito non deve infatti presentare teorie, ma in tutti i modi in cui può deve afferrare la vita dei sentimenti e delle sensazioni e divenire un elisir di vita, in modo che grazie ad essa si acquisisca una nuova relazione col mondo e con la vita. Spiriti come quello di Leonardo sono molto adatti a far sì che attraverso la scienza dello spirito si realizzi nel mondo tale nuova relazione. Guardando a spiriti come quello di Leonardo possiamo dire che essi compaiono nella vita pieni di enigmi perché hanno da manifestare cose più grandi di quelle che il loro tempo possa offrire loro. Poiché portano qualcosa da vite precedenti, anime come quella di Leonardo si presentano nell'esistenza in uno stato poco appariscente, come fu quello di Leonardo. Egli nacque come figlio naturale da un padre del ceto medio e da una madre che scomparve subito dalla sua vita, e venne educato da gente comune. Lo vediamo per così dire affidato a se stesso mentre manifesta ciò che aveva portato da vite precedenti. Proprio osservando le condizioni sfavorevoli della sua nascita, riconosciamo che esse non

gli impedirono di poter manifestare il grandioso contenuto della sua anima.

La vediamo così talmente sana e grandiosa che possiamo sentire quel che ne dice Goethe movendo dalla sua grande anima: «Egli si presenta ben regolato e formato quale campione dell'umanità, e come la forza di percezione e la chiarezza dell'occhio fanno in realtà parte dell'intelletto, così chiarezza e comprensione erano proprie del nostro artista». Se vogliamo applicare queste parole a Leonardo, e sono applicabili, possiamo farlo per il giovane Leonardo che ci si presenta nel corpo e nello spirito, fresco, completo, attivo, amico e interessato al mondo, un uomo cioè completo, un esempio, nato per conquistare, anche pieno di umorismo, come mostrò nelle più diverse occasioni della sua vita. Guardiamo poi anche al disegno che viene considerato ed è anche il suo autoritratto, al vecchio nelle rughe del cui volto sono segnate le molte esperienze pesanti e dolorose, i cui tratti attorno alla bocca ci indicano tutta la disarmonia nella quale vediamo alla fine l'uomo solitario, lontano dalla patria nel suo ritiro presso il re di Francia, l'uomo che ancora lotta con l'esistenza del mondo, ma solo, abbandonato, incompreso, anche se amato dagli amici che non hanno tralasciato di accompagnarlo.

Ci viene così incontro in modo particolare la grandezza di questo spirito che attraverso molti dolori si inserì nel suo corpo, prima formandolo completamente e poi abbandonandolo amareggiato. Guardiamo il suo volto e sentiamo il genio dell'umanità stessa venirci incontro da quei tratti. Cominciamo così a comprendere l'epoca del tramonto che Leonardo sperimentò, ma anche l'epoca in cui vissero Copernico, Keplero, Giordano Bruno e Galileo con i quali nasce una nuova aurora, e vediamo tutte le limitazioni e le ristrettezze che l'anima di Leonardo dovette sperimentare. Comprendiamo quell'epoca e anche il grande artista che si nasconde dietro i mezzi umani a sua disposizione e con i quali in definitiva è costretto a lavorare. Dobbiamo servirci di tutta la nostra comprensione umana e guardare nel volto di Leonardo dopo es-



serci approfonditi nella scienza dello spirito, affinché ci venga incontro da quel volto tutta la natura della sua epoca. Dai tratti amareggiati di quel volto ci guarda lo spirito umano che tende verso il basso. Dobbiamo conoscerlo in quel modo per comprendere tutta la grandezza e la forza necessaria affinché potessero sorgere un Copernico, un Keplero, un Galileo e un Giordano Bruno.

Solo così abbiamo il giusto rispetto per il corso dell'evoluzione dello spirito umano, solo così sentiamo la tragicità del rogo di Giordano Bruno, e dall'aspetto dell'epoca precedente avviata al tramonto impariamo anche ad approfondire come si dovesse sentire impotente l'anima di Leonardo. Ci diventa chiara la sua grandezza se abbiamo un'idea di quel che egli non riuscì a fare. Ciò è anche in relazione con qualcosa che vorrei riassumere alla fine di questa conferenza, e cioè che l'anima umana è soddisfatta, può persino essere felice osservando l'imperfezione, e tanto più felice osservando non le piccole, ma le grandi imperfezioni, osservando un lavoro che a causa della sua grandezza non riesce a realizzarsi del tutto. Nelle forze che non si realizzano presagiamo infatti, o addirittura vediamo, le forze che si preparano per l'avvenire, e nel tramonto ci si svela il presagio e la speranza dell'aurora.

Di fronte all'evoluzione dell'umanità la nostra anima deve sempre sentire che tutto quanto diviene lo fa in modo che sia possibile dire: quando un'opera va in rovina sappiamo che dalle rovine sorgerà una nuova vita.

## MICHELANGELO E IL SUO TEMPO SECONDO LA SCIENZA DELLO SPIRITO

### TERZA CONFERENZA

*Berlino, 8 gennaio 1914*

Fra le conferenze di quest'inverno quella di oggi deve essere in un certo senso un episodio. Lo sarà in modo analogo a quelle dell'anno scorso su Leonardo e su Raffaello\*. Proprio con queste conferenze per così dire episodiche, tratte dalla vita culturale o dalla storia dell'arte, il mio scopo è mostrare come la scienza dello spirito tenda ad entrare nell'essere del divenire storico e a comprendere le personalità umane che vi sono inserite. Proprio per la conferenza odierna prego gli ascoltatori di tener presente che, per la natura dell'argomento, oggi la scienza dello spirito è in certo modo solo agli inizi e che anche questa conferenza dovrà essere un tentativo iniziale. Nel nostro tempo la storia è una vera scienza come le altre scienze. Tuttavia un libro davvero notevole di oggi contesta alla storia il diritto di chiamarsi scienza, perché la storia sarebbe solo la riunione di singoli avvenimenti e fatti i quali, come ci si presentano, non esistono una seconda o una terza volta; così una ricca personalità dei nostri giorni che appunto contesta il carattere scientifico della storia dice: quando si sappia qualcosa di una goccia di pioggia si possono conoscere le leggi del suo comportamento e stabilire i relativi principi scientifici, perché le altre gocce di pioggia seguono le stesse leggi. Così è per ogni insetto e per tutte le cose del mondo che comunque si ripetono. Invece gli eventi storici stanno a sé; si raccontano, ma non è possibile basare su di essi nulla di ciò che nel vero senso della parola si chiama scienza.

Considerando i concetti e le idee che oggi si chiamano scientifici, in base ai quali si giudica la scienza, si deve in effetti dargli ragione. Diverso è il problema se gli studi storici vengono fatti nel senso cui qui spesso è stato accennato e per cui in sostanza iniziatore è niente di meno che Lessing. Faccio spesso presente che anche Lessing considera la storia come un'evoluzione\*, oggi diremmo forse come un progredire di tutta l'umanità, nel senso che sono le stesse anime umane che continuano ad operare di epoca in epoca. Entra nella storia senso e significato quando non la dobbiamo più vedere come una somma di eventi che si susseguono e non si ripetono, ma la vediamo nel senso che le anime fanno di continuo esperienze in vite terrene susseguentesi. In tal modo ciò che operò in tempi precedenti sulle anime viene da loro stesse portato fra morte e rinascita nel mondo spirituale, qui fecondato per poi riapparire in una nuova vita terrena così che sia possibile il progresso, l'evoluzione nel susseguirsi degli eventi storici.

Così, grazie alla scienza dello spirito, la storia ridiviene una scienza, non perché in essa le leggi si ripetano come in natura, ma perché riusciamo a vedere la storia come ciò che si presenta alle anime umane nel susseguirsi delle vite di epoca in epoca. In effetti si presentano così non le leggi, ma le anime che continuano a ripetere le loro vite. Allora acquista significato lo studio delle diverse epoche e ci si chiarisce il carattere di un'epoca significativa per quanto le anime, provenienti da epoche precedenti, possono sperimentarvi qualcosa di nuovo che prima non riuscirono a fare, al fine di portarlo in epoche successive.

Forse non in modo teorico e astratto, ma più secondo il sentimento e in una prospettiva ideale e artistica, si può presentare agli uomini la certezza di un progredire della storia osservando le grandi epoche dell'evoluzione artistica e dei grandi artisti nel loro sviluppo, aggiungendovi anche la convinzione del ritorno dell'anima per arrivare alla vita completa dell'essere umano che si svolge distinguendo una parte del-

l'esistenza fra nascita e morte e un'altra nel mondo spirituale fra morte e rinascita; la certezza delle ripetute vite terrene non si acquisisce comunque da uno studio in qualche modo teorico. Chi tuttavia osserva la vita, chi cerca in ogni direzione di rendersi conto dei segreti dell'esistenza, troverà, non certo agitandosi, che non potrà arrivare di colpo a una tale certezza, ma che nell'anima gli si formerà a poco a poco quella certezza, quanto più osserverà la realtà nel suo complesso. Vorrei presentare un capitolo per osservare la realtà, lasciando tuttavia a ognuno di trarne le conseguenze, perché oggi intenderei fare il tentativo di considerare il modo in cui Michelangelo si inserisce nella vita spirituale dell'occidente.

