EIKON. ARTE E FILOSOFIA



# Metafore della natura tra Rinascimento ed età moderna

## Fonti, testi, interpretazioni

a cura di

Salvatore Carannante

edifir
EDIZIONI FIRENZE

*Collana diretta da*
Salvatore Carannante e Raphael Ebgi

*Comitato scientifico*
Simonetta Bassi, Università di Pisa

Marco Bertozzi, Università degli Studi di Ferrara

Giovanni Maria Fara, Università Ca' Foscari Venezia

Sonia Maffei, Università di Pisa

Fabrizio Meroi, Università di Trento

Eva Struhal, Università di Trento

Pasquale Terracciano, Università degli Studi di Roma - Tor Vergata

# Metafore della natura tra Rinascimento ed età moderna

## Fonti, testi, interpretazioni

a cura di

Salvatore Carannante

edifir
EDIZIONI FIRENZE

La presente pubblicazione è finanziata dall'Unione europea – Next Generation EU, nell'ambito del bando PRIN 2022 PNRR, progetto "Mother, stepmother, sorceress: images of nature in Renaissance Europe" (P20224NR8L) – CUP E53D23018550001













© Copyright 2026
Edifir-Edizioni Firenze
via de' Pucci, 4 - 50122 Firenze
www.edifir.it

*Responsabile del progetto editoriale*
Andrea Polverosi

*Responsabile editoriale*
Elena Mariotti

*Progetto e impaginazione*
Emanuela Nosari

ISBN 978-88-9280-358-9

*In copertina*: Nicolas Poussin, *Orione accecato cerca il sole che sorge*, 1658, Metropolitan Museum of Art, New York

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

# Sommario

Salvatore Carannante
Introduzione 7

Mariantonietta Paladini
*Natura mater*: da Lucrezio a Plinio tra epicureismo e stoicismo 11

Francesco Brusori
«Unica divinità comune». Esperienza e concetto di natura
in Leon Battista Alberti 27

Sara Taglialagamba
La *Scientia* per Leonardo. Natura, esperienza, invenzione 49

Francesco Molinarolo
«*Accommodatissima est metaphora*»: natura *mater*
e causalità materiale in Francesco Piccolomini 71

Francesca Fidelibus
Maga, *fabra* e *machina*. La natura a Napoli
tra Giovan Battista Della Porta e Tommaso Cornelio 95

Federica Biscardi
«Madre del mondo futuro». Metafore della materia
tra Platone e Schelling 117

Sara Marchesi
Natura morta? L'intreccio tra scienza e metafora
nell'analisi di Carolyn Merchant 139

Indice dei nomi
a cura di Francesca Fidelibus 155

Salvatore Carannante

# Introduzione

Nei *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, pubblicati nel 1960, Hans Blumenberg scorge nelle metafore il canale privilegiato per «riattingere la sottostruttura del pensiero, lo strato primario, la soluzione nutritizia delle cristallizzazioni sistematiche», capace, a un livello ulteriore, di «far conoscere con quale "coraggio" lo spirito si proietta nelle sue immagini, e come in questo coraggio di "congetturare" progetta la sua storia»[1]. Di tale approccio Blumenberg offre un'applicazione rilevante e articolata nello studio del 1981 *Die Lesbarkeit der Welt*, volto a indagare le trasformazioni dell'idea del mondo come realtà 'leggibile', paradigma che ha trovato nella metafora della natura come libro una delle sue sedimentazioni più significative e fortunate. Le indagini raccolte in questo volume esplorano un'altra, cruciale famiglia di metafore adoperate per rappresentare il 'tutto' della natura, quelle imperniate sulla femminilità nelle sue molteplici, spesso ambivalenti, declinazioni – a cominciare da *mater* e *noverca* – tese a veicolare l'immagine di una natura quale organismo vivente, forza strutturalmente dinamica e feconda, capace di generare e, al contempo, esercitare un dominio, spesso distruttivo, sul genere umano. Intorno alla dimensione femminile si condensa così un paradigma per molti versi alternativo a quello talvolta riscontrabile nella modernità sorta della Rivoluzione scientifica, imperniato sull'idea di una natura da sottoporre coattivamente a un interrogatorio, secondo la fortunata immagine proposta da Francesco Bacone, e, sulla base delle risposte fornite in merito al proprio funzionamento (ricondotto a leggi meccaniche e proprietà quantificabili), da sottoporre al

1. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Milano 2009, p. 6.

controllo umano. Diversamente, come emergerà dai sondaggi proposti nelle pagine che seguono, alla rappresentazione della natura in chiave femminile è sovente associata la convinzione, che trova ancora un esponente a cavallo tra XVIII e XIX secolo in Goethe, che l'uomo non possa penetrare nella natura come un intruso, ma solo «grazie alla mediazione e al favore di questa è già sempre nel possesso della più ricca comunicazione con la verità»; anzi, secondo l'efficace sintesi di Blumenberg, «violenza di dominio e sopraffazione, astuzia e meccanica falliscono contro una sovranità quasi teologica»[2].

Sulle radici classiche, in special modo latine, dell'idea della natura non come macchina da sottomettere ma come madre generatrice, rivestita di attributi talvolta divini, è incentrato il contributo di Mariantonietta Paladini, che assumendo come terreno di indagine il *De rerum natura* di Lucrezio e la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio si sofferma sui molteplici volti femminili della natura (dalla *natura fecunda* alla *mater operiens*), estendendo lo spettro dell'analisi anche a Seneca e alle fonti greche, rilevando una serie di rappresentazioni tese a porre in risalto, in termini spesso ambivalenti, la forza vitale e il dinamismo produttivo. Lucrezio, Plinio e Seneca sono, del resto, riferimenti cruciali nelle visioni della natura elaborate tra Umanesimo e Rinascimento, quando la riflessione filosofica si sovrappone, in un complesso gioco di influenze reciproche, alla produzione letteraria e al lavoro artistico. È un intreccio che diventa tangibile in Leon Battista Alberti, al centro del saggio di Francesco Brusori, che ripercorre la nozione di natura tracciata dall'umanista tanto nei trattati artistici quanto negli scritti di carattere morale; facendo dialogare i diversi versanti della produzione albertiana Brusori mette in luce l'originalità e la coerenza concettuale che ne caratterizzano la visione della natura, categoria che si rivela in quest'ottica un decisivo punto di convergenza tra le molteplici linee del suo pensiero filosofico. Assolutamente dirimente è il posto occupato dalla natura anche nell'orizzonte intellettuale di Leonardo da Vinci, ideale discepolo di Alberti e protagonista del contributo di Sara Taglialagamba, che si sofferma sull'intreccio tra natura e pittura, concepita quale «scienza e legittima figliola della natura», o meglio, «nipote della natura», poiché generata dalle cose da essa prodotte, e dunque a essa strettamente congiunta; in questo quadro, Taglialagamba mostra come

2. *Ivi*, p. 35.

la concezione leonardiana della pittura costituisca la chiave per comprendere il rapporto profondo che unisce, nel pensiero di Leonardo, arte, scienza e indagine del reale. A un filosofo 'di professione', collocato nel pieno del XVI secolo, è invece dedicato il saggio di Francesco Molinarolo, che analizza le oscillazioni nelle definizioni di *natura* e *materia* presenti nelle opere del filosofo e docente universitario Francesco Piccolomini, dal 1560 professore di filosofia naturale a Padova, figura che, partendo dalla riflessione intorno al concetto di generazione, elabora una visione vitalistica della natura strettamente connessa al concetto di materia e compendiata nell'associazione *natura-mater*. Un ulteriore, cronologicamente successivo, tassello nell'articolo quadro concettuale cui appartengono – secondo modalità tra loro assai differenti – Alberti, Leonardo e Piccolomini e che vede la visione della natura, e la sua rappresentazione in chiave 'femminile', delinearsi e trasformarsi mediante il dialogo con diverse fonti e tradizioni filosofiche, viene offerto da Francesca Fidelibus, che esplora le rappresentazioni metaforiche della natura nella vivace scena intellettuale della Napoli secentesca, caratterizzata da un movimento di idee in cui si incontrano e interagiscono differenti prospettive filosofiche; nella fase di laborioso superamento dell'aristotelismo e di determinazione della filosofia moderna, il panorama napoletano si presenta come un laboratorio eterogeneo, in cui convivono, con esiti spesso sorprendenti, Paracelso e la medicina moderna, Campanella e Galileo, Democrito ed Epicuro, sullo sfondo della progressiva diffusione della filosofia di Cartesio, identificando un luogo di sperimentazione concettuale in cui la nozione stessa di natura si trova sottoposta a continue reinterpretazioni.

I due saggi che chiudono il volume affrontano l'articolato rapporto tra natura e femminilità oltre i confini del Rinascimento e della prima età moderna, prendendo in esame due momenti successivi e particolarmente significativi tanto sul piano filosofico quanto su quello storiografico, ossia, da un lato, la concezione idealistica della materia come principio generatore, dall'altro, la rilettura ecologica e critica delle trasformazioni operate dalla Rivoluzione scientifica rispetto alla visione della natura nel suo rapporto con l'attività umana. Delineando un percorso che dal commento al *Timeo* (risalente al 1794) giunge fino alle lezioni berlinesi sulla filosofia della rivelazione, il saggio di Federica Biscardi indaga la ripresa, da parte di Friedrich Schelling, di rappresentazioni della *materia prima* in chiave femminile, mediante imma-

gini che rinviano al grembo, alla gestazione, alla generazione; è soprattutto a partire dal confronto con il concetto di *chōra* enucleato da Platone nel *Timeo* che Schelling mette a fuoco la materia quale principio generativo e specificazione dell'Assoluto, che precede il mondo e lo rende possibile. Emerge così come l'associazione tra materia e femminilità non sia un semplice ornamento retorico ma la spia di un importante nesso concettuale nella riflessione schellinghiana intorno al fondamento della realtà, dove passività e generatività si intrecciano in una dialettica fondativa. Il contributo di Sara Marchesi, infine, prende in esame la prospettiva interpretativa tracciata da Carolyn Merchant nell'importante volume del 1980 *The Death of nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, mostrando per quali vie e con quali esiti la studiosa giunga a identificare nella Rivoluzione scientifica, tra XVI e XVII secolo, un cruciale momento di svolta nella rappresentazione della natura, che da organismo vivo, dotato di capacità generativa e pervaso dalla divinità, finisce con l'essere considerato macchina inerte e manipolabile, sulla quale si attuano dinamiche di dominio dagli esiti oscuri e distruttivi.

Nel complesso, i saggi raccolti nel volume individuano e illustrano una serie di tappe decisive nella storia dell'idea di natura e del suo intreccio con la costellazione metaforica imperniata sulla femminilità; sulla base di una serie di indagini di natura storica e testuale, queste pagine intendono però anche offrire spunti per una riflessione ad ampio raggio sul modo in cui determinate rappresentazioni della natura, lungi dall'assolvere a una funzione esclusivamente retorica, contribuiscono in misura decisiva a esprimere, e talvolta anche a modellare, le forme in cui la natura è percepita e le modalità in cui viene definendosi, in termini spesso chiaroscurali, il suo rapporto con il genere umano.

Mariantonietta Paladini

# *Natura mater*: da Lucrezio a Plinio tra epicureismo e stoicismo

**Abstract**
This issue speaks about *natura mater/terra mater* in Lucretius' *De Rerum natura*, in Seneca's *Naturales Quaestiones* and in Plinius' *Naturalis Historia*. Natura is treated by Lucretius as a woman whose generous production is limited by a 'praedita culpa'. Stoic perspective is generally more optimistic: Plinius' nature is mostly 'benigna', while Seneca's nature is even the same as God.

**Keywords**: Natura, terra, mater, Epicureanism, Stoicism.

## *Lucrezio*

Quando si parla di natura nel mondo latino, è ragionevole cominciare dall'espressione *natura fecunda*, per indicare il grado zero del discorso, a prescindere dalle sue sovrastrutture ideologiche e dalle sue interpretazioni. Dobbiamo estrapolare l'espressione dal testo che per un classicista rappresenta la fonte primaria di qualunque discorso sulla *natura rerum*: il poema di Lucrezio. *Natura fecunda* compare al v. 2.533 «Fecundamque minus naturam cernis in illis»[1], quello in cui la natura si dimostra feconda non in proporzioni uguali

1. Ove *minus* è correzione di Dionisio Lambino (Parigi 1563/1564) rispetto alla lezione tradita *magis* di OQP che sarebbe un duplicato, ovvero una dittografia, del *magis* di uno dei versi precedenti: cfr. *Titi Lucreti Cari De rerum* natura *(Libri I-III)*, edizione critica con introduzione e versione a cura di E. Flores, Napoli, 2002. Per il testo mi riferirò sempre a questa edizione.

da terra a terra. L'esempio riportato dal poeta è quello degli elefanti, rari su suolo Italico ma numerosissimi in India. Il discorso verte sull'infinità degli atomi ma anche sulla cosiddetta *isonomia*[2], ovvero sulla idea epicurea della distribuzione degli esseri viventi, quella che Cicerone (*nat. deor*. 1.9) avrebbe chiamato *aequa distributio*, che comporta quello straordinario equilibrio naturale tra «ea quae conservant ed ea quae interimunt».

Molti altri, però, saranno gli aggettivi riferiti alla natura, come si legge nei seguenti versi:
1.629 *Cogere consuesset rerum natura creatrix* (così anche a 2.1117; 5.1362)
5.77 *natura gubernans* (perché piega i moti del sole e della luna)
5.234 *Tellus ipsa parit naturaque daedala rerum* (ma già 1.7 *daedala tellus*)

Il concetto della maternità, invece, Lucrezio in effetti ce l'aveva suggerito dalla prima parola del poema, quell'*alma*, aggettivo deverbativo che, provenendo dal verbo *alo*, veniva attribuito a *Venus*, progenitrice delle creature della Natura. Per trovarne una espressione più esplicita, bisogna cercarla ancora qui nel primo libro, laddove comincia la storia del mondo, in una scena dai risvolti cosmologici e al tempo stesso leggendari. Vi si tratta dell'unione della Terra con il Cielo, il quale, sottoforma di pioggia, cade nel suo ventre e le fa produrre nutrimento per uomini e animali. Sono i versi 1.250-54:

> Postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether
> In gremium matris terrai praecipitauit;
> At nitidae surgunt fruges ramique uirescunt
> Arboribus, crescunt ipsae fetuque grauantur;
> Hinc alitur porro nostrum genus atque ferarum,

Ecco i termini di un «mito antichissimo e rimasto vivo nel mondo classico»[3] che ritorna ai versi 2.991 ss., molto simili a precedenti:

---

2. T. Lucretii Cari *De rerum natura libri sex.* Revisione del testo, commenti e studi introduttivi, a cura di C. Giussani, Torino, 1896, vol. I, pp. 250 ss. per l'isonomia e le implicazioni nella concezione degli dei.