Appunto studiandola e tenendo anche presente la complessiva vita spirituale dell'umanità nella prospettiva delle ripetute vite terrene, dobbiamo dire che nell'evoluzione umana ha un chiaro senso che le epoche storiche susseguenti siano fundamentalmente diverse e che le anime abbiano esperienze sempre diverse nelle diverse epoche. Solo chi guarda in modo miope la storia dell'umanità può abbandonarsi all'opinione che l'anima umana, quale è oggi, sia stata sempre così, dopo essersi evoluta più o meno dall'animalità. Chi guarda più a fondo ai tempi della storia antica e, con i metodi della scienza dello spirito, si avvicina ai tempi precristiani, trova che tutta l'atmosfera di base, la disposizione, le condizioni dell'anima umana si sono modificate dai tempi antichi nel corso dell'evoluzione dell'umanità fino ai nostri giorni. Di conseguenza la configurazione dell'anima nelle diverse epoche sempre si rinnovò. La cosa ci risulta evidente prendendo un artista tanto significativo quanto lo fu Michelangelo nel secolo sedicesimo e confrontandolo con altri artisti precedenti che fecero cose simili in uno dei suoi campi. Si tende ad esempio nello studio della storia a porre una accanto all'altra la statuaria greca e l'opera di Michelangelo. A chi però lo faccia con serietà in base a quanto storicamente esiste, appare la poderosa differenza fra la statuaria greca e le creazioni di Michelangelo. Allo scopo è necessario che ci occupiamo in

breve del modo particolare, oggi ancora poco notato, in cui in effetti può agire su di noi la statuaria greca.

È davvero un peccato che questa conferenza non sia accompagnata da proiezioni o da altri aiuti visivi; per quanto riguarda la storia dell'arte vi sono oggi magnifiche riproduzioni di numerose opere ed è quindi facile per ognuno farsi un'immagine di quello che vorrei oggi esporre. Quando Herman Grimm\* intorno alla metà del secolo scorso scrisse la sua bellissima opera su Michelangelo, non poté allora arricchirla con illustrazioni, presenti invece nella ristampa di quarant'anni dopo, e si può dire senza esagerazione che fu così possibile scoprire su Michelangelo eccezionali segreti nascosti che non si potevano acquisire prima con la sola esposizione della *Vita di Michelangelo* di Herman Grimm. La riproduzione fotografica ha fatto negli ultimi decenni progressi tali che oggi è possibile, per una vera salute animica dell'umanità, vedere la struttura delle idee e delle forme che si susseguono nel tempo con l'evolversi dell'arte.

Lasciando agire su di sé l'arte e la scultura greca non riusciamo a sottrarci alla sensazione che il meglio della scultura greca, che magari oggi non esiste più, abbia parlato agli uomini come un messaggio di un altro mondo. Poiché non voglio svolgere osservazioni non artistiche, non intendo gli aspetti esteriori, e cioè che i Greci abbiano scolpito dèi, azioni degli dèi o comunque del soprasensibile. Non intendo il contenuto dell'arte, ma l'aspetto artistico dell'arte stessa, il dare la forma. Come avveniva? Avveniva che il Greco portava nell'anima qualcosa che non ricavava direttamente dalla natura grazie ai sensi. Egli portava in sé un intimo sapere che sentiva il modo in cui è strutturato un organismo umano. A questo contribuiva tutta l'educazione che la Grecia dava all'anima, e anche che i Greci vivevano in un'altra epoca della storia dell'umanità in cui l'anima si sentiva intimamente legata col suo organismo, in cui l'uomo sentiva in tutt'altro modo: tu ora muovi la mano, ora la tua mano, il tuo braccio formano un angolo acuto, ora un angolo retto, ora uno ottuso; ora

la tua mano e la tua gamba tendono questo o quel muscolo. Questo essere in sé dell'anima, questo compenetrarsi, questo sentirsi dell'organismo con l'anima è il sentire greco, la sensibilità greca. È quindi possibile stabilire, anche se da molte parti oggi non lo si ammette, che il Greco aveva un diretto e interiore sapere, anche sentito, del suo organismo. L'artista quindi non formava le sue figure imitando la natura, copiando un modello esterno, ma grazie a un interiore sapere conseguiva la conoscenza dei diversi muscoli e della loro posizione rispetto all'anima; egli compenetrava cioè il suo organismo con l'atteggiamento dell'anima, e ciò condusse a una fioritura nella sua vita animica.

Dalle opere che ancora esistono si può senz'altro vedere che quando il Greco dava forma al suo Zeus, si trasferiva interiormente nell'atmosfera del dio, la sua anima si compenetrava con il sentire di Zeus; conosceva le interiori tensioni liberate dal sentire di Zeus o di Hera, e dall'intimo conformava alla materia la sua forma. Inseriva la sua anima nella materia. È del tutto naturale che il nostro tempo non senta più quel modo così diverso di sentire del Greco. Proprio perché era diverso, chi oggi è in grado di rilevarlo si pone in modo diverso di fronte a quanto rimane della scultura greca che non a tutte le sculture successive: le sculture greche ci stanno dinanzi e ci parlano di quello che l'uomo sperimenta quale suo mondo animico. Esse esprimono ciò che è animico; tutto nella scultura greca esprime ciò che è animico. Si può prescindere del tutto se una statua sia di Zeus, Hera o un altro dio, non è determinante perché in quel modo ci si allontanerebbe da un esame artistico per entrare nel romanzesco. È invece determinante che quando il Greco dava forma ai suoi dèi, quelli che oggi vediamo, essi erano in sé conclusi, come la nostra vita dell'anima è conclusa in noi e come ci sentiamo appunto chiusi in essa quando avvertiamo nel riflesso organico, nella tensione dei muscoli ciò che l'anima opera nell'organismo, sperimentandosi essa in questa atmosfera. Questo elemento variamente chiuso nell'anima si proietta e si manifesta

nello spazio ed è caratteristico della scultura greca. Guardando un'opera scultorea greca, ci diciamo che è finita in sé, che è un mondo e che intende manifestare ciò che appunto è. Anche i gruppi scultorei vanno intesi in questo senso, fino al *Laocoonte*. Esiste per permetterci di sentire qualcosa del mondo dell'anima, mentre attorno vi è la rimanente umanità, il mondo nel quale siamo noi stessi. Solo in quanto la nostra anima si rivolge all'opera d'arte, quest'ultima entra in relazione con noi. L'opera stessa non fa tuttavia parte del medesimo spazio, del medesimo mondo nel quale ci muoviamo con i nostri passi, nel quale parliamo ogni giorno con gli altri: esce da questo mondo. Se ora passiamo dalle sculture greche, al *Mosè* di Michelangelo, che doveva essere una parte del mai realizzato monumento di papa Giulio, dovremo davvero dirci che al di fuori di Michelangelo nessun artista mai rese il passo della Bibbia in cui al popolo ebraico venne dato un profeta in Mosè, non uguagliato da nessun altro per aver guardato Dio in faccia, che nessun altro artista ha mai portato ad espressione di questo passo della Bibbia il grandioso effetto della volontà di Mosè. Tutto ci mostra la guida del popolo che lo permea col suo spirito, che fa scorrere su tutto un popolo la sua volontà, che ben al di là della sua vita ne diviene il maestro. Sprizza forza da quel *Mosè*, sprizza tale forza umana da farci pensare che non sia realistico. È noto che la statua ha due corna sulla testa. Dicendo che sono il simbolo della forza non si è ancora detto nulla. Se un artista meno importante di Michelangelo creasse una figura e le mettesse sulla testa due corna, esse sarebbero lo stesso un simbolo, ma allora non le ammireremmo perché non sapremmo che pensarne. Michelangelo crea il suo *Mosè* tanto compenetrato di volontà che noi sappiamo: qui è presente una forza che si annuncia con qualcosa di speciale. Riteniamo artisticamente valide le corna di Mosè. Non è importante quel che si rappresenta, ma il renderlo valido anche nei particolari, siano essi magari non realistici.

Pensiamo ora al gigantesco *Davide*. Ne parleremo ancora



in un'altra prospettiva, ma vediamo per il momento rispetto ad una scultura greca. Come si presenta? Si presenta nel momento in cui la sua anima acquista la coscienza di dover affrontare Golia. Ha in mano la fionda; è il momento in cui si accinge direttamente a compiere la sua azione. Anche prima la figura del giovane Davide era stata eseguita sia da Donatello\*, sia dal Verrocchio\*, ma quando l'azione era stata già compiuta. Entrambi rappresentano Davide che ha sotto i piedi la testa di Golia. Michelangelo sceglie un altro momento, quello in cui l'anima di Davide diviene cosciente di ciò che deve fare, e il momento è espresso in modo grandioso. Chi potrebbe pensare che, come in un'opera greca, sia solo fissato uno stato interiore, uno stato d'animo? Ma come non lo è per il *Mosè*, non lo è neppure per il *Davide*; viene però ad espressione ancora dell'altro. Il *Mosè* e il *Davide* stanno di fronte a noi in modo da farci pensare che ad esempio il *Mosè* potrebbe anche alzarsi, potrebbe muoversi; egli vive nel nostro stesso spazio, nello stesso mondo nel quale anche noi dirigiamo i nostri passi, è posto nello stesso spazio in cui noi viviamo. Queste figure sono così tolte dalla semplice sfera animica e inserite nel mondo che ci circonda. Dopo aver visto il *Davide* davvero non ci meraviglieremmo, se nell'istante successivo egli scagliasse davvero la sua pietra.

Questo è il notevole passaggio dall'antica alla nuova epoca, e Michelangelo ne è in questo senso il più significativo portatore; il passaggio notevole è che gli artisti greci creano opere che per così dire ci parlano negando il mondo esterno, opere che esistono per se stesse, come chiuse in sé, che agiscono su di noi come da un altro mondo. Michelangelo invece pone le sue figure nello stesso mondo in cui anche noi siamo posti; vivono con noi nello stesso mondo. In senso traslato si potrebbe dire che mentre le opere greche respirano solo aria animica, l'aria degli dèi, quelle di Michelangelo respirano l'aria del mondo in cui viviamo. Non ha importanza usare parole quali idealismo o realismo, ma vedere che Michelangelo è il grande artista che crea le sue figure togliendo-

le dalla sfera animica e ponendole interamente nell'esistenza terrestre, tanto da farle esistere quali esseri viventi fra la gente.

Fatte queste premesse, e cioè che a Michelangelo, per così dire grazie ai progressi spirituali dell'umanità, era posto un compito particolare, non ci meravigliamo più se vediamo che già dalla prima gioventù egli porta con sé dal mondo spirituale le capacità per assolvere il suo compito nella vita. I teorici dell'ereditarietà avranno difficoltà a ritrovare le loro teorie in Michelangelo! Discende da una famiglia divenuta borghese, ma di origine nobile in seguito impoveritasi; lo sappiamo dal corso della sua vita, perché la aiutò di continuo. Era una famiglia che certo non aveva in sé nulla dei compiti specifici di Michelangelo. All'inizio era destinato a frequentare una scuola, come molti altri; egli tuttavia disegnava sempre, ma in modo del tutto particolare, tanto che non si capiva da dove lo avesse appreso; alla fine il padre non poté far altro che portarlo alla bottega del Ghirlandaio\*. Lì però il ragazzo non poteva imparare molto, sebbene il maestro fosse un grande artista. Quello che Michelangelo disegnava sgorgava del tutto naturale dal suo essere. Gli capitò però dell'altro: poiché era stato notato il suo dono per il disegno, Lorenzo de' Medici\*, il Signore di Firenze, lo prese alla sua corte ed egli vi rimase per tre anni. Michelangelo nacque il 6 marzo 1475 e visse alla corte dei Medici dal 1489 al 1492. Quel che cercava e che aveva una speciale importanza per lui erano i pochi resti dell'antichità, della scultura antica, che lì si trovavano. È poi caratteristico come egli unisse ciò che vedeva, e che faceva su di lui una profonda impressione, con uno studio intenso dell'anatomia. Vediamo così come nell'anima di Michelangelo cresca una precisa conoscenza dell'intima struttura del corpo umano. In tutte le sue creazioni si rileva come impieghi i suoi studi anatomici, come ne abbia acquisito la conoscenza: se l'anima sperimenta qualcosa, se vive una certa atmosfera o un certo atteggiamento, è indispensabile sapere come si comporti ogni singolo muscolo.

Osserviamo ora come nella sua anima confluiscono due

correnti. Vedeva quel che era diverso da quanto potesse mai produrre il genio del suo tempo, perché ora l'umanità era progredita in un'altra epoca, vedeva quel che era caratteristico dell'arte greca e poiché però nel suo tempo era scomparsa la capacità di sentire le proprietà del corpo, come poteva invece fare l'arte greca, egli doveva osservare dal di fuori la costruzione del corpo, rilevarne la costruzione esterna. Quello che il Greco aveva sperimentato grazie al senso interiore della vita, Michelangelo dovette sperimentarlo attraverso i sensi, osservando la natura. Dovette estrarre dalla natura con i sensi ciò che l'artista greco rilevava da se stesso grazie al senso della vita ancora attivo in lui. In questo caso ci si mostra come progredisca l'evoluzione animica dell'umanità, come l'anima in un'epoca non possa fare quel che faceva in un'altra, e che quando si raggiunge qualcosa di grandioso, nelle diverse epoche l'anima lo debba conseguire con mezzi diversi.

Se ora vediamo come Michelangelo, sulla base di quanto aveva conseguito nel modo che abbiamo descritto, ancora da giovane termina nel 1498 la meravigliosa opera che incontriamo in S. Pietro a Roma, la magnifica *Pietà*, se vediamo che cosa raggiunge con i suoi mezzi in questa opera giovanile che conserva ancora un poco le tracce della tradizione artistica italiana di Cimabue e di Giotto avendo in sé anche qualche impronta bizantina, avvertiamo tuttavia come fluisca in quest'opera ciò che proviene da una precisa osservazione delle forme del corpo umano. Grazie all'osservazione riesce a Michelangelo di creare una scultura che è davvero al livello della statuaria greca. Ma che cosa era stato necessario? L'osservazione del mondo esterno. Lo si può studiare bene proprio nella *Pietà*. Osserviamo come nel corso dell'evoluzione dell'umanità si sia aggiunto alla greicità qualcosa del tutto estraneo. Il Greco aveva un senso della vita che avvertiva in se stesso. Ne risultava di per sé la possibilità di manifestare come appaia la forma del corpo umano nei suoi diversi atteggiamenti. Tuttavia dai tempi della Grecia era fluita nella civil-

tà occidentale la concezione del mondo, partita dall'ebraismo e giunta al suo culmine nel cristianesimo, che sempre ha in sé qualcosa del comandamento: non dovrai farti immagine alcuna di ciò che è spirituale.

Non so quanti abbiano riflettuto che tra il periodo greco e il tempo di Michelangelo ve n'è un altro in cui avvenne in pratica che non ci si facesse alcuna immagine della divinità. I primi cristiani non si facevano un'immagine del Cristo. Usavano simboli: il pesce, il monogramma del Cristo, ma non immagini, proprio come gli Ebrei non rappresentavano il loro Dio; uno dei dieci comandamenti dice espressamente: «Non farti alcuna immagine di Dio, tuo Signore». Se però entriamo nella Cappella Sistina, nella Cappella che è la più significativa della cristianità, troviamo che quel comandamento venne trasgredito da Michelangelo. L'altezza di espressione artistica che egli raggiunse dipingendo il soffitto della Cappella Sistina e rappresentando più di una volta Dio Padre, il massimo slancio dell'arte cristiana poté essere raggiunto solo trasgredendo quel comandamento. Fra le due epoche vi è tuttavia il tempo in cui tutto ciò dovette essere preparato, in cui ci è reso ben evidente che davvero non facciamo un paragone, una semplice analogia dicendo: i periodi che si susseguono nella storia dell'umanità sono tali che fra i tempi «diurni» vi sono quelli «notturni», epoche nelle quali determinate capacità umane devono come passare a uno stato di sonno per riapparire più tardi rafforzate. Dopo quello che la scultura greca poté creare, dovette presentarsi un periodo nel quale anche per l'arte valse il comandamento: non ti farai alcuna immagine! Anche il creare forme dovette attraversare un periodo di sonno; abbiamo poi il periodo diurno, il risveglio, però in altra forma, in Michelangelo. Mentre in natura tutto si ripete nello stesso modo, il giorno uguale al giorno precedente, la pianta uguale a quella precedente, la caratteristica nel progredire dell'umanità è che le anime, trasferendo i loro frutti da un'epoca nella successiva, sperimentano in pari tempo un progresso, una metamorfosi, una trasformazione. Le

capacità umane devono però passare attraverso un periodo di quiete in questo e in altri campi.

Vediamo così come nel periodo intermedio, in cui l'arte per così dire riposò, sorse l'ideale cristiano, l'atteggiamento animico dell'interiorità, dell'interiorizzazione; questo non va inteso in senso confessionale, ma in una prospettiva del tutto interconfessionale e tale che ognuno lo debba ammettere, indipendentemente da ogni confessione. Nella *Pietà* quanto è più profondo nell'intimo, ciò che si manifesta nella giovane madre che tiene in grembo il figlio morto, quanto è più intimo di tutto ciò che era espresso dalla scultura greca! È più intimo e doveva essere creato in un tempo in cui non si creava più l'elemento organico col senso interiore della vita, ma in cui l'anima doveva interiorizzarsi e scoprire i segreti della natura con i sensi fisici.