3. T. Lucretii Cari *De rerum natura…* cit., p. 275.

Denique caelesti sumus omnes semine oriundi,
Omnibus ille idem pater est, unde alma liquentis
Vmoris guttas mater cum terra recepit,
Feta parit nitidas fruges arbustaque laeta
Et genus humanum, parit omnia saecla ferarum, (…)

Dal verso 991 si diparte una chiusa del libro vertente sulla mancanza di qualità secondarie negli atomi, come il colore o il senso, ma tale parte è «preparata da un volo poetico spaziante pei sommi principi della fisica atomistica e per le eterne vicende della vita cosmica». Leggendo questi versi, infatti, come non pensare a Gaia e Urano della *Teogonia* esiodea? Dovendo avvicinarci a un terreno filosofico *tout court*, però, il modello euripideo è quello più strettamente accostabile al passo lucreziano. C. Bailey[4], uno dei più accreditati commentatori del testo, rinveniva in un frammento empedocleo tramandato da Aezio V.26.4 (Diels A. 70) la presenza dell'embrione e del ventre della madre – τὰ ἔμβρυα τὰ ἐν τῆι γαστρὶ μέρη – ma le parole del brano lucreziano riecheggiavano, già per i commentatori precedenti, soprattutto quelle poetiche di una tragedia frammentaria, il *Crisippo* di Euripide, allievo di Anassagora[5], da cui forse discendevano originariamente. Secondo Giussani, i versi 2.991-1005 tratteranno la stessa materia dei precedenti ma, meglio di quelli, saranno proprio la traduzione del frammento euripideo[6]:

Fr. 839 K.
Γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς Αἰθήρ,
ὃ μὲν ἀνθρώπων καὶ θεῶν γενέτωρ,
ἣ δ' ὑγροβόλους σταγόνας νοτίας
παραδεξαμένη τίκτει θνητούς,

4. C. Bailey, *Titi Lucreti Cari de rerum natura libri sex, Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary*, vol. II (books I-III), Oxford, 1966 (ma 1947), p. 957.

5. Che, come scrive Giussani, differiva da Epicuro per l'infinità divisibilità della materia, ma era accomunato dal concetto degli elementi primi e della eterna composizione e scomposizione della stessa.

6. Bisogna fare eccezione per il v. 1005 Flores, che recita *mutantque colores* per gli atomi, alludendo alla responsabilità degli atomi nel conferimento delle caratteristiche fisiche degli atomi: Anassagora non si era spinto a tanto.

τίκτει βοτάνην φῦλά τε θηρῶν·
ὅθεν οὐκ ἀδίκως
μήτηρ πάντων νενόμισται.
χωρεῖ δ᾽ ὀπίσω
τὰ μὲν ἐκ γαίας φύντ᾽ εἰς γαῖαν,
τὰ δ᾽ ἀπ᾽ αἰθερίου βλαστόντα γονῆς
εἰς οὐράνιον πάλιν ἦλθε πόλον·
θνήσκει δ᾽ οὐδὲν τῶν γιγνομένων,
διακρινόμενον δ᾽ ἄλλο πρὸς ἄλλου
μορφὴν ἑτέραν ἀπέδειξεν.
λέληθεν οὐδὲν τῶνδέ μ᾽ ὧν σὺ νουθετεῖς,
γνώμην δ᾽ ἔχοντά μ᾽ ἡ φύσις βιάζεται.[7]

Anche Bailey su questo sarebbe stato d'accordo, ma avrebbe aggiunto al *Crisippo* un frammento delle *Supplici*, che qui riporto (532-34):

ὅθεν δ᾽ ἕκαστον ἐς τὸ φῶς ἀφίκετο,
ἐνταῦθ᾽ ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα,
τὸ σῶμα δ᾽ ἐς γῆν: οὔτι γὰρ κεκτήμεθα

Il frammento del Crisippo non è facile da collocare all'interno del contesto, che narra dell'amore contro natura di Laio per Crisippo, figlio di Pelope, fino al rapimento di Crisippo e al suicidio del giovane. Per questo il riferimento ad Anassagora è stato visto come un «tono di speculazione sofistica» (Mastronarde[8]), ma potrebbe essere interpretato come un cenno all' «immutabilità dell'ordine naturale» delle cose[9].

---

7. «Terra grandissima e Etere di Zeus, l'uno è creatore degli uomini e degli dèi, l'altra, accogliendo le gocce di pioggia, che creano umidità, genera i mortali, genera pascoli e stirpi di fiere: perciò non a torto viene considerata madre di tutto. Le cose nate dalla terra, tornano alla terra, le cose che derivano da generazione celeste, tornano di nuovo alla sfera urania: niente muore di ciò che è nato, e trasformandosi in altro, assume forma diversa».

8. D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010, p. 222 e nota 31.

9. D. Milo, *Euripide, fr. 898 Kn.: la forza generatrice di Afrodite*, pp. 77-98, ma p. 81 in *The Forgotten Theatre II Mitologia, drammaturgia e tradizione del dramma frammentario greco-romano.* Atti del secondo convegno internazionale sul dramma antico frammentario

Quello dello *Supplici* rende evidente quel che Bailey sosteneva, cioè che la differenza significativa tra Euripide/Anassagora, se di lui si tratta, ed Epicuro/Lucrezio, stava nel motivo di quei *mortalia saecula* del v. 805, che, spesso interpretati come esseri umani o perfino come animali, divengono qui oggetto di generazione diretta della terra madre. In questo modo anche la morte, come dissoluzione di atomi non sensibili e derivati dalla terra o dal cielo, dove sostanzialmente ritornano per affinità di materia, assume in Lucrezio una connotazione più chiara rispetto alla maggiore vaghezza della dissoluzione euripidea.

Questi sono gli inizi. Ma anche nel seguito del poema lucreziano ci sono passi che contano per la definizione della natura madre o terra madre. Nel V libro abbiamo una *terra genetrix* detta qui *omniparens rerum* (5.259), oltre che *rerum commune sepulcrum*, perché «pro parte sua, quodcumque alit auget, redditur» (vv. 257-58[10]).

Uno dei passi più emblematici a questo proposito è di certo quello del V libro ove la terra viene insignita di un *maternum nomen* ai vv. 795-96:

> Linquitur ut merito maternum nomen adepta
> Terra sit, e terra quoniam sunt cuncta creata

(«Resta che a merito la terra abbia ricevuto il nome di madre, poiché dalla terra tutte le cose sono state create»). Sempre qui, ancora ai vv. 821-23, il poeta interviene a ribadire il concetto del suo essere madre, che le viene giustamente riconosciuto (*merito*) per un motivo preciso, la creazione dell'uomo e di ogni essere animato:

> Quare etiam atque etiam maternum nomen adepta
> terra tenet merito, quoniam genus ipsa creavit
> humanum atque animal prope certo tempore fudit
> omne

(Università di Torino, 28-30 Nov. 2018), a cura di L. Austa Freiburg-Wien 2020.

10. «in uguale misura, tutto ciò che essa alimenta e accresce, viene restituito alla terra». La traduzione qui e altrove è tratta da: Lucrezio, *La natura delle cose*, a cura di G. Milanese. Introduzione di Emanuele Narducci, Milano 1992.

«Per questo davvero, ricevuto il nome di madre, la terra meritatamente lo conserva, poiché essa stessa creò la stirpe umana e come in tempo determinato fece nascere ogni animale».

Qui Lucrezio si riferiva ad animali ed esseri umani, tutti puntualmente allattati da lei, giovane e in grado di dare frutto, e quello che a ciascuno abbisognava. È lo stesso passo in cui poco prima era scritto, al v. 5.808, *crescebant uteri terram radicibus apti*, ovvero «crescevano uteri, attaccati con radici alla terra» e la Natura – non la terra – era *sicut femina*, ovvero «costringeva i pori della terra a versare succo simile al latte, così come ora ogni femmina, quand'ha partorito, si riempie di dolce latte, perché tutto l'impulso del nutrimento si rivolge dalle mammelle» (vv. 811-815):

convertebat ibi natura foramina terrae
et sucum venis cogebat fundere apertis
consimilem lactis, sicut nunc femina quaeque
cum peperit, dulci repletur lacte, quod omnis
impetus in mammas convertitur ille alimenti.

Il paragone della natura stavolta – non la terra – con la madre è stringente[11], e accettiamo così il riferimento di *uteri* a uomini e animali (e non solo a uccelli) come preferisce Bailey, sulla scorta di un parallelo con diversi altri scrittori: Epicuro (la fonte è Censorino *De die nat*. 4.9, che parlava di *radicibus terrae* e di *uteros*[12]), ma anche con Diodoro Siculo 1.7.10, che si riferiva alla creazione di uomini e di tutti gli animali (παντοδαπὸς τύπους ζῴων), e, infine, Archelao[13], citato da Diogene Laerzio 2.17, che per la creazione degli

11. Per B. Clayton, *Lucretius' erotic mother- maternity as a poetic construct in De rerum natura*, «Helios» XXVI (1999), pp. 69-84, l'umanizzazione della natura serve a rendere la stessa mortale.

12. *Is (Epicurus) enim credidit limo calefacto uteros nescio quos radicibus terrae cohaerentes primum increvisse et infantibus ex se editis ingenitum lactis umorem natura ministrante praebuisse, quos ita educatos et adultos genus humanum propagasse* (Us. Fr. 333).

13. *Oxford Classical Dictionary*, s.v. *Archelaus* (1) =DK n. 60. Fu filosofo del V secolo a.C., che seguì in parte Anassagora, di cui era allievo, e in parte Empedocle.

stessi, menzionava il latte (γάλακτι) e il calore della terra (ἐκ θέρμῆς τῆς γῆς)[14].

Arrivati a questo punto, il discorso è chiaro, ma non sarebbe completo se tacessimo del tutto sul conto di altri due celebri passi. Il primo accenna soltanto, purtroppo laconicamente, alla colpevolezza della natura, racchiusa in quella *praedita culpa*, che torna due volte, al v. 2.181 e al v. 5.199: *naturam mundi: tanta stat praedita culpa*. Il senso di quel che Bailey traduce «it (the world) has so many faults» si evince meglio dal V libro. Il poeta si riferisce al complesso dei versi 201-234 nel V libro, ove le ostilità del paesaggio, le intemperie e il pianto del bambino appena nato sarebbero stati addotti come motivi per negare la concezione stoica e provvidenziale della natura. Secondo gli epicurei, la natura non è una creatura voluta dagli dèi per avvantaggiare la nostra specie umana. Il passo è tanto più chiaro nel V libro, da autorizzare studiosi come Giussani a ritenere che sia stato concepito nel medesimo libro e, a posteriori, sia stato dal poeta inserito anche nel II, per dare cenno dello sviluppo successivo del discorso. Nel II libro, invece, i versi 166-183 mal si inserivano nella trattazione del moto atomico e costituivano una digressione che al Lachmann[15] già era apparsa una aggiunta posteriore, mentre per Giussani[16], come per Bailey, doveva essere conservata qui perché per il poeta epicureo *repetita iuvant*. Come che sia, perfino all'interno del poema epicureo medesimo, si percepisce, ancora a detta dello studioso italiano, quella «vena di pessimismo che era in fondo all'anima di Lucrezio» e che, se «traluce di qua e di là», qui «si tradisce un po' di più» (commento al v. 991).

Subito dopo, la trattazione evoca il problema della fertilità del mondo: è essa limitata o illimitata? Per Lucrezio la Natura, come una donna, ha un percorso di crescita fisiologica, che trapassa dalla giovinezza alla vecchiaia. Questo motivo percorre sempre le pagine degli scrittori che si occupano della Natura (si pensi a Columella), e ne manifesta la costante preoccupazione sul possibile esaurimento delle risorse naturali: il mondo antico esprime qui una

---

14. Bailey, *A commentary*… cit., p. 823.

15. Lucrezio, *De rerum natura Libro quinto*, commento e note di C. Giussani e E. Stampini, Torino 1988[3], p. 24; *Caroli Lachmanni in T. Lucretii Cari de rerum natura libros commentarius*, Berlin 1855, p. 83: "qui sanam mentem malent, a versu 164 ad 184 transibunt".

16. *Titus Lucretius Carus cit.*, reputava col Pontano che sia opportuno segnalare una lacuna dopo il v. 164.

consapevolezza che forse può stupire noi contemporanei. Ecco il verso in cui la terra, come una vecchia signora, muore: 5.827 «destitit, ut mulier spatio defessa vetusto» («si fermò, come donna sfinita da vecchiaia» e quelli in cui la natura non scompare del tutto, ma tende a trasformare tutto (5.834-36):

> sic igitur mundi naturam totius aetas
> mutat et ex alio terram status excipit alter,
> quod tulit ut nequeat, possit quod non tulit ante.[17]

Si noti che, nel passaggio da un luogo all'altro, il soggetto, *terra*, si è trasformata in *natura* e dunque il senso cambia. A dire il vero, la storia 'filologica' del passo è forse la prova di una esegesi non agevole. Secondo Giussani, il concetto espresso al v. 833 «non combacia» con quello espresso prima del verso 823, vertente sull'«isterilimento per vecchiaia», e in più il primo reca anche importanti problemi testuali che inducono a correggere la lezione tradita dei codici per trovare un senso migliore e coerente col contesto. *Quod potuit nequeat* di OQLF, infatti, non ha convinto i lettori e ha causato l'affermazione abbastanza facile della congettura di R. Bentley[18] (che sottintende *ferre*). Gli ultimi editori invece, cioè Flores (Napoli 2009) e Deufert (Berlin/Boston 2019[19]), hanno optato per due scelte di segno opposto, perché l'uno rispettava l'uno il *potuit* tramandato da OQ(P), mentre l'altro espungeva tutti i versi a ragione di una presunta interpolazione.

A ogni modo, tale immagine femminile ci costringe a fare i conti con un'altra immagine divina femminile di rilievo nell'opera lucreziana, e spesso connessa con la natura: la *Magna Mater*, presentataci nel II libro ai versi 598 e seguenti[20]. Diverse sono state le sue interpretazioni, di cui si cerca qui di dar

---

17. «Così dunque la natura del mondo il tempo trasforma, tutta, e, dopo un'altra, un'altra condizione prende la terra, sì che ciò che creò, più non valga a creare, e possa ciò che mai fece prima».

18. Nelle *Annotationes in Lucretium*, che si trovano in appendice all'edizione di Wakefield (1813).

19. *Titus Lucretius Carus*, *De rerum natura*, edidit M. Deufert, Berlin-Boston, 2019.

20. P.H. Schrijvers, Horror et divina voluptas. *Études sur la poètique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam, 1970, cap. 5, p. 47. L'autore vi tornerà brevemente in un lavoro di più ampio respiro: *Le regard sur l'invisible*, in *Lucrèce: huit exposés suivis de discussions* / par D.J.

conto per grandi linee per dare ragione della sua presenza, dovuta, tra queste pagine. Quel passo discute del culto della dea Cibele, o anche *Magna Mater*, un culto molto antico approdato a Roma. Secondo Giussani e tutti gli studiosi, esso fu importato nel VI millennio per effetto della sostituzione indoeuropea del sistema matriarcale a quello patriarcale, che era di origini ancora più antiche, e si era impiantato nel III secolo a.C., perché proveniva dalla Frigia al tempo di Attalo re di Pergamo[21]. Gli specialisti di Lucrezio, però, hanno sempre discusso dell'eventuale valore allegorico di tale dea, che potrebbe essere supportato da un frammento stoico o perfino da un frammento di Filodemo[22]. Tale valore, individuabile nel testo lucreziano, troverebbe fondamento nelle ultime parole del passo (vv. 658, 659, 680[23]):

> concedamus ut his terrarum dictitet orbem
> esse deum matrem, dum vera re tamen ipse
> religione animum turpi contingere parcat.[24]

Esse, già a parere di Boyancé[25], derivavano da una fonte greca di matrice stoica, e l'interpretazione per alcuni aspetti ha ricevuto l'approvazione di C.

---

Furley, K. Kleve, P. H. Schrijvers… [et al.], Vandoevres-Gèneve, 22-27 août 1977, pp. 77-114, ma p. 94; C. Craca, *Le possibilità della poesia. Lucrezio e la Madre Frigia nel* De rerum natura *II 598-660*, Bari, 2000.

21. In tale direzione vanno studi di impronta antropologica come G. Showerman, *The Great Mother of the Gods*, Madison, 1901; J. Perret, *Le 'Mythe de Cybèle'*, «REL», XIII (1935), pp. 332 e ss.; Ph. Borgeaud, *La Madre degli dei. Da Cibele alla Vergine Maria*, Brescia, 2006.

22. A. Henrichs, *Despoina Kybele: eim Beitrag zur religiösen Namenkunde*, «HSCP» LXXX (1976), p. 253. Generalmente si fa riferimento al frammento di Crisippo sull'onomastica divina: H. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Stutgardiae, 1964, vol. II (ripr. 1903), fr. 1076. Anche Cicerone nel *De natura* deorum, 1.15.39 ha presente questo passo.

23. Ma la anticipazione del v. 680 risale al Lachmann.

24. «Ammettiamo che egli dica sempre che l'orbe terreno è "Madre degli dei", purché in verità egli faccia attenzione a non farsi toccare nell'animo da triste superstizione».

25. P. Boyancé, *Une éxègese stoïcienne chez Lucrèce*, «REL» XIX (1941), pp. 147-167.

Bailey, E. D.West[26], E. Ackermann[27], Schrjivers. La tesi trova però l'opposizione di altri valenti esegeti del testo, come Gale[28] per questo e alcuni altri casi, Milanese[29], Andreoni Fontecedro[30], che si sono soffermati su questo specifico luogo, reputando che non ci possa essere accettazione pacifica dell'allegoria, essendo Lucrezio su posizioni prevalentemente anti-stoiche: per esempio Milanese, più che sostenere la tesi semplicistica dell'allegoria, riconosce che da parte del poeta poté esserci solo una concessione alla «sostituzione nominale» del nome della dea.

Potremmo concluderne che, se la lettura allegorica è da dare per certa, sarà sicura la possibilità di individuarvi le origini indoeuropee di un culto della Terra-madre. Non molto più tardi se ne fece suggestionare Cicerone in *Cato maior* 51. Qui l'Arpinate avrebbe tessuto un elogio della vita agricola, ed espresso il suo compiacimento non solo per il frutto ma anche per quella che chiama la *vis atque natura terrae*. Qui la natura sarebbe stata ritratta come una donna ingravidata, che accoglie il seme nelle pieghe tiepide del suo ventre, da dove, mescolandolo con il suo umore, genererà un germoglio:

> [Terra] quae, cum gremio mollito ac subacto sparsum semen excepit, id occaecatum cohibet, ex quo occatio quae hoc efficit nominata est, dein tepefactum vapore et compressu suo diffundit et elicit herbescentem ex eo viriditatem quae, nixa fibris stirpium, sensim adulescit, (etc.).[31]

---

26. *The imagery and poetry of Lucretius*, Edimburgh, 1969.

27. E. Ackermann, *Lukrez und der Mythos*, Wiesbaden, 1979, pp. 84 e ss.

28. *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge, 1994.

29. *Lucida carmina. Comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio*, Milano, 1989, pp. 147-148. Egli si basa su Ackermann cit. Vedi una ripresa della discussione in F. Montarese, *Lucretius and his Sources. Study of Lucretius,* De rerum natura *I.635-920*, Berlin-Boston, 2012, pp. 199 ss.

30. E. Andreoni Fontecedro, *La Grande Dea ovvero i volti della Natura* (*una lettera di Seneca, Plinio, e Lucrezio*), *L'uomo antico e la natura*, Atti del convegno nazionale di studi Torino 28-30 aprile 1997, a c. di Renato Uglione [s.d.] pp. 161-76.

31. «La quale, quando ha ricevuto nel suo grembo soffice e smosso il seme, prima in sé lo tiene occulto, tepefatto nell'alito e nell'abbraccio suo, lo schiude e ne fa uscire una erbescente verdezza, che, puntando sulle fibre delle radici, a poco a poco vien su crescendo» (Marco Tullio Cicerone, *La Vecchiezza*, a cura di E. Narducci traduzione di C. Saggio,

## *Seneca, Plinio*

L'immagine della natura madre è anche dello stoicismo, come si è già avuto modo di vedere poc'anzi. Il maestro dello stoicismo latino è di certo Seneca, e anche il concetto di natura attira la sua attenzione e trova la sua espressione in tutte le opere in versi e in prosa. Ci limiteremo ad alcuni casi tratti dal *De beneficiis* e dalle *Naturales Quaestiones*[32].

Al di là delle fonti qui utilizzate e della più o meno reale esperienza dei fatti descritti (oggetto di *vexata quaestio*[33] da parte degli studiosi), la Natura appare agli occhi di Seneca come un perfetto specchio della concezione stoica. Mettendo da parte le testimonianze peculiari contenute nelle tragedie[34], il filosofo stoico, pronunciando la parola natura, non fa altro che dare a Dio un nome diverso, perché la natura è Dio e la ragione divina è insita in tutto il mondo e nelle sue parti:

---

Milano, 2001). Cicéron, *Caton l'Ancien (De la vieillesse)* texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, 1961[2], notava che le parole *spica vagina culmus* e *arista* erano già Varroniane (*rust*. 1.48) e perfino *occatio* trovava una etimologia nello stesso autore *rust*. 1.31 da *occidere*; *subacto* derivava poi da Catone stesso *agr*. 161.

32. Generosissima la bibliografia al riguardo, di cui mi limito qui a segnalare: P. Fedeli, *Seneca e la natura*, e P. Parroni, *Seneca e la natura* in *Seneca e il suo tempo*. Atti del Convegno Internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998, a cura di Piergiorgio Parroni, Roma 1998, pp. 25-45 e 433-444 (che ha curato anche l'edizione dell'opera, dal titolo *Ricerche sulla natura*, per la Lorenzo Valla, Milano, 2002); A. Setaioli, *Seneca e i Greci*, Bologna 1988; P. Oltramare, *Sénèque. Questions Naturelles, t. I (Livres I-III)*. Texte établi et traduit par P. Oltramare, Paris 1961.

33. Si veda la confutazione della tesi di Oltramare in F. Capponi, *Scienza e morale nell'interpretazione della natura*, in *L'uomo e la natura. Latina Didaxis XI.* Atti del congresso a cura di Silvana Rocca, Bogliasco, 30-31 marzo 1996, pp. 101-126 (l'articolo rimanda a una notevole bibliografia a cui anche qui si rinvia). Il lavoro si sofferma sulla confutazione della tesi di P. Oltramare sull'indole e il metodo da vero scienziato di Seneca, sia sugli accenti moralistici di cui si tinge la sua visione della natura.

34. Ove si declina il delicato rapporto dell'uomo con la natura, che, via via delineato sempre meglio da Zenone, Cleante e Crisippo, specialmente tramite quest'ultimo darà come esito il dogma del vivere secondo natura: cfr, tra gli altri, G. Mazzoli, *Natura vs uomo nella tragedia di Seneca*, in *L'uomo e la natura*… cit., pp. 13-30 e bibliografia ivi citata.

*ben*. 4.5.1-2 e 4.7.1 Non intellegis te mutare nomen deo? Quid enim aliud est natura quam deus et divina ratio toti mundo partibusque eius inserta?

Nelle *Naturales Quaestiones*, Dio, provvidente e ordinatore del mondo, dona agli uomini benefici immensi (5.18.4 *ingens naturae beneficium*), la cui durata appare 'quasi' inesauribile (*ben*. 4.6.1)[35]. Anzi, entro l'universo, Dio è il pensiero, la ragione, anima e spirito, sovrano e autore della creazione: 2.45.2 «Vis illum fatum uocare, non errabis; hic est ex quo suspensa sunt omnia, causa causarum. Vis illum prouidentiam dicere, recto dices; est enim cuius consilio huic mundo prouidetur, ut inoffensus exeat et actus suos explicet. Vis illum naturam uocare, non peccabis; hic est ex quo nata sunt omnia, cuius spiritu uiuimus», e l'uomo, conoscendone i segreti, si affranca dalla sua condizione mortale e passa nella categoria superiore degli esseri[36]. Si capisce da questi esempi come e perché per Seneca non si possa parlare 'testualmente' di una natura al femminile, che evochi il concetto di maternità.

Per trovare una idea esplicita di *Natura mater* intesa in senso stoico, però, è fondamentale leggere alcune pagine della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio[37], perché l'enciclopedista latino, nonostante l'impostazione della Stoa, affronta il problema in maniera che oserei definire più 'laica' e forse perfino più esaustiva, richiamando probabilmente anche le fonti precedenti a Seneca.

Il passo più significativo per Plinio è quello del II libro 154-159. L'autore ci spiega perché la terra merita questo nobile appellativo rispetto all'acqua e agli altri elementi: «Le acque si trapassano in pioggia, si induriscono in grandine, si gonfiano in flutti, si abbattono in torrenti; l'aria si addensa in nuvole, infuria in tempeste». La terra no:

Sequitur terra, cui uni rerum naturae partium eximia propter merita cognomen indidimus maternae venerationis. Sic hominum illa, ut caelum dei, quae

35. Così Parroni, *Seneca e la natura*… cit., pp. 34-35 che lo mette in opposizione rispetto a Plinio 33.1-3, che invece parlerà di prevedibile esaurimento delle risorse naturali.

36. Ricordiamo che a 1.5 aveva scritto: *O quam contempta res est homo, nisi supra humana surrexerit*.

37. Viene utilizzata qui l'edizione *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*, ed. C. Mayhoff, 5 voll., Leipzig 1892-1905.

> nos nascentes excipit, natos alit semelque editos et sustinet semper, novissime complexa gremio iam a reliqua natura abdicatos, tum maxime ut mater operiens, (…) At haec benigna, mitis, indulgens ususque mortalium semper ocellis, quae coacta generat, sponte fundit, quos odores saporesque, quos sucus, quos tactus, quos colores.[38]

Essa è una *mater operiens*, il cui compito principale è assistere l'uomo, che è collocato più in alto degli altri nella scala degli ordini naturali; la natura è «sacra parens rerum omnium» (34.1), ha una potenza grandiosa ma occulta («potentiae occultae documentum» – 32.4), e prima di tutto, come si è detto, esiste per il bene dell'uomo, concetto esposto all'inizio del libro VII, dedicato all'antropologia: par. 1 «Principium iure tribuetur homini, cuius causa videtur cuncta alia genuisse natura»[39]. Più ancora, quando sarà introdotto il discorso sulle arti ai paragrafi iniziali del capitolo 33, su argento, oro e oggetti preziosi, essa sarà generosa e benefattrice perfino verso chi fa a meno di scavarle dentro per raggiungere ostinatamente queste preziosità:

> quam innocens, quam beata, immo vero etiam delicata esset vita, si nihil aliunde quam supra terras concupisceret, breviterque, nisi quod secum est!

A partire da qui, sono molte le buone qualità della natura a detta da Plinio, di cui più volte viene ricordata la *benignitas* (1.29-30; 2.25; 8.219; 16.64, 17.58, 18.251 e 291; 34.141) e la *providentia* (3.132; 9.20, 11.198 e 216, 16.110, 18.228, 22.16). Tra questi segnalerei 18.251, ove la natura personificata parla direttamente con il contadino per chiedergli: «Cur caelum intuearis, agricola? Cur sidera quaeras, rustice?» («Perché guardi il cielo? Perché cerchi le stelle?»). A queste parole segue l'invito a non cercare le Pleiadi

---

38. «Viene poi la terra, la sola parte della natura che, per i suoi emeriti egregi, noi chiamiamo con l'appellativo reverente di madre. Essa è degli uomini, come il cielo è della divinità; essa ci accoglie al momento della nascita, e, venuti al mondo, ci nutre, e una volta partoriti ci sorregge sempre; sinché, alla fine, ci abbraccia nel suo grembo, ormai abbandonati da tutto il resto della natura, e allora soprattutto ci ricopre come una madre (…) Ma la terra è benevola, mite gentile e sempre servizievole al bisogno dei mortali; cosa non produce, se costretta, e cosa non profonde spontaneamente! Quali colori e sapori, quali succhi, quali piaceri al tatto e colori alla vista».