Quanto è diverso dalla scultura greca Michelangelo all'inizio dell'epoca moderna, all'alba della nuova era materialistica in cui i sensi umani venivano indirizzati alla natura esterna! Le anime umane dovettero attraversare un periodo nel quale i sensi furono formati e usati al massimo. Vi siamo ancora immersi. Tuttavia nell'evoluzione umana tutto deve avere un contrappeso. Vediamo così l'artista Michelangelo riversare la sua anima nel mondo esterno per captare dalla natura le sue forme. Con questo però egli non forma solo l'aspetto esterno, quello che rilevano i sensi, ma dal continuo progresso dà forma anche all'intimo approfondimento dell'anima che era fluìto nell'umanità. Michelangelo dovette esprimere con mezzi esterni questo intimo approfondimento dell'anima: in ciò che captava dalla natura esterna riuscì a riversare infinita interiorità dell'anima. Vediamo così giacere il corpo del Cristo Gesù in grembo alla giovane madre e crediamo di leggere nella pietra: certo, questo è un bel corpo umano, quale la natura lo vuole, e Michelangelo riuscì a carpirglielo. Tuttavia ci viene incontro qualcos'altro che per così dire presenta due aspetti: un'immensa pace della morte è diffusa su quel corpo! Guardando poi il complesso della statua

vediamo il viso della giovane madre che tiene in grembo il Cristo adulto, già morto, lei tanto giovane che mai nella realtà avrebbe potuto essere la madre di quell'uomo; riceviamo dalla pietra formata il sentimento che Colui che lì è morto è la certezza della vita eterna dell'anima umana. Massima interiorità e alti segreti nascosti nella natura espressi realisticamente con i mezzi della natura stessa che Michelangelo aveva studiato!

Quando poi Michelangelo torna a Firenze da Roma ci si presenta una magnifica scena. Vi era un vecchio blocco di marmo da cui uno scultore aveva cercato di cavare qualcosa, senza però riuscirvi. Michelangelo ha ora il compito di farne qualcosa, ed egli crea allora il *Davide* da quel blocco che era stato destinato a qualcosa d'altro. Considerando tutto ciò e anche i segreti che egli aveva carpito alla natura esterna con i sensi, è possibile seguire come in effetti Michelangelo lavorava; col suo lavoro ci mostra giustamente che con una parte del suo sentimento guarda in epoche che avevano ancora qualcosa di un'interiore conoscenza di certi segreti umani. Da un lato Michelangelo è già senz'altro all'inizio dell'evo moderno, ma è tanto grande in quel punto del nuovo periodo, che tutto deve all'osservazione dei sensi, solo perché nella sua anima ha tuttavia ancora trasportato da esperienze di epoche precedenti qualcosa che gli rende possibile sentire interiormente ciò che Goethe chiamava «spirito del corpo», «spirito della natura».

In proposito desidero accennare a qualcosa che oggi viene troppo poco tenuto presente. Se grazie alla scienza dello spirito si è acquisito un certo occhio anche per la fantasia e si attraversa non dico una cava di marmo, ma un paesaggio roccioso, di fronte alle svariatissime formazioni rocciose si può avere la sensazione che da esse si possa raffigurare qualcosa. Da una roccia che incontriamo si vede già che cosa potrebbe diventare. Non per niente si trovano tanti racconti di cavalieri incantati sul loro cavallo fra le popolazioni di paesaggi del genere, perché se in qualche posto una roccia ha

un aspetto particolare, il popolo diventa scultore e racconta che un cavaliere compì un'azione malvagia e fu trasformato in una roccia. La fantasia plastica opera sulla pietra in modo da far dire che basterebbe poco per trasformarla in figure umane o in animali che vivono nella natura. Si rileva così qualcosa di quanto intendesse Goethe con l'espressione «spirito della natura». I minerali non sono tutti uguali, ognuno ha le sue caratteristiche e contiene i suoi segreti che noi dobbiamo captare.

Su un'anima come quella di Michelangelo un blocco di marmo che gli sta davanti lo spinge a lavorarlo facendosi un modello solo secondo i suoi pensieri. Il modello non ha allora altro significato se non quello di rappresentare la sua idea. È in sostanza il marmo che gli offre l'intenzione per quel che creerà. Detto in modo radicale, egli sta davanti al marmo e vede in esso: qui ci sarà la mano, la gamba sarà in quella posizione; così e in nessun altro modo sarà l'opera. Oltre tutto Michelangelo è un artista che non perde neppure un pezzetto del marmo, vale a dire che non toglie nulla più del necessario. Di conseguenza comincia a togliere attorno al blocco dove vede il fronte principale e dove l'organismo umano ha il baricentro, all'inizio in modo leggero, come disegnando in rilievo le superfici da elaborare; vi è cioè come una specie di fantasma di quel che diventerà l'opera. Solo allora inizia il lavoro con il trapano, quello allora conosciuto, comincia a ricavare ulteriori avvallamenti e inizia il lavoro col martello e lo scalpello. Alla fine si ha l'impressione che il blocco di marmo abbia dato da sé l'opera dopo che è stato allontanato quel che era di troppo. Così un artista come Michelangelo non creerebbe mai in bronzo o in altro materiale come lo fa in marmo. Non fa parte dell'arte della scultura quel che si racconta dell'espressione dei volti in senso poetico o romanzato. È invece scultura quel che ho cercato di caratterizzare: estrarre dal marmo ciò che vi è incantato, estrarre dalla pietra stessa ciò che il popolo vi presagisce vedendo in qualche posto, in una roccia qualsiasi un cavaliere o altro che vi è stato incantato.



Per farlo Michelangelo dovette appunto avere una precisa conoscenza di quanto poteva dargli l'anatomia, perché egli doveva adeguarsi con i sensi al materiale, perché non aveva più il senso interiore della vita che era ancora proprio dell'arte greca. Grazie all'accurato studio dell'anatomia egli si pone all'inizio dell'epoca moderna, sia rispetto alla natura sia anche all'arte, nella medesima posizione alla quale era arrivata anche la scienza. Non per nulla il giorno della sua morte fu lo stesso della nascita di Galileo\*, uno degli iniziatori della scienza moderna. Quando Michelangelo riassume artisticamente quanto era stato tramandato da un tempo antico, e come artista lo pervade con le idee del suo tempo, quale artista sta nei confronti della natura nella stessa relazione in cui si trova lo scienziato moderno, a modo suo, nel campo della scienza. È una prospettiva che è bene tener presente in modo speciale per il suo *Davide*, perché qui Michelangelo aveva a che fare con un blocco di marmo che era destinato a tutt'altro scopo; egli carpi il segreto di ciò che doveva essere e ne risultò il meraviglioso *Davide*.

Lo vediamo così del tutto cresciuto nell'intimo della natura del suo tempo che si ricollega al precedente e costituisce anche il punto di partenza per il successivo. Quel che ho esposto è il vero essere di Michelangelo. Che egli creasse Madonne o altri diversi motivi cristiani deriva dalla civiltà di allora; gli fu dato dal di fuori, forse più che ad ogni altro artista. Ho cercato di caratterizzare ciò che egli inserì nel suo tempo; lo si rileva anche da diverse altre cose. Il suo mondo dell'arte è uno col mondo nel quale noi viviamo, le sue opere si trovano nel medesimo spazio nel quale siamo noi stessi. È questo il filo conduttore dell'opera di Michelangelo. Quel che fece è sotto l'impressione di questo filo conduttore. Si guardino le sue Madonne, la Madonna col Bambino. In genere il Bambino è molto piccolo in grembo alla Madre. Passata questa fase, nella Madonna della Cappella Medicea rappresenta il Bambino tanto grande da essere quasi in grado di camminare con i suoi piedi, perché intende inserirlo nello spazio, nel mondo in cui vi-

viamo. Nel Bambino crea un essere simile a noi nel senso più reale, lo deve perciò togliere dal riposo, da un'interiore chiusura, lo deve mettere in movimento affinché, prescindendo dal fatto che sia rappresentato nel marmo o in un quadro, egli viva nello stesso nostro mondo.

Quando in seguito vediamo come egli dipinge la Cappella Sistina, quel meraviglioso soffitto in cui presenta in modo grandioso tutto il periodo precristiano con la creazione del mondo, quando vediamo gli antichi Profeti e le Sibille dipinte ai lati, quando lasciamo agire tutto ciò su di noi e ci chiediamo che cosa ci interessa di più: quello che egli dipinse o il modo in cui lo dipinse, si ha a volte il sentimento che l'accorciamento apportato a qualche gamba, che le posizioni diverse dei corpi portino ad espressione quel che appunto ho cercato di esporre, cioè la sostanza dell'arte di Michelangelo; e questo interessa di più che non tutto il resto riferito al contenuto, al racconto biblico che si può scoprire in un modo o nell'altro.