39. Utile nel tracciarne il profilo è Capponi, *La scienza e la morale*… cit., p. 122.

in cielo ma le lucciole in terra. Il passo evoca, secondo la Citroni Marchetti[40], le parole del *Teeteto* platonico (174a), che esortava a scrutare le cose davanti ai piedi piuttosto che in cielo. L'opera doveva appartenere a un gruppo di letture, dalle quali non esulava nemmeno Cicerone *rep*. 1.30 e *div*. 2.30, che aveva citato lo stesso episodio[41]. Tali letture, se non furono «derivazioni dirette», possono essere considerate «possibili ambiti di riferimento della cultura pliniana», all'interno delle quali si muoveva Plinio per divertire il suo intelligente lettore[42]. Ancora più indiscutibile appare l' operato della natura, quando viene detta «parens illa ac divina rerum Artifex» (22.117[43]), madre e artefice divina dell'universo, che crea prodotti già perfetti e completi, non manipolati per via di combinazioni ipotetiche, ma permeati – si direbbe – da una 'immanente' razionalità[44]: «Naturae quaedam opera perfecta atque absoluta gignuntur, paucis ex causa, non ex coniectura rebus adsumptis».

Eppure anche la natura a volte fa danni, almeno apparentemente: come spiegare questa aporia? Per Plinio è solo apparentemente la responsabile, perché le colpe sono tutte degli uomini: Plin. 18.1 «cunctorum parens, haud voluptatis hominum gratia gignit», e se fa danno all'uomo, non è per sua colpa ma per effetto dei crimini umani («nostris criminibus; nostram culpam illi imputamus»)[45]. L'uomo sceglie di avere a che fare con oggetti, il cui utilizzo

---

40. S. Citroni Marchetti, *La scienza della natura per un intellettuale romano*, Pisa-Roma 2011, p. 97: si tratta dell'episodio di Talete che cade nel pozzo, mentre studia gli astri, della donna di Tracia (per la quale rimanda a H. Blumenberg, *Il riso della donna Tracia. Una preistoria della teoria*, tr. it. di B. Argenton, Bologna 1988), episodio recuperato anche da R. Bacone.

41. La sua posizione nei confronti del rapporto tra uomo e natura appare però diversa nel *De natura deorum*; cfr. Fedeli, *Seneca…* cit., p. 29.

42. Si noti la longeva fortuna di questo aneddoto che si ritroverà, se pur diversamente declinato, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* entro le *Operette morali* di Leopardi.

43. Citroni Marchetti (*La scienza della natura…* cit., p. 177) si occupa del par. 118 sul lusso.

44. Gigliola Maggiulli vi si sofferma in '*Natura, violazione e difesa dell'ambiente – l'eredità di Plinio il Vecchio fra scienza e divulgazione*' in *Serta antiqua et Medioevalia. Tradizione enciclopedica e divulgazione in età imperiale*, Roma 2000, pp. 1-42.

45. Nell'edizione diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci, il passo è in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. III *Botanica 1* (Libri 12-19 e 20-27), Torino 1984, per il libro specifico e vol. II, Torino 1984 per le fonti del libro XVIII.

non è necessario – «Genuit venena, sed quis invenit illa praeter hominem?» (18.2) – mentre la natura medesima dà opportuni *signatura rerum*, segnali d'avviso in caso di pericolo, che non vengono evidentemente ascoltati: un esempio ne sono i funghi «rancido aspectu, livido intus colore, pallido per ambitu labro» (22.92).

Eppure anche Plinio, nel VII libro, aveva denunciato l'infelicità dell'uomo, che nasce nudo (7.1), piangendo (7.2-3), ed è vittima di malattie (7.4), è afflitto dall'angoscia della morte (7.5). In questo stesso punto, pure di ispirazione lucreziana, ragionava scrivendo: «magna saeva mercede contra tanta sua munera, ut non sit satis aestimare parens melior homini an tristior noverca fuerit» («tanti dolorosi doni rendono difficile decidere se si tratti di più di una madre per l'uomo o di una triste matrigna»). Qualche contraddizione, tutto sommato transitoria, è stata definita da G. Maggiulli[46] il frutto di «eclettismo filosofico» che si estende «dal sereno stoicismo al pessimismo lucreziano», «un pessimismo fugace che si dissolve in tutto il corso dell'opera in immaginario fiducioso».

Sembra abbastanza evidente però, che nell'ambito della letteratura latina il concetto della *Natura mater* si manifesta prima col pensiero epicureo-lucreziano e poi fu riassorbito dagli Stoici con degli adattamenti. La visione pliniana della natura, pervasa dall'ortodossia stoica, ma anche dall'ottimismo scientifico del cosiddetto medio-stoicismo di Panezio e Posidonio, non fa cenno del modello di Lucrezio come dovrebbe. Le radici anassagoree e i dubbi legati al dolore della dimensione umana rimanevano per tutti.

46. Maggiulli, '*Natura, violazione e difesa…* cit., p. 14.

Francesco Brusori

# «Unica divinità comune». Esperienza e concetto di natura in Leon Battista Alberti*

**Abstract**
This paper aims to analyse Leon Battista Alberti's reflection on the notion of nature within the philosophical framework defined in his works. Therefore, I will examine the main points in which Alberti makes considerations on nature in his art treatises and in his works of a moral character, without any abstract separation of principle. In this way, I will try to show the originality and conceptual coherence that characterise his conception of nature as a fundamental theme of his philosophical thought.

**Keywords**: Alberti, nature, art, moral, thought.

## *Introduzione*

La natura è per Leon Battista Alberti un tema centrale. È stato così assunto dalla storiografia come uno dei motivi privilegiati per mettere in luce il carattere tendenzialmente oppositivo, talora contraddittorio, del suo pensiero[1]. Secondo questa tradizione storiografica, in effetti, la natura per Alberti sa-

* Per questo studio devo molto alla professoressa Lucia Bertolini, che è stata generosa di consigli e suggestioni indispensabili all'approfondimento del tema. A lei il mio ringraziamento e la mia gratitudine.

1. Si vedano, all'origine di questa interpretazione storiografica, E. Garin, *Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, in «Rinascimento», I, 12 (1972), pp. 3-20; Id., *Il pensiero di Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento*, in «Belfagor», XXVII, 5 (1972), pp. 501-521.

rebbe tante cose – solo per menzionarne alcune: la natura da studiare e rappresentare dei trattati; la natura che punisce e avversa gli uomini del *Theogenius*; quella dei *Libri della famiglia*, che invece instilla negli uomini l'appetito sessuale per la procreazione ed è anche «ottima constitutrice delle cose»[2]. E, di conseguenza, Alberti ne direbbe in molti modi, ogniqualvolta diversi: la natura è benigna/maligna, perfetta/imperfetta, alleata/nemica dell'uomo. Alberti non svilupperebbe affatto cioè una nozione di natura univoca, definita da attributi precisi e coerenti[3]. L'interpretazione del tema della natura ha così contribuito a corroborare l'idea storiografica di un Alberti erudito ma generalmente affetto, per così dire, da una certa schizofrenia, perché a un tempo ottimista e pessimista[4].

Il presente saggio, per quanto possibile, mira a fornire gli elementi utili a una ricostruzione della concezione albertiana di natura. L'intento è di provare a mostrare come il carattere articolato che questa nozione assume nella riflessione di Alberti, in qualità di teorico delle arti e intellettuale erudito, non sia segno di incoerenza o persino di contraddizione, ma della complessità (tutta da cogliere) di un pensiero filosofico fondato rigorosamente su una coerente rete concettuale.

## *Ordine e funzione*

La natura, come motivo di riflessione, è introdotta nel *prologus* in lingua volgare del *De pictura*[5], in rapporto al tema sotteso della 'senescenza' del

---

2. L.B. Alberti, *Libri della famiglia*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, 3 voll., Roma-Bari, 1960-1973, vol. I.1, p. 45.

3. Cfr. M. Paoli, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Paris, 1999, p. 215.

4. Cfr. E. Garin, *Leon Battista Alberti*, cit., p. 17; R. Cardini, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno. I*, in «Schede Umanistiche», I (1993), pp. 31-85; A. Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, Cambridge (MA), 2000, p. 14.

5. Della precedenza della versione volgare del trattato su quella latina ha dato definitivamente dimostrazione Lucia Bertolini: *Sulla precedenza della redazione volgare del* De pictura *di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. Santagata-A. Stussi, Pisa, 2000, pp. 181-210; *Varianti d'autore nella tradizione manoscritta: riflessioni a margine di un*

mondo[6]. Qui, Alberti elogia Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio[7] per aver contraddetto con le loro opere la sua stessa convinzione secondo cui molte delle «ottime e divine arti e scienze», giunte a un grande sviluppo nell'antichità, fossero andate incontro a un regresso, quasi come se la natura, oramai «fatta antica e stracca», non potesse più produrre ingegni capaci delle opere di quei «gloriosi tempi»[8]. Lo sviluppo delle arti e delle scienze del XV secolo sembra cioè confutare la credenza nella progressiva 'senescenza' del mondo o, altrimenti, della natura. Perciò, nel

---

*esempio concreto (il* De pictura *volgare di Leon Battista Alberti)*, in *Filologia dei testi d'autore*, Atti del seminario di studi (Roma, 3-4 ottobre 2007), a cura di S. Brambilla-M. Fiorilla, Firenze, 2009, pp. 73-90; *Latino-volgare e viceversa. Le traduzioni a Firenze tra XV e XVI*, in *Le Choix du vulgaire: Espagne, France, Italie (XIII[e]-XVI[e] siècle)*, édité par N. Bianchi Bensimon-B. Darbord-M.-C. Gomez-Géraud, Paris, 2015, pp. 201-219. Per un esame filologico del *prologus*, si rimanda anche a L. Bertolini, *Premessa*, in L.B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, 2011, pp. 35-58.

6. Quello della 'senescenza' del mondo è un tema topico, che ritorna, in modo carsico, in diversi autori – da Esiodo a Plinio, da Lucrezio ad Aulo Gellio, da Pietro d'Abano a Petrarca, finanche a Machiavelli – vuoi per criticarlo, vuoi per sostenerlo. Riscontra progressivamente una circolazione diffusa nell'ambito degli studi di medicina, per poi essere discusso anche nell'ambito della teoria politica. Per un primo approfondimento, seppur parziale, del tema si vedano almeno G. Sasso, *Eternità del mondo*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, 2014 [https://www.treccani.it/enciclopedia/eternita-del-mondo_(Enciclopedia-machiavelliana)/ (consultato: 21/03/2025)]; *L'età dell'oro. Mito, filosofia, immaginario*, a cura di C. Chiurco, Venezia, 2018; R. Brovia, *"Mundus iam senescens et ad extremum vergens"* (Inv. Med. II). *Petrarca e la senilità del mondo, tra storia naturale e filosofia della storia*, in *Età del mondo, età dell'uomo. Nascita, vita, morte fra microcosmo e macrocosmo*, a cura di M. Manca-E. Berardi, Alessandria, 2019, pp. 185-202.

7. Sulla problematica identificazione del Masaccio menzionato da Alberti si veda L. Bertolini, *Nouvelles perspectives sur le De pictura et sa réception*, in *Alberti: humaniste, architecte*, édité par F. Choay-M. Paoli, Paris, 2006, pp. 33-45.

8. L.B. Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, cit., *prologus*, p. 203. Per uno studio del rapporto tra antichi e moderni in relazione a questo prologo, si segnala A.G. Cassani, *«La natura […] più non producea, come né giuganti, così né ingegni». Leon Battista Alberti e il rapporto coi 'buoni antiqui'*, in *Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale (Rimini, 9-11 giugno 2016), a cura di F. Muccioli-F. Cenerini, con la collaborazione di A. Giovanardi, Milano, 2018, pp. 251-309.

corso del *De pictura*, così come nel *De re aedificatoria* e nel *De statua*, Alberti procede a esaminare le tecniche e le procedure con cui il 'saper-fare' dell'arte ha acquisito la certezza teorica e l'efficacia pratica alla base del suo sviluppo.

Nei trattati, in cui Alberti descrive i metodi specifici attraverso i quali ciascuna delle tre forme d'arte (pittura, scultura e architettura) mira, per la propria riuscita, alla comune *imitatio naturae*[9], i riferimenti sono all'esperienza della natura sottesa allo studio e all'opera dell'artista. La natura è presentata come la realtà sensibile di cui il pittore, non meno dello scultore e dell'architetto, fa costantemente esperienza nell'intento di conoscerne e, all'occorrenza, imitarne le forme, le disposizioni, i rapporti e l'organizzazione interna a beneficio della riuscita delle proprie opere[10]. Che si parli della

9. Cfr. L.B. Alberti, *De statua*, a cura di M. Collareta, Livorno, 1998, § 1-3, pp. 4-5.

10. Una lettura attenta della trattatistica di Alberti basterebbe a smentire la convinzione di una certa storiografia per cui il rapporto tra l'essere umano e la natura, che si esprime nello studio e nella ricerca di una *mimesis* quanto più possibile precisa, sia di carattere prettamente 'estetico', così come l'interesse che l'autore stesso dimostrerebbe. È stato infatti sostenuto che l'uomo, per Alberti, si caratterizzerebbe per essere «l'unico essere vivente in grado di sollevare in alto il viso e soffermarsi ad ammirare le opere della natura, senza altro scopo che la percezione del bello»; E. Di Stefano, *Leon Battista Alberti e l'estetica della contemplazione*, in *Vie solitaire, vie sociale. L'humanisme de Pétrarque à Alberti*, Actes du XLVII[e] colloque international d'études humanistes (Tours, 28 juin-2 juillet 2004), édité par F. La Brasca-C. Trottmann, Paris, 2011, pp. 447-463, p. 453. Nulla di più distante da quanto Alberti sostiene nella propria trattatistica come altrove. Lo studio della natura è richiesto all'uomo, in veste di artista, per trarre le informazioni necessarie alla fabbricazione di opere efficaci per soddisfare le esigenze della vita pratica. L'*imitatio naturae*, cui si rivolge questo studio, è un mezzo a tal fine. Per Alberti, non c'è cioè alcuna idea di 'bellezza' legata all'arte che non implichi anche e sempre *utilitas*, così come non c'è invito alla conoscenza della natura che non serva a qualcosa. Il rapporto con la natura non è affatto motivato da una vocazione astrattamente estetica, disinteressata, dell'essere umano, ma dal suo bisogno di sviluppare un 'saper-fare' in grado di produrre opere efficaci per la propria conoscenza o il proprio piacere (pittura e scultura) e per il proprio vantaggio (*in primis* architettura), in risposta alla fragilità della propria condizione d'esistenza. Perciò, per Alberti, l'uomo si caratterizza semmai per essere l'unico essere vivente dotato di facoltà mentali – tra cui la ragione, l'*ingenium*, l'immaginazione e la memoria – che gli permettono di interagire con la natura per fare uso di suoi aspetti o elementi in vista dei propri fini. Su questo, si veda *infra*.