Nessuna meraviglia quindi che questo artista si proponesse, in questo aiutato anche dal papa Giulio II\*, di creare qualcosa che in tutta la sua struttura fosse in diretto accordo con la vita del suo tempo. Non nel modo in cui lo erano Zeus, Hera o Apollo, nella forma dell'Apollo del Belvedere, che erano inseriti ancora nel mondo greco come appartenenti a un'altra sfera, e si manifestavano in un'altra sfera; no, Michelangelo vuol creare un'opera davvero gigantesca che nasca però dal suo tempo immettendovi tutto il divenire, il divenire interiore del tempo col suo carattere di base, la sua antica natura, la sua corrente. A Michelangelo e a numerosi suoi contemporanei si presentava papa Giulio II come la incarnazione poderosa del tempo, un papa cui piaceva paragonarsi a Paolo. Quale signore della sua epoca, come amava chiamarsi, egli si presentava ai contemporanei. Nella sua anima, nelle sue azioni, viveva ciò che interessava il suo tempo. Quando un'anima si pone in tal modo nella sua epoca è anche in relazione con le potenze che operano nelle anime. Tutto quanto rappresentava il motivo interiore del tempo doveva fluire e rimanere come

pietrificato in quest'opera in modo che la corrente di civiltà che si esprimeva nel papa Giulio II rimanesse fissata nella pietra nel gigantesco monumento funebre di Giulio II che Michelangelo si era ripromesso di creare. In esso voleva mettere non solo la statua del papa, ma anche quella di Mosè, di Paolo e molte altre figure che tutte potessero esprimere la forza che operava nel suo tempo in una personalità tanto imponente e poderosa, tutto determinando nell'intimo. Come operano le forze stesse, come si esprimono in un'anima, così esse dovevano essere riversate nella pietra. La pietra doveva trasmettere ciò che era vitale e che doveva essere eternato per i tempi successivi, affinché le future generazioni potessero vedere direttamente nel monumento il grande segno terreno per l'ulteriore fluire della civiltà che era di Michelangelo. Davvero un lavoro gigantesco! Nessuna meraviglia che l'anima di Michelangelo, che poteva proporsi qualcosa del genere, apparisse ai contemporanei tale da essere chiamata «terribile», da averne paura. Aveva qualcosa in sé che era incomprensibile.

Giulio II aveva discusso con Michelangelo il piano del suo monumento funebre. Nel 1505 Michelangelo ritornò a Roma. Il papa era stato consigliato da molti di non fare il monumento, e ad esempio qualcuno gli aveva detto che portava sfortuna farlo preparare mentre era ancora vivo. Giocavano anche l'invidia e la gelosia, e specialmente Bramante\*, l'architetto della basilica di S. Pietro, era molto ascoltato. Così a Michelangelo fu dato l'incarico per il monumento, ma venne anche ostacolato. Dovette persino sperimentare l'amarrezza di non essere ammesso alla presenza del papa, quando un giorno aveva chiesto udienza. Di conseguenza fuggì da Roma e ritornò solo dopo speciali promesse da parte del papa.

Non mi è possibile addentrarmi nei particolari, ma in merito alla sua attività desidero occuparmi di ciò che è significativo. Michelangelo lavorò a molte figure del monumento. Sono rimaste ad esempio molte figure di schiavi e soprattutto il poderoso Mosè che era previsto per quel monumento. Esso tuttavia non venne mai realizzato secondo il piano previsto,

ma solo in una piccola parte che si trova attorno al *Mosè* in una chiesa a Roma\*; non se ne vede appieno l'intero significato, anche a causa dello spazio ristretto.

Quando dunque Michelangelo fu a Roma e ci si vergognò per non avergli dato la possibilità di continuare il lavoro al monumento, si cercò di dargli per così dire un compenso. In precedenza Michelangelo si era anche impegnato nella pittura e aveva prodotto cose egregie, ma non si era mai sentito pittore. Si cercò ora di tenerlo a bada affidandogli la decorazione della volta della Cappella Sistina, ed egli vi si accinse, in effetti senza essersi a sufficienza preparato secondo i suoi principi. Vi lavorò per quattro anni, dal 1508 al 1512. Basta ricordare che cosa egli scrisse con l'anima martoriata a proposito di quel periodo: lavorava al soffitto sempre con la testa tanto girata indietro che anche in seguito, per mesi, dovette stare storto; non riusciva più a tenere la testa dritta e la direzione del suo sguardo era tale da costringerlo a leggere in una posizione contorta. In più gli venivano sempre ritardati i pagamenti, senza contare che ogni soldo che gli rimaneva doveva mandarlo alla famiglia bisognosa. È qualcosa di opprimente osservare il modo di vita di Michelangelo durante i quattro anni in cui creò una delle massime opere d'arte di tutti i tempi, tale è la volta della Cappella Sistina. Michelangelo fece il progetto più grande che ci si poteva proporre per l'evoluzione di allora: presentare cioè gli eventi dell'evoluzione umana dalla creazione del mondo fino al suo culmine nel mistero del Golgota, nell'apparizione del Cristo sulla terra. Egli riuscì a trasporre dalla scultura alla pittura il principio che compenetra tutta la sua opera e che va inteso non in concetti astratti. In effetti, rivolgendo lo sguardo a quella volta, a come si forma quella poderosa figura della quale si potrebbe credere che esca dalla massa delle nuvole, essa pure piena di immagini di Angeli, con in mezzo a quello spazio ancora caotico, la figura che si muove veloce di quello che si chiama Dio-Padre; guardando tutto questo si ha davvero il sentimento che proprio in quello spazio ancora caotico si muova Dio-Padre creando con la sua

parola il mondo da quello spazio caotico. Tuttavia quello spazio e quella figura con tutti i particolari, fino ai capelli mossi dal vento, fino allo sguardo e ai gesti, sono tutti nello stesso mondo, nello stesso spazio in cui noi siamo inseriti. Michelangelo ci pone per così dire sempre nel mondo nel quale pone le sue creazioni. Noi viviamo con quel Dio-Padre e sentiamo la sua parola creatrice correre e intessere il mondo.

Come ancora risuonino in Michelangelo le tradizioni dell'antica saggezza dell'umanità ci viene specialmente incontro guardando il riquadro che rappresenta la creazione di Adamo. La scena presenta Dio-Padre che attraversa lo spazio mentre allunga la mano quasi toccando quella di Adamo ancora immerso nel sonno; vediamo il dormiente Adamo e il sonno che fugge da lui a seguito del raggio che passa dall'indice di Dio all'indice di Adamo, risvegliandolo dal sonno cosmico all'esistenza umana. Se guardiamo ancora il Dio-Padre, lo vediamo avvolto nel mantello e nelle nuvole, e il mantello stesso è portato dalle Potenze che mettono ordine anche nello spazio, vediamo figure di Angeli e una figura ben in rilievo, una figura femminile molto giovane e sveglia che guarda curiosa all'Adamo che appunto sta svegliandosi. Se con la scienza dello spirito cerchiamo come si comportino l'entità animica femminile e quella maschile, sapendo che l'anima femminile ha origine in tempi più antichi di quella maschile, comprendiamo che cosa Michelangelo intendesse rappresentare con la tradizione che dipinse. Secondo la tradizione biblica esiste prima Adamo, e da lui deriva Eva. Rispetto all'Adamo di Michelangelo Eva viene da tempi precedenti: Dio-Padre la protegge con il suo mantello. Michelangelo guarda più a fondo della tradizione biblica nei segreti del mondo. Così vediamo anche gli altri riquadri: il peccato originale, la cacciata dal Paradiso, fino al Diluvio Universale.

Ci sono poi le figure laterali, e ne posso solo accennare. Da un lato ci sono le immagini dei Profeti e dall'altro quelle delle Sibille; entrambi, i Profeti e le Sibille\*, appaiono come se volessero annunciare l'avvenire dell'umanità, e cioè il mi-

stero del Golgota e il Cristo Gesù. Ai pagani doveva essere annunciato dalle anime delle Sibille, agli Ebrei dalle anime dei Profeti. Michelangelo non ha pensato i Profeti in forma di racconto, ma li ha caratterizzati artisticamente. Quando li vediamo seduti, uno piegato su un libro, un altro immerso nella riflessione, un terzo teso a qualcosa, tutti accennano a ciò che ci diviene del tutto chiaro indirizzando lo sguardo alle Sibille. Sono figure ben caratteristiche! Il cristianesimo di oggi non vuol saperne molto di quelle annunciatrici pagane del Cristo Gesù. Ma chi erano le Sibille?

Nel sesto secolo avanti Cristo appaiono i filosofi greci. Solo gente fantasiosa, come ad esempio Deußen, può parlare di una filosofia esistente in tempi precedenti. Essa iniziò nella Ionia. Ivi il pensiero umano cercò per la prima volta di comprendere il mondo per se stesso, e si ebbe il riflettere dell'uomo sui pensieri, riflettere che poi conobbe nel grande Platone e in Aristotele una così meravigliosa elaborazione. Le Sibille appaiono come un'ombra di questo spirito che porta i pensieri alla massima chiarezza. La prima a presentarsi è la Sibilla ionica. In loro scorrono ed emergono inconsce e terribili forze animiche, oggi le chiameremmo forze medianiche; a volte in modo caotico esse esprimono in parole ciò che vien loro dato. Attraverso di esse qualcosa risulta caotico, qualcos'altro annunziano all'umanità con grande saggezza. Spesso sono oracoli dati dalle Sibille alla gente con significato equivoco, e sovente non più intelligenti di quanto dicono i medium moderni. Tuttavia a tratti annunziano dell'altro: accenni all'evento del Cristo che vanno intesi in modo altrettanto profondo, come in un'altra prospettiva gli accenni dei Profeti ebrei. Ma come si formano quegli accenni? Nelle Sibille le profezie fluivano dai sostrati dell'anima, da quanto nell'autocoscienza umana non viene acquisito in chiara riflessione, per così dire in forma medianica, come oracolo, tali comunque che le Sibille stesse non potevano controllarle, come non volevano controllarle coloro che le ricevevano. Si presenta così, fra espressioni caotiche e a volte sciocche, l'accenno all'importante evento che divide in due parti



l'evoluzione dell'umanità. Esaminando con la scienza dello spirito da dove provengono le forze delle Sibille, occorre dire che derivano da quelle che si potrebbero chiamare le forze spirituali della terra stessa che sono più legate ai sostrati dell'anima umana. Quando il vento e le intemperie giocano attorno a noi, chi è in grado di avvertire ciò nella realtà sente quello che Goethe chiama lo «spirito della natura», sente come in tutti gli elementi lo spirito attraversi il mondo. Le Sibille erano pervase da questo spirito di genere inferiore che tuttavia aveva in sé la forza tendente all'apparizione del Cristo.

I Profeti combattevano quello spirito e cercavano di acquisire quel che volevano solo con la riflessione, con il chiaro io; respingevano ogni forma inconscia di natura sibillina, e quando volevano profetizzare le cose più elevate, esse vivevano in loro in piena coscienza. Sibille e Profeti si contrappongono come il polo nord e il polo sud: le Sibille possedute dallo spirito della terra, i Profeti afferrati dallo spirito cosmico che si manifesta non attraverso un'esperienza inconscia, ma in piena coscienza dell'anima. Così si contrappongono Profeti e Sibille, e avviene quindi che coloro che comunicavano la vita del Cristo attribuivano valore a che Egli cacciasse le forze demoniache da quelli che operano grazie alle forze sibilline. Questo è l'effetto postumo delle forze dei Profeti, che si basano su ciò che è al di sopra delle Sibille. Di conseguenza chi comunicava la vita del Cristo Gesù attribuiva grande valore a che Egli cacciasse le forze delle Sibille come potenze demoniache.

Abbiamo quindi da un lato i Profeti e dall'altro le Sibille che annunziano l'impulso del Cristo. È questo il contenuto, il racconto, ma che cosa ne fa Michelangelo? Osserviamo le Sibille, e per prima quella persica. Tiene davanti agli occhi un libro ed è posseduta del tutto dalle forze elementari, dalle forze spirituali più basse al fine di predire l'avvenire in base alle comunicazioni del libro. La Sibilla eritrea ci mostra con il suo volto come in lei vivano le forze che sono legate all'evoluzione spirituale, che però in lei afferrano le forze animiche subconscie e non quelle pienamente coscienti. Un ragazzo ac-



cende sopra di lei una lampada con una torcia; da tutti i movimenti della Sibilla traspaiono le sue forze elementari. Vediamo la Sibilla delfica che tiene in mano uno scritto arrotolato, e anche nel suo volto si esprimono forze elementari. La vediamo intessuta con l'elemento terrestre, il vento la investe, lo vediamo dai capelli e dalle vesti svolazzanti. Michelangelo la dipinge facendocela vedere direttamente intessuta con le forze elementari della terra. Vediamo come la sua anima venga afferrata dalle forze della terra con potenza medianica in base alla quale formula le sue profezie. Così Michelangelo pone anche le Sibille direttamente nell'esistenza terrestre nella quale noi stessi viviamo, tutto esprimendo in forme esteriori. Osserviamo la Sibilla cumana balbettare con la bocca semiaperta; e poi quella libica. Con le Sibille abbiamo il preannuncio pagano dell'impulso del Cristo.

Rivolgiamoci ora ai Profeti: le loro anime sono assorti, e lo vediamo dai volti seri e sconvolti che alcuni hanno, dai movimenti e dal modo in cui altri leggono, tanto da farci supporre che mai toglieranno lo sguardo da quel che leggono. Li vediamo afferrati dalle verità profetiche che balenano attraverso le eternità. Nell'espressione artistica non si riesce a pensare nulla di più grande, per manifestare direttamente con la forma esteriore quel che si intende, della contrapposizione fra Profeti e Sibille; entrambi presentati con la medesima necessità affinché dall'opera creata si possa rilevare che cosa è inteso. Più non ci occorrono commenti, la Bibbia ed altro ancora: da ciò che Michelangelo dipinse su quella volta possiamo leggere come sia preannunziato l'evento del Cristo. Si può dire che negli spicchi delle pareti, immagine dopo immagine, è dipinta tutta la storia precristiana: gli antenati di Maria, variati in modo grandioso in un gran numero di immagini, manifestano ovunque il carattere dell'epoca nei diversi antenati del Cristo Gesù.

Come è venuto Cristo nel mondo? La volta della Cappella Sistina ne dà la massima risposta! E come si è evoluto il mondo affinché in esso potesse avvenire ciò che fece svolgere la

storia dell'umanità fino al cristianesimo? La risposta è data, per quanto è possibile in una pittura, nella grandezza della volta della Cappella Sistina! Michelangelo credeva, almeno dopo aver terminato gli affreschi della Cappella Sistina, di poter poi continuare il monumento di Giulio II, ma per molti anni nulla avvenne. Fu tenuto a bada. Non è necessario che ora parliamo nei particolari delle molte opere che egli creò nel frattempo. È invece importante ricordare che quando a Roma per diversi intrighi non fu più possibile continuare il monumento di Giulio II, gli si diede di nuovo un compito pittorico: doveva dipingere le due pareti minori della Cappella Sistina. Giunse però solo a dipingerne una: il *Giudizio Universale*. Oggi a Roma è più facile osservarlo di quanto non lo sia la volta, perché per far questo occorrerebbe sdraiarsi supini per terra e guardarla con un binocolo. Occorre comunque osservare a lungo il *Giudizio* per decifrare la sua composizione complicata. Tuttavia oggi non esiste più nella sostanza quello che Michelangelo dipinse su quella parete. Infatti non solo è danneggiato dal fumo delle molte candele bruciate durante le messe dette nella Cappella, e non ha quindi più la freschezza originaria; ma, poiché vi erano dipinte troppe figure svestite, mentre era ancora in vita Michelangelo questo affresco poderoso fu maltrattato da artisti di rango inferiore, che coprirono e vestirono le singole figure. Vi dipinsero sopra con le più orrende tonalità di colore. Anche in questo affresco si vede tuttavia come Michelangelo, la cui arte passa al periodo in cui le figure che l'artista crea sono poste nello stesso nostro spazio, come egli colleghi il suo tempo con quanto doveva essere portato dall'epoca greca. Osservando bene il *Giudizio*, il Cristo quale giudice universale ricorda in parte Giove e in parte Apollo. Herman Grimm, che poté disegnare da vicino la testa di questa figura, fece sempre presente che essa è molto simile a quella dell'Apollo del Belvedere. Occorre ricordare che quando all'inizio del secolo sedicesimo Michelangelo arrivò a Roma, erano stati dissepoliti il gruppo del Laocoonte e un torso di Ercole, e che questi significativi ritrovamenti dell'arte antica agi-

rono su di lui; egli però la compenetrò con i principi creativi che aveva elaborato.

Nel *Giudizio universale* vediamo tutto quanto il tempo di allora sentiva in merito al destino delle anime umane alla fine della vita terrena, ciò che allora si chiamava il destino dei beati e dei dannati, lo vediamo uscire in modo grandioso dallo spazio nell'affresco di Michelangelo. Si può guardare l'affresco con gli occhi socchiusi e si vedono allora le nuvole che sono naturali come le nostre formazioni nuvolose, ma guardando con maggiore precisione si vedono, come se uscissero in modo naturale dalle nuvole, la figura del Cristo e quelle degli Angeli che suonano le trombe, i martiri e tutte le anime, in parte condotte alla beatitudine e in parte spinte nell'inferno; si vede come il tutto cresca in modo naturale dal mondo che noi conosciamo. Proprio in questo meraviglioso dipinto Michelangelo fa sorgere dal mondo che ci è noto quanto di più segreto egli intendeva dipingere: il profondo destino dell'anima umana; lo fa sorgere da quanto conosciamo, da quanto ci mostrano i sensi.

Così Michelangelo era del tutto, proprio del tutto inserito nel suo tempo. Chi fra gli ascoltatori ricorda come nell'inverno scorso cercai di presentare Leonardo e Raffaello avrà notato che parlai di loro in tutt'altro tono, in tutt'altra maniera di quanto non faccia ora per Michelangelo. In lui si vede come sia del tutto inserito personalmente in quello che ho caratterizzato come il principio del suo tempo. Michelangelo invecchiò e raggiunse una tarda età, morendo nel 1564 a quasi novant'anni. Delle sue opere ci è possibile dire che le diverse età della vita vi portano ciò che l'uomo riesce a conquistare nelle diverse età. La sua personalità è intimamente unita con quel che aveva da dare al mondo. Quanto è diverso Raffaello! Egli muore quasi alla metà dei suoi trent'anni, nell'età cioè in cui soprattutto un artista riesce ad acquisire ciò che solo allora gli dà la sua caratteristica. Raffaello quindi non fa fluire nulla di personale nella sua opera: tutto in lui appare come la manifestazione di potenze sopraterrene. In Raffaello si è sem-

pre come di fronte a una manifestazione sopraterrena, mentre in Michelangelo tutto diviene molto personale. Michelangelo ci si presenta come l'opposto di Raffaello: l'uno del tutto impersonale, l'altro del tutto personale. Chi vuol sempre giudicare ogni cosa in base ad uno schema qualsiasi, come fanno spesso gli artisti moderni, non riesce ad afferrare la particolare caratteristica dell'uno o dell'altro; preferirà l'uno o l'altro, mentre entrambi, e anche il terzo: Leonardo, vanno visti ognuno secondo la propria misura. In Michelangelo il carattere della sua arte, che è l'espressione dell'arte del suo tempo e che si imprime nelle sue creazioni, indifferentemente se sculture o pitture, mostra appunto che l'essenziale va cercato nel caratteristico vivere nel suo tempo, come si presenta in lui. Ne deriva la vastità della sua opera, di modo che quanto vive in lui viene davvero universalmente espresso.