*dimensio* e della *finitio* nel *De statua*[11], della *perscriptio*[12], tradotta dal *lineamentum* dell'architetto[13], nel *De re aedificatoria* o dell'organizzazione prospettica della raffigurazione nel *De pictura*[14], la relazione dell'artista con la natura si attesta fondamentale per il rispetto di quel criterio di verosimiglianza della scultura, dell'architettura e della pittura da cui dipende l'efficacia delle loro opere. Posto che «delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore», così come neppure allo scultore e all'architetto, il fine della pratica artistica è «fingere quello che si vede»[15], vale a dire «render*e* similitudine»[16] delle cose soggette alla percezione visiva (esperienza). Similitudine che sta al pittore raffigurare, allo scultore scolpire e all'architetto riprodurre, per quanto possibile, nelle parti dei loro artefatti. Di qui, la necessità di studiare con rigore matematico non solo le forme, ma anche le misure e dimensioni che contraddistinguono la disposizione spaziale di ogni cosa che si voglia raffigurare, scolpire o simulare architettonicamente:

> E poi che la natura ci ha porto in mezzo le misure, ove si truova non poca utilità a riconoscerle dalla natura, ivi adunque piglino gli studiosi pittori questa fatica: per tanto tenere a mente quello che piglino dalla natura, quanto a riconoscerle aranno posto suo studio e opera.[17]

Per Alberti, il pittore deve essere «desto con suo occhi e mente»[18] per trarre dall'osservazione della natura le forme, le misure, i movimenti dei corpi e il gioco di luce e ombra cui sono soggette tutte le cose[19], in modo tale che l'opera pit-

---

11. Cfr. L.B. Alberti, *De statua*, cit., §§ 5-7, pp. 8-11.
12. Cfr. Id., *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi-P. Portoghesi, 2 voll., Milano, 1966, vol. I.1, § 8, p. 53.
13. Cfr. *ivi*, § 1, p. 19.
14. Cfr. Id., *De pictura*, cit., III, § 2, p. 299.
15. *Ivi*, I, § 2, p. 206.
16. *Ivi*, III, § 5, p. 307.
17. *Ivi*, II, § 12, p. 270.
18. *Ivi*, III, § 5, p. 307.
19. Cfr. *ivi*, II, §§ 19-22, pp. 282-292 *passim*.

torica sia sempre il prodotto di una precisa commistione tra ciò che è costituito dall'ingegno e ciò che è invece appreso dalla natura[20]. Una felice fatica, quella del pittore, che spetta anche allo scultore e all'architetto. Nel *De statua*, infatti, Alberti esorta ai procedimenti della *finitio* e della *dimensio*, che richiedono allo scultore uno studio puntuale e matematicamente certo di tutti gli aspetti dei corpi da imitare[21]. Nel *De re aedificatoria*, Alberti invita l'architetto ad apprendere la *concinnitas* delle cose naturali, che consiste in quel «principio assoluto e originario della natura» [*absoluta primariaque ratio naturae*] da cui deriva la «bellezza» [*pulchritudo*] quale «accordo e armonia delle parti» [*consensus et conspiratio partium*] in relazione a un tutto cui esse appartengono secondo «un numero, una delimitazione e una collocazione precisamente determinati» [*ad certum numerum finitionem collocationemque habitam*][22]. Così, in base all'esperienza dell'artista – sia egli un pittore, uno scultore o un architetto – la natura appare come la «migliore artefice delle forme» [*naturam optimam formarum artificem*][23], e cioè una «maravigliosa artefice delle cose»[24] che dà prova, a chi sappia esserne edotto, di prestabilire per ciascuna cosa forme, parti, dimensioni, funzioni e disposizioni appropriate, nel rispetto di un ordine che può essere conosciuto in termini matematici. Nei trattati la creatività dell'artista fa il paio con quella della natura generatrice[25].

---

20. Cfr. *ivi*, § 18, p. 281.

21. Cfr. Id., *De statua*, cit., § 5, pp. 6-7; § 6, pp. 8-9.

22. Id., *De re aedificatoria*, cit., vol. II, IX, § 5, p. 817. Sul tema cruciale della *concinnitas*, si vedano almeno L. Vagnetti, *Concinnitas: riflessioni sul significato di un termine albertiano*, in «Studi e documenti di architettura», II (1973), pp. 137-161; O. Crotti, A.G. Cassani, *Leon Battista Alberti. La forza della bellezza e la ricerca della* concinnitas, Mantova, 2024, pp. 96-130.

23. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., IX, § 5, p. 817.

24. Id., *De pictura*, cit., II, § 11, p. 268. L'idea della natura quale potenza generatrice di forme è ricorrente nelle *Metamorfosi* di Ovidio, cfr. G. Tissol, *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's* Metamorphoses, Princeton, 1997, *passim*.

25. Cfr. G. Dalli Regoli, *Gli obiettivi del* De pictura*, tra cultura delle corti, ideologia borghese-mercantile, e precettistica*, in *Leon Battista Alberti. Gli Este e l'Alberti: tempo e misura*, Actes du congrès international (Ferrara, 29 novembre-3 dicembre 2004), a cura di F. Furlan-G. Venturi, 2 voll., Pisa-Roma, 2010, vol. I, pp. 47-61, p. 50.

Quello della natura è un ordine vivo, mosso da una forza immanente, di cui precisamente l'architetto, più ancora del pittore o dello scultore, fa diretta esperienza[26]. Per acquistare efficacia alle proprie costruzioni, all'architetto compete infatti imitare la natura, nel tentativo di disporre e collegare le parti e i pesi della propria costruzione similmente al modo armonico in cui la natura stessa organizza e tiene insieme le membra e gli elementi di ciascun corpo conformemente alla legge della *concinnitas*[27]. Gli compete però anche conoscere la forza di cui la natura stessa è capace, che egli può constatare ogniqualvolta le costruzioni umane entrano in conflitto con l'ordine naturale[28]. La natura tende cioè a conservare il proprio ordine[29]; e lo fa esprimendo una «diuturna et assidua oppugnandi perseverantia»[30]. Perciò, secondo Alberti, la pratica del buon architetto non assurge mai a impresa demiurgica[31]. È contrassegnata invece da una *sobrietas* motivata dall'intento di simulare la *modestia* della natura, nonché fondata sulla contezza della sua potenza[32]. La pratica architettonica, così, si realizza piuttosto in un procedimento rigoroso [*ratio et via*] di spostamento dei pesi, cambiamento dei luoghi delle cose e di riunione e composizione dei corpi[33], in un quadro di moderazione dei contrasti e di commisurazione delle parti[34], al fine di costruire opere che, giacché dotate di una *concinnitas* artificiale a imitazione di quella naturale[35], si dimostrino, alla prova dell'espe-

---

26. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vol. I, II, § 2, p. 101.

27. Cfr. *ivi*, III, § 14, p. 247.

28. Cfr., per esempio, *ivi*, II, § 2, pp. 101-103.

29. Cfr. E. Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo* (1975), Roma-Bari, 2007[3], p. 153.

30. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., II, § 2, p. 101.

31. Cfr. A. Angelini, *L'architettura come «umbra d'un sogno»*, in *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, a cura di A. Angelini-P. Caye, Firenze, 2007, pp. 59-95, p. 59.

32. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., I, § 9, p. 67. Su questo, si veda anche G. Santinello, *Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, 1962, p. 194.

33. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., *prologus*, p. 7.

34. Cfr. N. Badaloni, *L'interpretazione delle arti nel pensiero di L.B. Alberti*, in «Rinascimento», I, 14 (1963), pp. 59-113, p. 66.

35. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vol. II, IX, § 5, p. 815. Su questo punto, cfr. A. Cavicchi, *La classificazione delle* artes *nei trattati d'arte di Leon Battista Alberti*, in «Schifa-

rienza, belle, vale a dire rispettose dei princìpi di *firmitas*, *utilitas* ed *elegantia*, e per ciò stesso vantaggiose per gli uomini per il maggior tempo possibile[36]. Da parte dell'architetto, la forza della natura va dunque conosciuta per rispettarla e, all'occorrenza, farne buon uso[37], ma mai contrastata – pena la devastazione del proprio operato o il danno per gli uomini stessi[38].

Nei trattati, così, agli occhi dell'artista la natura appare artefice non solo della molteplicità dei fenomeni osservabili, ma anche di un ordine, al quale ogni cosa risulta soggetta, garantito da una forza immanente e irresistibile. Come tale, per ciascun artista, la natura rappresenta necessariamente un riferimento, insieme, «estetico» ed «etico»[39], in base al quale regolare e indirizzare la propria pratica lontano da eccessi e in vista della migliore resa possibile[40].

## *Perfecta/ferox*

Sebbene il tema della natura emerga in tutta evidenza nella sua trattatistica d'arte, è in altre opere di Alberti che esso è approfondito e sviluppato concettualmente. Che cosa intenda parlando di ordine, anche al riguardo dei corpi e, di riflesso, della natura[41], Alberti lo spiega infatti nel *De iciarchia*: «l'ordine in sé si è una atta disposizione delle cose, bene accomodate a' luoghi loro, in tempo, e con

noia», XLII-XLIII (2012), pp. 205-226, p. 220.

36. Cfr. A. Angelini, *L'architettura come «umbra d'un sogno»*, cit., pp. 77-79. Sulla nozione di *pulchritudo*, implicante necessariamente *diuturnitas*, cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vi, § 2, p. 447.

37. Nel *De re aedificatoria* sono diversi gli esempi dell'impiego da parte dell'architetto delle varie espressioni della forza della natura, da quello del fuoco e dell'acqua per i «mezzi di offesa» (*ivi*, v, § 11, p. 385) a quello delle caratteristiche ambientali per la fortificazione di edifici o di intere città (*ivi*, § 7, p. 365).

38. Cfr. *ivi*, ii, 2, pp. 101-103.

39. G. Santinello, *Leon Battista Alberti*, cit., p. 112.

40. Cfr. anche A.G. Cassani, *La fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, Milano, 2004, p. 19.

41. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vol. ii, ix, § 5, p. 815.

ragione ottima»[42]. Ciascun organismo naturale risponde allora a un ordine perché dimostra una precisa disposizione in ogni aspetto e parte, secondo l'intima ragione della *concinnitas*. L'ordine dei corpi riflette così l'ordine della natura[43], cui proprio la *concinnitas* appartiene. Del resto, com'è particolarmente chiaro all'architetto, sono le cose stesse a dimostrare quanto questo ordine sia persistente e vincolante. Tutto ciò che esiste sottostà a un «fatale e ascritto ordine» naturale che prestabilisce il ritmo di un movimento, la vicissitudine della vita[44]. Ogni cosa, così come lo stesso animo umano attraversato da «perturbazioni» di volta in volta differenti[45], è soggetta a un movimento vitale che, scandito nel tempo, comporta una continua trasformazione dell'aspetto e delle condizioni d'esistenza delle forme di vita. Sotto il cielo di «tutta universa natura» nessuna ora «segue mai simile a una altra ora»[46], perché la natura generatrice che fa essere ogni cosa la assoggetta anche al movimento incessantemente trasformativo della vita. L'ordine della natura si realizza cioè in un'azione di tipo 'deterministico' che condiziona ogni forma di vita, secondo un trascorrere inesorabile tra le fasi di generazione, crescita e decrescita cadenzato inevitabilmente dai bisogni fisiologici e dai ritmi biologici[47]. Per via del proprio ordine, così, la natura non è altra cosa dal *fatum*, di cui essa sembra condividere i tratti distintivi:

> E vestigio expergiscor, ac mecum ipse hanc visam in somniis fabulam repetens gratias habui somno, quod eius beneficio fatum et fortunam tam belle pictam viderim: siquidem, modo rem bene interpreter, fatum didici esse aliud

---

42. Id., *De iciarchia*, in *Opere volgari*, cit., vol. II (1966), II, p. 227.

43. Sulla *concinnitas*, quale causa dello «splendore delle cose», si veda E. Filippi, *Unitatis et alteritatis constrictio. Il legame più bello fra il Cusano e l'Alberti*, in *Leon Battista Alberti. Gli Este e l'Alberti*, cit., vol. I, pp. 27-35, qui pp. 31-32.

44. Cfr. L.B. Alberti, *Theogenius*, in *Opere volgari*, cit., vol. II, II, p. 87.

45. Cfr. *ivi*, pp. 87-88.

46. *Ivi*, p. 88.

47. L'idea che la natura, attraverso le leggi in cui si esprime il proprio ordine, svolga un'azione in certa misura deterministica è anche espressa nell'intercenale *Servus*, ove il filosofo cerca di persuadere il proprio interlocutore dell'evidenza che ogni essere umano – sia egli potente, ricco, povero, giovane o vecchio – fa continuamente esperienza della natura quale *necessitas*. Cfr. L.B. Alberti, *Servus*, in Id., *Intercenales. Editio minor*, a cura di R. Cardini, Padova, 2022, vol. I, pp. 326-348, in specie §§ 65-68, pp. 338-340.

> nihil quam cursum rerum in vita hominum, qui quidem ordine suo et lapsu rapitur. […] Contra vero fortunam esse duram sensi nobis, qui eo tempore in fluvium corruissemus, quo perpetuo innixu undas nando superare opus sit.[48]

Se per fato si intende il corso della vita che procede nel tempo secondo un ordine causale immanente e ineludibile[49], allora esso coincide con il corso predeterminato dell'esistenza, vale a dire con il concatenamento indissolubile delle cose fondato sull'ordine naturale [*nature… ordinem*][50]. Ecco che, per Alberti, la nozione di fato è sostituita, per sinonimia, con quella di natura e, di conseguenza, il binomio *fatum-fortuna* è rimpiazzato da quello *natura-fortuna*,[51] ove la fortuna altro non è che l'insieme mutevole delle condizioni esteriori (influenzato dall'esito delle azioni altrui)[52], nelle quali ciascun individuo si ritrova a vivere nei diversi momenti della propria esistenza[53]. Poiché è ordine assoluto, invariabile, in capo a una «innata ragione», la natura è *perfetta*, e cioè «sanza mancamento o vizio»[54], così come sono «perfettissime e ottime» le sue «opere»[55]. Che la natura sia perfetta come perfette sono le sue generazioni è una convinzione che Alberti rinviene già in Plinio[56], ma l'idea,

---

48. Id., *Fatum et fortuna*, in Id., *Intercenales*, cit., pp. 18-29, in specie §§ 62-64, p. 28.

49. I riferimenti di Alberti per questa concezione del *fatum* sono anzitutto Cicerone e Aulo Gellio. Cicerone, infatti, interpretando il termine greco εἱμαρμένη, definisce il fato come «ordinem seriemque causarum, cum causae causa nexa rem ex se gignat» (Cic. *Div*. 1, 125), e Gellio ne parla come di una «sempiterma quaedam et indeclinabilis series rerum et cathena, volvens semetipsa sese et implicans per aeternas consequentiae ordines, ex quibus apta nexaque est» (Gell. 7, 2, 1).

50. Cf. L.B. Alberti, *Fatum et pater infelix*, Id., *Intercenales*, cit., pp. 136-148, qui § 53, p. 148.

51. Cfr. A. Angelini, *L'architettura come «umbra d'un sogno»*, cit., p. 69.

52. Cfr. L.B. Alberti, *Profugiorum ab erumna*, in *Opere volgari*, cit., vol. II.2, p. 157: «La fortuna di noi mortali non viene dal cielo ma nasce dalla stultizia degli uomini».

53. Cfr. A. Angelini, *L'architettura come «umbra d'un sogno»*, cit., p. 69.

54. L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, in *Opere volgari*, cit., vol. I.1, p. 62.

55. Id., *Theogenius*, cit., I, p. 68.

56. Cfr. Plin. *Nat*. 22, 56, 117. Per questa idea in Plinio il Vecchio, cfr. H. Zehnacker, *Le Dieu de Pline l'Ancien* (*Histoire naturelle*, II, 1-27), in *'Varietates fortunae'. Religion et mythologie à Rome. Hommage à Jacqueline Champeaux*, édité par D. Briquel-C. Février-C.

di lungo corso, che tale perfezione dipenda dall'ordine insito nella natura è senz'altro di provenienza stoica[57]. È infatti Seneca, ben noto ad Alberti, a rimarcare come tutti i fenomeni siano la progressiva manifestazione dell'ordine della natura, che comporta il loro mutamento nel corso del tempo[58]. In questo senso, anche per Alberti, il suo movimento trasformativo si realizza in un «continuo innovare»[59] in cui tutto è costantemente assoggettato alla «successione e varietà delle cose rette dalla natura»[60].

Conformemente al proprio ordine, la natura, per Alberti, tende a respingere qualsiasi tentativo di violazione da parte dell'uomo:

> O animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione, tale che io credo che qualche volta la natura, quando li fastidii tanta nostra arroganza che vogliamo sapere ogni secreto suo ed emendarla e contrafarla, ella truova nuove calamità per trarsi giuoco di noi e insieme essercitarci a riconoscerla. Che stoltizia de' mortali, che vogliamo sapere e quando e come e per qual consiglio e a che fine sia ogni instituto e opera […], e vogliamo sapere che materia, che figura, che natura, che forza sia quella del cielo, de' pianeti, delle intelligenze, e mille secreti vogliamo essere noti a noi più che alla natura. […] Nascose la natura e' metalli, nascose l'oro e l'altre minere sotto grandissimi monti e ne' luoghi desertissimi. Noi frugoli omicciuoli lo producemmo in luce e ponemmolo fra' primi usi. Ella disperse le gemme lucidissime e in forma quanto a lei ottima maestra parse attissima. Noi le raccoglemmo persino dalle ultime ed estremissime regioni, e cincischiànle, diamoli nuova lima e forma. Ella distinse gli albori e suoi frutti. Noi gli adulteriamo innestandoli e coniungendoli. Diedeci fiumi quali ne saziassero assetati, e ordinò loro corso libero ed espedito, ma a noi come all'altre cose esposteci dalla natura, benché perfetta, fastidirono le fonte e i fiumi, onde trovammo quasi ad onta della natura profondi pozzi. Né di questo sazi, con tanta fatica, con tante spese, con

---

Guittard, Paris, 2010, pp. 261-272, p. 263.

57. Cfr. A. Setaioli, *Seneca e la bellezza della natura*, in «Vita Latina», CXCVI (2017), pp. 169-188, p. 173.

58. Cfr. Sen. *Epist.* 107, 8. Al riguardo della riflessione di Seneca sulla natura si veda quantomeno T.G. Rosenmeyer, *Seneca and Nature*, in «Arethusa», XXXIII, 1 (2000), pp. 99-199.

59. L.B. Alberti, *Theogenius*, cit., II, p. 87.

60. Id., *Profugiorum ab erumna*, cit., I, p. 61.

> tanta sollicitudine, solo fra tutti animanti a cui fastidii l'acqua naturale e ottimo liquore, trovorono el vino, non tanto a saziare la sete, quanto a vomitarlo, come se in altro modo non ben si potesse versarlo delle botti. […] Tanto nulla pare ci piaccia altro che quello quale la natura ci nega, e quello ci diletta in che duriamo fatica dispiacendo in molti modi alla natura.[61]

La natura reagisce ai tentativi di coloro che, spinti dalla propria 'stoltizia', ricercano un suo sfruttamento smisurato, volto alla trasgressione del suo stesso ordine. Qui, capovolgendo un passaggio del *De natura deorum*[62], in cui Cicerone invece elogia la capacità umana di impiego delle risorse naturali[63], Alberti, sull'esempio di Plinio[64], denuncia la condotta viziosa degli uomini, approntata alla dominazione e, di conseguenza, alla violazione della natura stessa. Non c'è contraddizione tra questa critica della *libido operandi* e, in parte, *aedificandi* degli omuncoli e l'elogio dell'*ars aedificandi* dell'architetto[65], bensì estrema coerenza[66]. Il termine *omicciuoli* ha infatti un valore preciso, come testimonia il suo corrispettivo *homuncio*, usato da Petrarca per ribattezzare gli uomini che per vizio vivono con arroganza e violenza[67]. A differenza dell'architetto del *De re aedificatoria*, gli *omicciuoli* non hanno contezza né della limitatezza delle capacità umane, né della potenza soverchiante della natura che presiede alla conservazione del proprio ordine. Non operano a beneficio degli uomini, apprendendo il necessario dalla natura stessa, come

---

61. Id., *Theogenius*, cit., II, p. 93.
62. Cfr. E. Garin, *Schede*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XXIX, 1 (1974), pp. 90-99, qui pp. 90-91.
63. Cfr. Cic. *Nat. deor.* 2, 60, 151-152.
64. Cfr. Plin. *Nat.* 2, 63, 157-159.
65. Sulla differenza tra *libido aedificandi*, propria anche di popolazioni di epoche storiche precedenti ai Romani, e *ars aedificandi* di Greci e, soprattutto, Romani, si veda A.G. Cassani, *Attraverso lo specchio. Addenda al rapporto* Momus/De re aedificatoria, in *Leon Battista Alberti. Gli Este e l'Alberti*, cit., Pisa-Roma, 2010, vol. I, pp. 159-175.
66. Cfr. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento : principi, città, architetti*, Torino, 1992, p. 54.
67. Cfr. F. Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, a cura di G. Fortunato-L. Alfinito-E. Fenzi, Napoli, 2009, I, 99, § 10.

l'architetto[68], ma soltanto per soddisfare illimitatamente la loro volontà di dominio, con assoluto disinteresse per qualsivoglia limite, come se volessero persino «traghettarsi […] fuori del mondo»[69]. Conseguenza del loro operato è la reazione della natura, che, provocata, non tarda a prendersi gioco della «stoltizia de' mortali» con sempre «nuove calamità»[70]. Per Alberti, la natura è perfetta e, per così dire, gelosa della propria perfezione.

Come testimonia già la sua reazione violenta alla condotta degli *omicciuoli*, la natura non ha per fine il favore della specie umana, ma unicamente sé stessa, e cioè il mantenimento del proprio ordine, che si traduce nella preservazione e nello sviluppo delle proprie forme di vita[71]. Genera per sé, non per il piacere dell'uomo[72]. Non opera, in altri termini, in funzione degli uomini. Anzi, nasconde propri elementi e aspetti essenziali allo sguardo umano[73]. Qui, Alberti come Macrobio: la natura non si concede mai «nuda» agli intenti umani, perché sempre tende, in certa misura, a sottrarsi[74]. Al contrario, nudo è l'essere umano, che nasce indifeso, dacché sprovvisto dell'equipaggiamento fisico *immediatamente* adeguato alla sua sopravvivenza in un ambiente ostile:

> Nacque l'uomo fra tanto numero d'animanti, quanto vediamo, solo per effundere lacrime, poiché subito uscito in via a nulla prima se adatta che a piangere, sì come che instrutto dalla natura presentisca le miserie a quali venne in vita, o come gli dolga vedere che agli altri tutti animali sia dato dalla natura vario

---

68. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., *prologus*, p. 7. Al riguardo della condotta assunta dall'architetto nel tentativo di operare nel contesto naturale senza provocarne una reazione violenta, ma acquistare efficacia alle proprie costruzioni, si è anche parlato, correttamente, di «bon voisinage de l'homme» con la natura. Cfr. P. Caye, *Architecture, technique et politique : du stoïcisme de Leon Battista Alberti au néo-platonisme de Daniele Barbaro*, in *Vie solitaire, vie sociale*, cit., pp. 433-446, p. 440.

69. L.B. Alberti, *Theogenius*, cit., II, p. 92.

70. *Ivi*, p. 93.

71. Cfr. Id., *I libri della famiglia*, cit., I, pp. 31-32. Su questo, cfr. anche E. Garin, *Il pensiero di Leon Battista Alberti*, cit., p. 16.

72. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vol. I.2, § 11, p. 159.

73. Cfr. Id., *Theogenius*, cit., II, p. 93.

74. Cfr. Macr. *Somn*. 1, 2, 17-18. Su questa idea, si veda P. Hadot, *Le voile d'Isis. Essais sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, 2004, pp. 46-52.

> e utile vestire, lana, setole, spine, piuma, penne, squame, cuorio e lapidoso scorzo, e persino agli albori stieno sue veste duplicate l'una sopra all'altra contro el freddo e non disutile a diffendersi dal caldo, l'uomo solo stia languido giacendo nudo e in cosa niuna non disutile e grave a sé stessi. Agiugni che dal primo dì vedesi collegato in fascie e dedicato a perpetua servitù, in quale poi el cresce e vive. Non adunque iniuria, subito che nasce, piange la sua infelicità, né stracco di dolersi prima prende refrigerio a' suoi mali, né prima ride se non quando se stessi contenne in tristezza interi almeno quaranta dì. Di poi cresce in più ferma età quasi continuo concertando contra alla debolezza […]. Nulla può senza precettore, senza disciplina, o al tutto sanza grandissima fatica, in quale sé stessi per tutta la sua età esserciti. […] E quando el ben sia compiuto e offirmato in sue forza e membra, e ornato d'ogni virtù e dottrina, non però ardisce non temere ogni minima bestiuola, e nato per imperare a tutti gli animanti conosce quasi a tutti gl'animali sua vita e salute essere sottoposta. Un verminuccio el molesta; ogni minima puntura l'uccide. […] Potrei estendermi in quante erbe, in quanti frutti, in quanti animali, in quante cose la natura vi ponesse contro di noi veneno e morte, e quasi possiamo affermare nulla trovarsi fra e' mortali in quale non sia forza di darci a morte. […] E insieme aggiugni e' nuovi e vari morbi quali di dì in dì surgono a mortali.[75]

Qui, non solo Plinio[76], ma anche Lucrezio[77], dietro le parole di Alberti. L'apparente "caos" dell'ambiente naturale, contraddistinto da continue, opposte e alterne minacce per la salute dell'uomo, manifesta la sostanziale indifferenza della natura[78], che è sempre pronta a rivelarsi «ferox»[79] per l'es-

---

75. L.B. Alberti, *Theogenius*, cit., II, pp. 89-91.

76. Cfr. Plin. *Nat.* 7, 1, 2.

77. Cfr. Lucr. 5, 222-227. Sull'uso di Alberti di Lucrezio, si vedano S. Gambino-Longo, *Alberti lettore di Lucrezio: motivi lucreziani nel* Theogenius, in «Albertiana», IV (2001), pp. 69-84; D. Canfora, *Alberti e Lucrezio*, in *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, a cura di R. Cardini-M. Regoliosi, 2 voll., Firenze, 2007, I, pp. 269-286.

78. Cfr. P. Caye, *Art,* virtus *et* fortuna. *Pétrarque et Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune*, in *Leon Battista Alberti. Gli Este e l'Alberti*, cit., I, pp. 63-71, p. 65.

79. L.B. Alberti, *Naufragus*, in Id., *Intercenales*, cit., pp. 268-283, qui § 4, p. 268.

sere umano in ogni istante della sua esistenza precaria[80]. Non è benigna, né matrigna, ma indifferente. Perché svolge solo «meccanicamente» le proprie funzioni, in conformità con il proprio ordine[81].

## *Natura tra* ars *e* virtus

Le considerazioni sulla fragilità della condizione umana svolte nel brano del *Theogenius* fanno il paio con quelle che Alberti muove in merito alle implicazioni della logica meccanica sottesa all'ordine naturale che rendono ragione del possesso, da parte dell'essere umano, di facoltà mentali, in luogo della dotazione fisica e dell'«utile vestire»[82] che appartengono invece alle altre specie animali. Senza contraddire il proprio carattere di indifferenza, infatti, la tendenza meccanica all'autoconservazione della vita a opera della natura si traduce nel conferimento a tutti gli esseri viventi dei mezzi utili alla *possibilità* della loro sopravvivenza nel corso della *vicissitudine* trasformativa dell'esistenza mortale cui sono inesorabilmente soggetti. La natura predetermina cioè il modo in cui ciascuna forma vivente interagisce e tenta di perseguire la propria conservazione in vita.

Nel caso dell'essere umano, essa lo fa fornendo «forze dell'animo»[83] come l'«ingegno», la «memoria» e la «ragione» atte a «investigare, distinguere e conoscere»[84] ciò che è favorevole alla propria sopravvivenza e ciò che invece è contrario[85]. Questo permette a ciascun individuo di formulare «discorso e giudicio»[86] con cui conoscere razionalmente, e cioè secondo «cause co' loro

80. Cfr. F. Furlan, *Il bilinguismo albertiano*, in «Albertiana», XVII, 1 (2014), pp. 5-22, p. 8. Sull'esistenza quale mare incerto in cui si realizzano avvenimenti dannosi per gli uomini, come si afferma *in imagine* nel *Naufragus*, cfr. Boeth. *Cons.* 1, 3, 11.