Qui ho soltanto caratterizzato a grandi linee l'evoluzione spirituale di Michelangelo e non ho potuto ricordare tutte le sue opere, ma degli ultimi suoi anni esiste ancora qualcosa e anzitutto un modellino, che poi fu fatto più grande in legno, della cupola di S. Pietro, un'opera mirabile della meccanica artistica. In architettura lo spazio era per Michelangelo un problema. Vide ancora soltanto la parte per così dire cilindrica che si chiama tamburo, ma non più il completamento della cupola. Tuttavia la aveva ancora prevista nel modello. La cupola doveva esprimere direttamente il segreto architettonico dello spazio che doveva in modo naturale definire lo spazio nel quale la folla dei fedeli si riunisse per vivervi e respirare nell'opera artistica creata da lui. Il suo senso dello spazio, il suo introdurre l'arte nello stesso mondo nel quale viviamo lo portò a pensare quella meravigliosa meccanica architettonica dello spazio. La struttura attuale della cupola di San Pietro risale in sostanza a lui.

Con Michelangelo siamo di fronte a uno spirito che con un'anima matura entra nel mondo dell'esistenza fisica e la impiega tutta per far progredire di un tratto l'evoluzione dell'umanità, anzitutto nel campo dell'arte. Che cosa questo signifi-

chi ci si presenta all'anima in modo del tutto speciale in Michelangelo che, sebbene abbia creato cose grandiose come artista, condusse una vita con una forte tendenza all'ipocondria, alla ricerca della solitudine, insoddisfatto del mondo e dell'esistenza. Facendo agire su di noi ciò che per così dire ho cercato di accennare in merito all'importanza di Michelangelo e confrontandolo con le parole che egli deve avere scritto negli ultimi giorni della sua vita sul modo in cui si sentiva inserito con l'anima nella vita umana, con la sua anima che sapeva portare opere tanto significative nel mondo dello spazio e della materia traendole dai mondi spirituali, si ha giustamente il sentimento della relazione dell'anima umana con il mondo che la circonda, e in particolare della grande anima di Michelangelo col suo tempo. Era inserito nel suo tempo, nella grandezza del suo tempo. Come uomo lo si trovava persino insopportabile. Il papa Leone X\* spesso non osava concedergli udienza; lo temeva! Così agiva la grandezza della sua anima su gente che non aveva certo tendenza alla paura.

Di sicuro non fu compresa la sua interiorità. Volendo far luce sull'anima di Michelangelo occorre vederla rispetto al suo tempo, alla grandezza del suo tempo. L'anima stessa, riguardando la sua vita, parlava con le parole dalle quali risulta come in essa fosse vera tutta la grandezza dell'impulso cristiano, fluito nelle sue creazioni. Si sentiva tanto unito con la grandezza dell'impulso cristiano quanto ci si poteva sentire allora, in un tempo che ancora era legato con quello che lo aveva preceduto e parimenti era l'aurora di quello a venire. Basta mettere a confronto ciò che di grandioso ci dice il *Giudizio universale*, malgrado i danni subiti, con l'opera certo importante del grande Peter Cornelius\*, il suo *Giudizio universale* dipinto nella Ludwigskirche di Monaco negli anni Trenta del secolo scorso, e non sarà possibile porre quanto di astratto, di sbiadito, di non toccante vi è in questo quadro accanto a ciò che ci dice il *Giudizio* di Michelangelo. Peter Cornelius era un uomo pio, tanto pio rispetto all'impulso del Cristo, quanto lo si poteva appunto essere nel secolo diciannovesimo. Miche-

langelo viveva in un'epoca nella quale gli antichi impulsi cristiani potevano ancora agire sulla sua anima col loro contenuto e con la loro grandezza; sulla loro base egli costruì appunto ciò che nella forma artistica faceva già del tutto parte del tempo nel quale noi stessi viviamo. Tutto questo produsse in lui l'atmosfera della poesia che ci mostra come dobbiamo porci nei suoi confronti e farlo agire su di noi nella sua umanità, l'atmosfera delle strofe che possono esser state scritte negli ultimi giorni della sua vita\*:

Giunto è già il corso della vita mia,  
con tempestoso mar per fragil barca,  
al comun porto ov'a render si varca  
conto e ragion d'ogn'opra trista e pia.  
Onde l'affettuosa fantasia,  
che l'arte mi fece idol' e monarca,  
conosco or ben, com'era d'error carca,  
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.  
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,  
che fien'or, s'a due morti m'avvicino?  
D'una so il certo, e l'altra mi minaccia.  
Né pinger né scolpir fia più che quieti  
l'anima volta a quell'Amor divino  
c'aperse, a prender noi, n' croce le braccia.

Michelangelo fu anche un grande poeta. Le sue poesie giunte a noi mostrano lo stesso spirito che possiamo trovare nelle sue sculture e nelle sue pitture. Così egli sentiva alla fine della vita! Da questa poesia vediamo che cosa viveva e doveva vivere nella sua anima per poter assumere le forme tanto vive che ci parlano dei più grandi segreti del mondo, le forme dei Profeti, delle Sibille, della creazione del mondo, del *Giudizio universale*, del *Davide*, del *Mosè* e della *Pietà*.

Gli ultimi tre versi del sonetto che ho letto mostrano che pure vi era in lui qualcosa che non veniva a capo del processo universale dell'umanità e che in sostanza fu in lui tutta la vita; si direbbe che egli sia come un fenomeno del tempo anco-

ra nel passato e già nel futuro. Ce lo mostra anche in modo del tutto particolare un'opera che egli eseguì a Firenze sotto l'influenza di un altro papa: le *Tombe medicee*\* che gli furono commissionate per compensarlo di un'opera maggiore, e cioè la prosecuzione del monumento di papa Giulio II. Doveva costruire il monumento funebre di due Medici: Giuliano e Lorenzo. La cappella contiene i due monumenti funebri (in origine dovevano essere quattro), e ci mostra nelle due sculture il Michelangelo che oggi abbiamo conosciuto: una figura tutta pensosa e l'altra tutta volontà attiva e dignità. Di nuovo sentiamo che in ogni momento le due figure potrebbero alzarsi per eseguire quel che Michelangelo ha infuso in esse. Nella cappella vi è anche dell'altro: quattro figure, raggruppate a due a due che vengono chiamate: il *Giorno*, la *Notte*, l'*Aurora* e il *Crepuscolo*. Le ho spesso guardate e per molte volte. Fanno parte delle cose che per un interiore obbligo spirituale fanno ad osservare più a lungo quando mi è consentito di essere a Firenze. Anche se a qualcuno ciò sembrerà frutto di fantasia, in quelle figure non riesco a vedere semplici, inerti e morte allegorie. Cercai con tutti i mezzi concessimi dalla scienza dello spirito di riflettere sull'argomento: se per l'entità umana si è convinti che nella notte quelli che nella scienza dello spirito si chiamano io e corpo astrale escano dal corpo fisico e da quello eterico e il corpo eterico rimanga e compenetri quello fisico pieno di forza, come lo si può rappresentare, quali gesti si devono scegliere per il corpo eterico affinché questa verità presentata dalla scienza dello spirito sia presente in una scultura anche esteriormente? come va rappresentato l'essere umano dormiente, sentendolo in modo giusto nel senso della scienza dello spirito? Lo si deve rappresentare come fece Michelangelo nella *Notte*. È una realtà, una realtà in senso spirituale, non un'allegoria o un simbolo della notte, ma un vero essere umano addormentato, quale è inteso nella scienza dello spirito, ci è dato nella figura femminile fino nei gesti della mano, del braccio e della gamba. L'uomo, che sapeva porre le figure delle sue opere artistiche nel medesimo spazio in cui



anche noi siamo, sapeva anche che significato ha nello spazio quando la parte spirituale-animica dell'essere umano abbandona quella corporea, pur restando questa in vita. Se poi esaminiamo come si comportano le singole parti costitutive umane e osservo le altre tre figure vedo come esse corrispondano a quella che una volta\* chiamai «chimica spirituale», spiegando come va intesa; così sono per me quelle figure della creazione di Michelangelo: realismo spirituale al massimo grado!