81. Cfr. D. Canfora, *Alberti e Lucrezio*, cit., p. 271.

82. L.B. Alberti, *Theogenius*, cit., II, p. 89.

83. Id., *De iciarchia*, cit., I, p. 198.

84. Id., *I libri della famiglia*, cit., II, p. 132.

85. Cfr. Id., *Profugiorum ab erumna*, cit., I, pp. 45-46.

86. Id., *I libri della famiglia*, cit., II, p. 133.

effetti»[87], ciò che è opportuno fuggire perché dannoso e ciò che è opportuno ricercare perché vantaggioso. Se la natura non avesse «immesso» nell'essere umano queste facoltà o lo avesse fatto senza alcuno scopo avrebbe di certo commesso un errore, lasciando la specie umana in assoluta balìa delle altre specie e delle condizioni ambientali avverse. Ma la natura, per via del proprio ordine, non commette errori[88], e cioè non opera *sine ratio*. Pertanto, questo equipaggiamento mentale, quale proprietà specifica dell'uomo, risponde a un'utilità precisa e, come tale, deve essere impiegato bene[89]: sono «forze e virtù colle quali l'uomo vince la forza, velocità e ferocità d'ogni altro animale»[90]. Il loro uso non è solo utile, ma legittimo, per natura.

Alberti non contraddice, in questo modo, la propria convinzione dell'indifferenza della natura per la specie umana, ma le attribuisce al più un criterio di equità – dovuto al carattere razionale del proprio ordine e funzionale alla propria autoconservazione attraverso la sopravvivenza, il più a lungo possibile, delle diverse forme di vita. E Alberti lo fa ricorrendo alla teoria stoica dell'οἰκείωσις[91], recepita ancora dallo stoicismo romano grazie alla trasmissione operata da Cicerone.

Conformemente al proprio ordine, la natura non solo assegna a ogni essere vivente una dotazione fisica specifica, ma introietta anche una connaturata familiarità con sé utile a distinguere le cose che sono vantaggiose alla conservazione del proprio stato, da ricercare, da quelle che sono contrarie, da rifuggire[92]. È una forma di contezza sensibile [*sensus*] della propria costituzione, vale a dire della propria forma corporea[93], e dell'uso delle proprie membra[94].

---

87. Id., *De iciarchia*, II, p. 225.

88. Cfr. *ivi*, p. 217.

89. Sulle facoltà come 'proprietà' in senso stoico di cui fare buon uso, cfr. T. Bénatouil, *Faire usage: la pratique du stoïcisme*, Paris, 2006, pp. 11-15.

90. L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, cit., II, p. 131.

91. Cfr. Diog. Laert. 7, 85. Per approfondire, si veda M. Forschner, *Oikeiosis. Die stoische Theorie der Selbstaneignung*, in *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*, 7 Bde., Berlin, 2008, Bd. I, edited by B. Neymeyr-J. Schmidt-B. Zimmermann, pp. 169-192.

92. Cfr. Cic. *Fin.* 3, 5, 16-17.

93. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 10.

94. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 9.

Come tale, è immediata e uguale per ogni essere vivente[95], non il risultato di calcoli, riflessioni o ragionamenti[96], e costituisce l'*instrumentum* precipuo con cui l'ordine naturale cerca di tutelare la vita attraverso le proprie forme, assicurando a ciascuna una originaria tendenza all'autoconservazione[97], secondo una rigida dinamica di impulso e repulsione[98]. Anche per Alberti, l'essere umano, al pari di ogni altro essere vivente, è per natura capace di «sentimento», per sentire «quanto basta» le cose nocive alla propria conservazione, nonché di «movimento» e «impulsi»[99] per rifuggirle.

A differenza degli altri esseri viventi, l'uomo possiede però per natura la capacità di conoscere razionalmente le cose favorevoli o contrarie alla propria sopravvivenza grazie alle «forze dell'animo» che gli appartengono. La facoltà della ragione costituisce infatti per natura il suo *proprium bonum*[100], tramite cui *giudicare* ciò che è bene e ciò che è male[101], senza limitarsi agli impulsi sensibili[102]. E poiché il perfezionamento del *proprium bonum* corrisponde al fine assegnato dalla natura a ciascun essere vivente in vista della propria sopravvivenza[103], l'acquisizione di una ragione perfetta è il fine naturale dell'essere umano[104]. Il che significa, per l'uomo, portare al massimo grado d'espressione la propria natura[105], vale a dire vivere secondo la propria natura razionale[106],

95. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 20.

96. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 21.

97. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 23-24.

98. Cfr. Sen. *Epist.* 121, 21. Su questo, si veda anche C. Murgier, *La part du propre (oikeion) dans la constitution du concept stoïcien d'appropriation (oikeiosis)*, in «Methodos», XIII (2013), DOI: https://doi.org/10.4000/methodos.3030 (consultato: 07/12/2025).

99. L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, cit., II, p. 133.

100. Cfr. Sen. *Epist.* 76, 8-10.

101. Cfr. Sen. *Epist.* 124, 3-4.

102. Cfr. T. Engberg-Pedersen, *The Stoic Theory of Oikeiosis*, Aarhus, 1990, pp. 207-209.

103. Cfr. Sen. *Epist.* 124, 20.

104. Cfr. Sen. *Epist.* 76, 10; 66, 32.

105. Cfr. Cic. *Leg.* 1, 25.

106. Sen. *Epist.* 50, 8.

e questo coincide con la virtù[107]. Solo una condotta virtuosa (razionale) garantisce quindi all'essere umano di salvaguardarsi il più possibile nel tempo, portando a perfezionamento il bene che gli è *proprium* naturalmente[108]. Tutto ciò che è contrario alla virtù, il vizio e, come specifica Alberti, ogni «bestiale appetito»[109], è allora ostile e avverso alla natura umana[110], e come tale è da rifuggire. Per lo stoicismo romano, così come per Alberti, il fondamento naturale delle «forze dell'animo» in capo alla ragione rende la virtù il *summum bonum*, in quanto stabile disposizione conforme alla natura umana[111], utile alla migliore conservazione della propria esistenza.

Il ricorso alla teoria dell'οἰκείωσις permette quindi ad Alberti di rendere ragione della specificità delle facoltà mentali dell'essere umano riconducendole al loro fondamento naturale, come proprietà portate in dote dalla natura stessa. Ma non solo. Consente anche di legittimare il progresso del sapere che, attraverso il buon uso delle «forze dell'animo», conduce l'essere umano sia a una crescente conoscenza delle cose, compreso l'ordine perfetto della natura, sia allo sviluppo delle arti. Atteso infatti che la natura non opera in funzione dell'uomo, l'uomo è però in grado di impiegare ciò che essa gli concede per accrescere e potenziare, con esercizio e disciplina, quelle «numerose e varie arti» [*multae et variae artes*][112] utili alla pratica della vita in un contesto naturale sì perfetto, ma non ospitale. Non perché egli debba «edificare un nuovo mondo» [*novum… exaedificare mundum*][113], come vorrebbe Giove nel *Momus*, o «traghettarsi» in un altro, come gli *omicciuoli* del *Theogenius*, provocando calamità naturali. Ma perché, sull'esempio dell'architetto del *De re aedificatoria*, provveda alla risoluzione di problemi di opportunità tempo-

107. Cfr. Sen. *Epist.* 76, 10.

108. Cfr. R. Wagoner, *Seneca on Moral Theory and Moral Improvement*, in «Classical Philology», CIX, 3 (2014), pp. 241-262, p. 255.

109. L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, cit., I, p. 95.

110. Cfr. Sen. *Epist.* 50, 8.

111. Cfr. Cic. *Off.* 3, 13.

112. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., *prologus*, p. 7.

113. Id., *Momus*, a cura di F. Furlan, Milano, 2022, IV, § 99, p. 634.

ranea [*temporariis… commodis providit*][114] al fine di accomodare, per quanto possibile, condizioni materiali di vita più stabili e sicure di contro alle insidie naturali[115]. L'essere umano è allora l'unico essere vivente che, tramite l'impiego delle proprie «forze dell'animo» sotto la guida della ragione, è in grado di apprendere dalla natura *perfetta* il necessario per cercare di contrastare la sua *indifferenza*, con l'intento non di confliggere con il suo ordine, ma di impiegarlo, laddove possibile[116], a proprio vantaggio – così come, a proprio vantaggio, egli è in grado di fare uso delle facoltà mentali d'origine naturale.

Di conseguenza, per Alberti, il problema non è mai la natura, che è perfetta e, nella sua perfezione, indifferente verso l'uomo. Non potrebbe mai essere, e mai sarà, altrimenti. Non ha dunque senso alcuno né accusarla né assolverla né pregarla per ciò che di buono, nefasto o dannoso da essa deriva. È sorda al giudizio e alle invocazioni degli uomini, che in nulla possono influenzarla:

> Nullos inveniri deos, praesertim qui hominum res curasse velint, vel tandem unum esse omnium animantium communem deum, Naturam, cuius quidem sint opus et opera non homines modo regere, verum et iumenta et alites et pisces et eiusmodi animantia, quae quidem consimili quadam et communi facta ratione ad motum, ad sensum ad seseque tuendum atque curandum consimili oporteat via et modo regere atque gubernare; neque tam malum comperiri Naturae opus, cui non sit in tanto productarum rerum cumulo ad reliquorum usum et utilitatem accommodatissimus locus; fungi idcirco quaecumque a Natura procreata sint certo praescriptoque officio, seu bona illa quidem seu mala pensentur ab hominibus, quandoquidem invita repugnanteque Natura eadem ipsa per se nihil possint; multa pensari peccata opinione, quae peccata non sint; ludum esse Naturae hominum vitam.[117]

---

114. Id., *De re aedificatoria*, cit., *prologus*, pp. 9-11.

115. Cfr. *ivi*, I, § 2, p. 21.

116. Sulla costante precarietà delle opere umane insiste bene C. Vasoli, *Alberti e la cultura filosofica del Quattrocento*, in *Leon Battista Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di L.B. Alberti (Firenze, 16-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini-M. Regoliosi, 2 voll., Firenze, 2007, vol. I, pp. 19-57, p. 29.

117. Id., *Momus*, cit., I, § 27, p. 423.

In un orizzonte teorico come quello albertiano, in cui salta all'occhio l'assenza di qualsivoglia provvidenza o esistenza divina[118], la natura, per via del proprio ordine di tipo 'deterministico' che condiziona il corso d'esistenza di ogni forma di vita in una prospettiva di autoconservazione della vita stessa, si attesta quale «unica divinità comune» alla quale nulla può sottrarsi. E, parlando della natura come di una divinità[119], Alberti sottopone la propria riflessione a una torsione stoica decisiva[120]. L'idea che la natura sia divina perché risponde intimamente a un ordine, che è opportuno conoscere per garantire efficacia alle opere dell'arte e beneficio agli uomini, si ritrova nel pensiero romano di influenza stoica.

In particolare, nel *De legibus*, Cicerone sostiene l'esistenza di una legge insita nella natura, e cioè una *ratio summa* ordinatrice dei diversi aspetti di tutte le cose esistenti[121]. La conoscenza di questo stesso ordine, per imitazione, ha consentito agli uomini di sviluppare arti utili alla loro vita pratica[122]. Perciò, anche per Seneca, ogni arte consiste in una imitazione della natura[123]. Attraverso l'osservazione dei corpi e dei fenomeni, gli antichi hanno infatti compreso – come ricorda Alberti – che la natura è la migliore artefice[124], con-

---

118. Cfr. F. Bacchelli, L. D'Ascia, *Delusione e invenzione nelle* Intercenali *di Leon Battista Alberti*, in L.B. Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli-L. D'Ascia, Bologna, 2003, pp. 23-99, p. 70; P. Gattavari, *Satira, filologia e verità. Codro Urceo e Leon Battista Alberti*, in *Serio ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'humanisme*, sous la direction d'H. Casanova-Robin-F. Furlan-H. Wulfram, Paris, 2020, pp. 91-107, p. 97.

119. Si noti che numerose sono le occorrenze in Alberti dell'espressione «natura, cioè Iddio» di tradizione canonistica ma utile al sostegno della sua concezione stoica. Per uno studio, si rinvia a D. Coppini, *Iusti impios palam execrentur. I salmi non penitenziali di Leon Battista Alberti*, in *Leonis Baptiste Alberti Psalmi precationum*, a cura di D. Coppini, Firenze, 2018, pp. 27-49 *passim*.

120. Cfr. *ivi*, p. 36. Per un inquadramento della tradizione della teologia naturale di matrice stoica, in cui alla natura è riconosciuto un carattere divino, si veda P. Hadot, *Le voile d'Isis*, cit., pp. 56-60.

121. Cfr. Cic. *Leg.* 1, 18.

122. Cfr. Cic. *Leg.* 1, 26, 8.

123. Cfr. Sen. *Epist.* 65, 3.

124. Cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., vol. ii, ix, § 5, p. 817.

formemente alla propria «imposta e ascritta legge»[125], da imitare nelle forme e nella disposizione delle cose, per permettere agli artefatti umani di essere efficaci e di durare, per quanto possibile, nel tempo[126].

Se la natura non costituisce, in quanto tale, un problema, lo costituisce invece l'uomo. È infatti all'uomo, secondo Alberti, che sta *scegliere* la propria condotta di vita – se rivolta al vizio o alla virtù, agli appetiti bestiali o alla ragione – «ad vitam bene beateque agendam»[127]. Pertanto, tante cose può esserle l'uomo, non la natura; dell'uomo, non della natura, può dirsi in molti modi. La natura è solo ciò che è da sempre. Nel proprio ordine, immutabile, invincibile, perfetta; anche equa, perché indifferente in egual misura a tutti gli esseri viventi, se non come sue forme di cui promuovere la *possibilità* di conservazione della vita. È l'«unica divinità» a tutti comune, però, che merita di essere conosciuta – non pregata, accusata o idolatrata.

Quello della natura si rivela quindi, per Alberti, un tema fondamentale non solo per la sua riflessione artistico-scientifica, ma anche per quella morale, a dimostrazione del suo intento di intessere la propria trama di pensiero attraverso un ordito concettuale coerente.

---

125. Id., *Theogenius*, cit., i, p. 61.

126. Cfr. Id., *De re aedificatoria*, cit., ix, § 5, p. 817. Su questo, cfr. C.W. Westfall, *Society, Beauty, and the Humanist Architect in Alberti's* De re aedificatoria, in «Studies in the Renaissance», XVI (1969), pp. 61-79, p. 64.

127. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., *prologus*, p. 7; cfr. anche Id., *De pictura*, cit., ii, § 4, p. 256.

Sara Taglialagamba

# La *Scientia* per Leonardo. Natura, esperienza, invenzione

**Abstract**
Having established the divine nature of Nature, painting was for Leonardo an important instrument for understanding reality precisely because it was founded on the sensitive process of seeing. Observation led Leonardo to investigate the natural world in all its manifestations, from the highest to the lowest. This essay seeks to explore the terms "nature" and "experience" in light of the concept of invenzionare, a verb coined by Leonardo to mean "to perfect," or rather, "to imagine", starting from the forms of reality and arriving at new forms that, while not inherent in nature, could paradoxically exist.