Anche a chi si trova nel senso più stretto sul terreno della scienza dello spirito e gradirebbe vedere che le verità scientifico-spirituali si imprimevano nella civiltà dell'umanità, Michelangelo è molto vicino, perché è posto al punto iniziale di un'epoca; dopo che periodi precedenti ebbero altri compiti, il suo tempo aveva quello di cercare appunto l'interiorizzazione che inizialmente si aveva soltanto nell'interiorizzazione religiosa del cristianesimo, e che oggi consiste nel trovare l'anima umana nel proprio io, legata con l'anima che si muove e fluttua nell'universo. Michelangelo è posto all'inizio del nuovo periodo, separato dal mondo esterno, nella Cappella Medicea a lavorare da solo, spesso di notte, rovinandosi la salute, tanto che la gente aveva paura del suo aspetto perché era molto dimagrito e faceva fatica a muovere le gambe. Era tuttavia tanto robusto che poté in seguito tornare a Roma ed eseguire gli altri suoi lavori. Quando lavorava in tal modo già operavano in lui le forze che noi cerchiamo di nuovo nella scienza dello spirito. Per questo ci è così vicino. Forse ci è più vicino se ci approfondiamo appieno nelle quattro figure, non allegoriche ma realistiche, che fanno risaltare nell'uomo la spiritualità, essenza e vita della nostra essenza e vita, come Michelangelo aveva fatto in precedenza per il corpo fisico nel *Mosè* e nel *Davide*, e come gli riuscì di infondere colore e forma alle sue figure della Cappella Sistina.

Possiamo dunque dire quel che ho spesso ricordato, e cioè che la scienza dello spirito si sente in accordo con le migliori aspirazioni e speranze di quegli spiriti dell'umanità che erano essi stessi vicini all'essere e all'operare spirituali. In Miche-

langelo ciò risulta in modo grandioso. Movendo da questa prospettiva e volendo avvicinarci personalmente alla sua anima, dobbiamo dirci: la sua anima poteva in un primo tempo credere di essere posta nell'esistenza terrena una sola volta e di non poter portare i frutti di questa esistenza nel futuro dell'evoluzione dell'umanità. Questo passaggio doveva essere percorso prima che l'insegnamento delle ripetute vite terrene potesse operare e per la cui accettazione l'umanità di oggi, se vuole, può essere davvero matura. Guardiamo così a Michelangelo, lo abbiamo ancora una volta davanti agli occhi come tuttavia egli non riesca a venire a capo del processo universale al quale tanto diede, pur recando in sé le precise caratteristiche del tempo in cui anche noi ci sentiamo inseriti:

Giunto è già il corso della vita mia,  
con tempestoso mar per fragil barca,  
al comun porto ov'a render si varca  
conto e ragione d'ogn'opra trista e pia.

.....  
Né pinger né scolpir fia più che quieti  
l'anima volta a quell'Amor divino  
c'aperse, a prender noi, n' croce le braccia.

Accanto a tutto questo abbiamo la certezza di quel che possiamo avere dalla scienza dello spirito: che è cioè imperituro quanto di significativo viene dato al processo dell'umanità, come venne dato da Michelangelo, e che i frutti relativi vivranno sempre e sempre di nuovo in altre vite di questa stessa anima straordinaria, e che per la terra non può andar perduto quanto una volta le fu impresso.

Se il nostro tempo comprenderà tanto poco la dottrina delle ripetute vite terrene, quanto poco il tempo di Michelangelo comprese le sue pitture nella Cappella Sistina rivestendo le figure svestite, se il nostro tempo considera ridicola e fantasiosa questa verità, proprio i massimi spiriti ci insegnano in modo vivo come il senso della vita sia realizzato guardando alle ripetute vite terrene e portando quanto venne sperimen-

tato dall'umanità in epoche antiche in nuovi e sempre nuovi tempi. Se Goethe dice: la natura inventò la morte per poter avere molta vita\*, la scienza dello spirito dice: non soltanto il mondo ha inventato la morte per poter avere molta vita, ma per poter avere una vita sempre più ricca ed elevata. È questo il solo pensiero che riusciamo a trovare degno per porlo quale pensiero relativo a una concezione del mondo a fianco dei pensieri che ci risultano considerando opere d'arte quali sono quelle di Michelangelo.



## NOTE

I commenti di Rudolf Steiner sullo stato di conservazione di alcune delle opere pittoriche citate si riferiscono ovviamente alla situazione ai primi del secolo. In tempi più recenti molti di quei dipinti sono stati restaurati.

### Pagina

- 5 In *Das Leben Raphaels* di Herman Grimm.
- 6 Da *Wilhelm Meister — Gli anni del pellegrinaggio* — Libro primo, capitolo decimo, nel vol. IV delle *Opere*, Sansoni, Firenze.
- 7 Per un esame di singole opere di Raffaello si veda di Rudolf Steiner la conferenza del 1° novembre 1916: *Leonardo — Michelangelo — Raffaello* in «Storia dell'arte, specchio di impulsi spirituali — I» O.O. n.292 - Ed. Antroposofica, Milano.
- 8 L'espressione è nell'*Educazione del genere umano* di Lessing.
- 9 Agostino (354-430). Le *Confessioni* sono del 400 circa.
- 13 Si veda in Francesco Materazzo: *Cronache della città di Perugia* l'episodio di Astorre Baglione.
- 14 Gerolamo Savonarola (1452-1498), priore del chiostro di S. Marco a Firenze e grande predicatore, mandato al rogo come eretico per l'intervento del papa Alessandro VI.
- 14 Fu Fra' Bartolomeo che divenne domenicano nel 1500.
- 18 Cfr. in Herman Grimm *Fragmente*, a pag. 167 nell'edizione di Berlino e Stoccarda del 1900/02 le parole scritte il 14 ottobre 1783 dal duca Karl August al suo amico Knebel.
- 24 *Natura non facit saltus* fu detto per la prima volta da Fournier in *Variétés historiques et littéraires* (1613), poi da Leibniz e da Linné in *Philosophia botanica* (1751).
- 26 In merito alla *Scuola di Atene* e alla *Disputa* si veda di Rudolf Steiner la conferenza del 5 ottobre 1917 in *Storia dell'arte, specchio di impulsi spirituali — IV* — da O.O. n.292 — di prossima pubblicazione presso la Ed. Antroposofica, Milano.
- 28 A pag. 4 della già citata opera di Herman Grimm *Das Leben Raphaels*.
- 29 In *Homers Ilias* — 2° edizione Stuttgart und Berlin, 1907, pag.473.
- 30 I due citati di Herman Grimm sono rispettivamente alle pagine 1 e 334 della sua opera *Das Leben Raphaels*.
- 31 Da una relazione sul libro di Joseph Bossi (1810) in *Kunst und Altertum I*, 3, 1817.
- 31 Matteo 26, 21; Marco 14, 18; Luca 22, 21-22; Giovanni 13, 21.
- 34 Al Museo reale.
- 34 Si veda ad esempio di Goethe: *Primo abbozzo di una introduzione generale all'anatomia comparata, partendo dall'osteologia* in «Scritti scientifici» e il relativo commento di Rudolf Steiner in *Le opere scientifiche di Goethe* — O.O.n.1 — ed. Melita, Genova.
- 36 S.Gerolamo, Roma, Vaticano; *Adorazione dei magi*, Firenze, Uffizi.
- 52 Si vedano le due prime conferenze in questo volume.

- 53 Si veda il già citato *L'educazione del genere umano* di Lessing.
- 55 Herman Grimm (1786-1859); *Leben Michelangelos*. Si veda la notevole introduzione alla grande edizione illustrata del 1900.
- 58 Donatello (1386-1466); il suo *Davide* del 1430 è a Firenze.
- 58 Andrea del Verrocchio (1436-1488); il suo *Davide*, del 1465 è a Firenze, Museo del Bargello.
- 59 Domenico Ghirlandaio (1449-1494), pittore fiorentino.
- 59 Lorenzo de' Medici, il Magnifico (1449-1492).
- 65 Era il 18 febbraio 1564.
- 66 Giulio II (1443-1513), papa dal 1503.
- 67 Donato Bramante (1444-1514).
- 68 È S.Pietro in Vincoli.
- 70 Rudolf Steiner parla a lungo dei profeti e delle Sibille in *Cristo e il mondo spirituale* — *La ricerca del Santo Gral* - O.O. n.149 — Ed. Antroposofica, Milano.
- 76 Giovanni de' Medici (1475-1521), divenne papa Leone X nel 1513.
- 76 Peter von Cornelius (1783-1867).
- 77 Sonetto di Michelangelo.
- 78 Cfr. di Rudolf Steiner: *Vita da morte a nuova nascita in relazione con eventi cosmici* — O.O. n.141 — Ed. Antroposofica, Milano.
- 79 Cfr. di Rudolf Steiner la conferenza del 30 ottobre 1913 — O.O.n.63 — in italiano nella rivista «Antroposofia», anno 1961, pagg.164 e 194.
- 81 Dal frammento «La natura».

Finito di stampare nel mese di aprile 2010

da EB.O.D. — Milano

299 STE



BOL00023237