**Keywords**: Nature, Leonardo, Experience, Scientia, Painting.

Per Leonardo, l'osservazione della realtà, ovvero di tutto ciò che lo circondava e lo affascinava, non era fine a sé stessa: per tutta la vita cercò infatti di indagare, capire, comprendere la natura e le sue leggi, come dimostrano i suoi numerosi scritti, disegni ed opere[1]. La natura poteva essere capita soltanto osservandola per essere poi annotata e studiata dal disegno. Ne consegue che la conoscenza del mondo reale passava attraverso la pittura, definita dallo stesso Leonardo «scienza e legittima figli[ol]a de natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota de natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose [partorite]

1. C. Vecce, *Leonardo e il 'paragone' della natura*, in *Leonardo da Vinci on nature: knowledge and representation*, a cura di F. Frosini e A. Nova, Venezia, 2015, pp. 183-205.

è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipota d'essa natura e parente d'iddio»[2].

## *L'universalità della scienza della pittura*

Accertato il grado divino della natura, la pittura era per Leonardo un importante strumento di conoscenza del reale proprio per la sua peculiarità di essere fondata sull'operazione sensibile del vedere. L'osservazione portava Leonardo a indagare il mondo naturale in tutte le sue manifestazioni, dalle più alte alle più basse. Nel paragrafo 19 del *Libro di Pittura* dichiara che «l'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso pò più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere de natura». Ancora nel paragrafo 24 del *Libro di Pittura* afferma che «l'occhio, del quale la bellezza de universo è specchiata dalli contemplanti, è di tanta eccellenzia che chi consente alla sua perdita, si priva della rappresentazione de tutte l'opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante li occhi per li quali essa anima si rapresenta tutte le varie de natura»[3]. Se gli occhi possono godere dello spettacolo della natura e l'anima trovarne giovamento per l'innato senso di congiunzione, attrazione e appartenenza «a similitudine de la farfalla a' lume» come direbbe Leonardo, è attraverso il disegno che Leonardo arriva a studiarla, perché è «mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura»[4].

Rispetto ai suoi contemporanei, infatti, il costante e minuzioso studio del vero non si limita a esercizi teorici di riproduzione, ma è il risultato diretto di una miracolosa investigazione. Ciò che l'occhio vede, la mano riproduce: la conoscenza si concretizza attraverso punti, linee e superfici[5]. È il risultato

---

2. Leonardo da Vinci, *Libro di pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, 1995, § 12, ca. 1492.
3. *Ivi*, § 24, ca. 1490-1492.
4. *Ivi*, § 7, ca. 1500-1505.
5. Si intende più propriamente un pensare geometrizzante ovvero una comprensione, diremo, artistico-matematica del molteplice, nel senso di ficiniano della 'prestabilita armonia' della *mathesis universalis* come spiega Eugenio Garin: E. Garin, *L'umanesimo italiano*,

di un vedere e un fare, è un processo operativo dell'occhio (visibilità) e della mano (tecnica creativa), è un conoscere contemplativamente attivo. Infatti, la pittura diventa una sintesi dell'istanza teorica e di quella pratica poiché essa «è prima nella mente del suo speculatore, e non pò pervenire alla sua perfezzione senza la manuale operazione»[6].

Se il disegno è lo strumento attraverso il quale condurre le indagini scientifiche rivolte ai campi più disparati del sapere, la pittura è la scienza naturale a base scientifico-matematica perché procede dal disegno e dallo studio del reale[7]. Al primo paragrafo del *Libro di Pittura*, infatti, Leonardo si apprestava a definire cosa intendesse per scienza puntualizzando: «Scienza è detto quel discorso mentale il qual ha origine da' suoi ultimi principii». E ancora:

> nissuna umana investigazione si pò dimandare vera scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni. E se tu dirai che le scienzie, che principiano e finiscano nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si niega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienzia, senza la quale nulla dà di sé certezza.[8]

Se ne deduce che con il termine di scienza Leonardo indicava un ragionamento che si argomenta a partire delle sue cause e implicava necessaria-

---

Bari, 1952, p. 232.

6. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 33, ca. 1500.

7. Per la scienza della pittura si veda: M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, Cambridge, 1981; R. Nanni, *Leonardo e la teoria della visione*, in *Scienza della visione: aspetti e strumenti tra Leonardo e l'età moderna*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli, 20 giugno-25 ottobre), Fabiano, 1998, pp. 9-39; G. Federici Vescovini, *Prospettiva e scienza della visione*, in *I mondi di Leonardo: arte, scienza e filosofia*, a cura di C. Vecce, Milano, 2003, pp. 53-63; M. Kemp, *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano, 2004; M. Kemp, *La scienza dell'arte. La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, 2005; F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, Milano, 2006, pp. 107-118; S. Cremante, *La scienza della pittura*, in *La mente di Leonardo: nel laboratorio del genio universale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo 2006-7 gennaio 2007) a cura di P. Galluzzi, Firenze 2006, pp. 314-321.

8. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 1, ca. 1500-1505.

mente l'unione della pratica – l'esperienza – e della teoria – le matematiche dimostrazioni. È il pittore ad avere la possibilità di tenere insieme, grazie alla prospettiva, la visione matematica del mondo e la qualità della bellezza così come Leonardo puntualizzava al paragrafo 17 del *Libro di pittura*:

> perché il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva, e non si pò fare per sé senza linee, dentro alle quali linee s'inchiude tutte le varie figure de' corpi generati dalla natura, sanza le quali l'arte del geometra è orba. E se 'l geometra riduce ogni superfizie circondata da linee alla figura del quadrato, et ogni corpo alla figura del cubo; e l'aritmetica fa il simile con le sue radici cube e quadrate; queste due scienzie non s'astendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la qual' è bellezza de l'opere de natura et ornamento del mondo.[9]

Ne consegue che per l'artista 'vedere' equivale a 'conoscere'. La pittura è un linguaggio universale per la quale Leonardo rivendica lo statuto di scienza poiché più di ogni altra forma di conoscenza si avvicina alla natura. Nella prima parte del *Libro di pittura*, Leonardo stabilisce il cosiddetto paragone delle arti per comprovare la superiorità della stessa pittura rispetto a tutte le altre arti[10]. Rispetto alla scultura, la pittura risulta essere «di maggior artifizio e maraviglia»[11] per l'invenzione della luce e delle ombre e la profondità dello spazio mostrata dalla prospettiva aerea. La musica è, invece, definita sorella minore della pittura perché, benché ne sottolinei le profonde connessioni per l'armonia dei rapporti proporzionali e per il concetto di composizione armonica delle parti con il tutto, su cui si fondano entrambe le arti, riconosce in essa il limite performativo e, dunque, il carattere effimero poiché essa è «sì veloce nel morire come nel nascere»[12]. È tuttavia, nel paragone con la poesia che Leonardo riesce a esprimere il concetto di universalità della pittura: i limiti della poesia sono da rintracciare nell'impiego esclusivo del linguaggio

9. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 17, ca. 1500-1505.

10. C. Vecce, *Dieci postille al testo del Paragone*, in «Achademia Leonardi Vinci», 6 (1993), pp. 112-116.

11. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 40, ca. 1500-1505.

12. *Ivi*, § 23, ca. 1490-1492.

verbale per cui le parole «che sono opere dell'uomo» non riescono a raffigurare le opere di natura, dal momento che i poeti posseggono soltanto «i nomi, i quali non sono universali come le forme»[13].

## *Invenzione vuol dire perfezionare*

In particolare, il paragone con la poesia è termine anche per definire i concetti di bellezza e invenzione[14]. Nel paragrafo 28, Leonardo afferma che la nobiltà della pittura risiede nella superiorità della vista rispetto a tutti gli altri sensi perché essa permette di cogliere la bellezza:

> Poiché noi abbiamo concluso la poesia essere in sommo grado di comprensione alli ciechi, e che la pittura fa il medesimo alli sordi, noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso e più nobile che lla poesia, la qual nobiltà è provata esser tripla alla nobiltà di tre altri sensi; perché è stato eletto di volere piuttosto perdere l'audito et odorato e tatto, che 'l senso del vedere; perché chi perde il vedere, perde la veduta e bellezza de l'universo, e resta a similitudine d' un che sia chiuso in vita in una sepoltura, nella quale abbia moto e vita. Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza de tutto il mondo?

Inoltre, egli puntualizza che la pittura comprende in sé la poesia. Come quest'ultima, la pittura si occupa della scienza dell'invenzione e della misura, ma in più possiede, grazie al primato della vista su tutti gli altri sensi, la capacità di rappresentazione simultanea della bellezza:

---

13. *Ivi*, § 19, ca. 1492.

14. Per il termine 'invenzione', anche nella sua traduzione con la parola 'fantasia', rimando a: G. Calvi, *Osservazione, invenzione, esperienza in Leonardo da Vinci*, in *Per il quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci*, 1919, Bergamo 1919, pp. 323-352; P.C. Marani, *Invenzione e rappresentazione in Leonardo*, in *I mondi di Leonardo: arte, scienza e filosofia*, a cura di C. Vecce, Milano, 2003, pp. 171-202; M. Kemp, *The exercise of fantasia*, in *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford-New York, 2006, pp. 137-203; *Leonardo da Vinci. Bellezza e invenzione*, catalogo della mostra (Livorno, Museo della Città, 20 dicembre 2023 -1° aprile 2024) a cura di S. Taglialagamba, Livorno, 2023.

> Dice il poeta che la sua scienza è invenzione e misura; e questo è il semplice corpo di poesia, invenzione di materia, e misura ne' versi, e che essa si veste poi di tutte le scienze. Al quale risponde il pittore avere i medesimi obblighi nella scienza della pittura, cioè invenzione e misura; invenzione nella materia, ch'egli deve fingere, e misura nelle cose dipinte, acciocché non sieno sproporzionate; […] Il pittore dice avere in arbitrio di fare il medesimo, e in questa parte anco egli è poeta. E se il poeta dice di fare accendere gli uomini ad amare, che è cosa principale della specie di tutti gli animali, il pittore ha potenza di fare il medesimo, tanto più ch'egli mette innanzi all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella, baciandola, e parlando con quella, quello che non farebbe con le medesime bellezze postegli innanzi dallo scrittore. E tanto più supera gl'ingegni degli uomini ad amare ed innamorarsi di pittura che non rappresenta alcuna donna viva. […] Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva, e desta gli uomini con quella a tali desideri.[15]

Leonardo fu influenzato sia per via teorica sia per via terminologica dalla trattatistica di Leon Battista Alberti che, infatti, parla di principio dell'invenzione, a sua volta ispirato dall'arte oratoria. Tuttavia, esso per Leonardo coincideva con il momento ideativo dell'arte. Occorre precisare che, negli scritti, sembrano originarsi due diverse eccezioni del termine 'invenzione': uno, che equivarrebbe al termine *inventio*, è spesso associato alla parola *compositio* (composizione), mentre l'altro trova la sua definizione più esatta nella terminologia specifica di "invenzionare", un verbo coniato da Leonardo con il significato di immaginare partendo dalle forme del reale e arrivare a nuove forme, che non ritrovandosi in nessun altro trattato del tempo. *Invenzionare* non coincide dunque con inventare ma piuttosto con il verbo perfezionare: è l'ingegno dell'artista che crea forme che, pur non essendo in natura, potrebbero paradossalmente esistere. Infatti, al paragrafo 23: «la deità ch'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina»[16]. Stabilita la superiorità del pittore proprio per la sua capacità di *invenzionare*, egli dimostra che la pittura possiede la facoltà di essere una

15. Il termine è usato da Leonardo al folio 102v del Manoscritto A (ca. 1492) e poi riproposto al paragrafo 66 del *Libro di Pittura*.

16. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 23, ca. 1490-1492.

attività speculativa, riscattandola dalla sua canonica collocazione tra le arti meccaniche e, in virtù di questo, ne propone la collocazione nelle arti liberali. Leonardo non era il solo a essere impegnato nella disputa sulle arti. A Milano alla corte di Ludovico il Moro, giunse nel 1496 anche il matematico Luca Pacioli che, formatosi alla Scuola di Rialto a Venezia e studioso delle opere del conterraneo Piero della Francesca, si recava in città su invito del duca per attendere all'insegnamento presso l'Università di Pavia. Della produzione letteraria di Pacioli, oltre alla *Summa*, un testo importante per Leonardo fu il *Compendium de Divina Proportione*, portato a compimento dal frate nel 1498 a Milano e pensato come «perfecto ornamento» della «dignissima biblioteca» sforzesca. Questo libro, di cui ne furono allestite tre sontuose copie manoscritte dedicate a Ludovico il Moro (Genève, Bibliothèque Universitaire, ms. Langue Etrangères 210), a Galeazzo Sanseverino (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, S.P.6) e al Gonfaloniere di Firenze Pier Soderini, opera quest'ultima purtroppo perduta, nasceva, su espressa dichiarazione di Pacioli, dallo stesso «scientifico duello» ovvero da incontri e conversazioni tra gli umanisti e gli eruditi della corte sforzesca, ed era rivolto a «tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi», interessati alla filosofia, alla pittura, scultura, architettura, musica e alle altre discipline matematiche. Il *Compendium* è articolato in quattro sezioni: è nella terza parte che si descrivono i corpi «regulari e dependenti», indicandone il numero degli spigoli e degli angoli solidi e comprendendo anche i poliedri archimedei e quelli stellati, ed è illustrata dalle 60 tavole di Leonardo, che raffigurano i poliedri sia nella forma solida, ossia piena, sia in quella vacua, ossia vuota, ridotta agli spigoli. In questa parte dell'opera le dimostrazioni geometriche lasciano spazio alle considerazioni filosofiche e cosmologiche derivanti dal *Timeo* di Platone e ai metodi empirici che consentono a uno scalpellino di ricavare i poliedri da sfere di pietra. Leonardo è ricordato con ammirazione nella Prefazione segnalando la paternità dei poliedri al folio 28v:

> Comme apien in le dispositioni de tutti li corpi regulari e dependenti di sopra in questo vedete, quali sonno stati fatti dal degnissimo pittore, prospettivo, architetto, musico e de tutte virtù dotato Lionardo da Vinci fiorentino nella città de Milano, quando a li stipendii dello eccellentissimo duca di quello, Ludovico Maria Sforza Anglo, ci retrovamo nelli anni de nostra salute 1496, fin al '99.

Alla corte sforzesca, sia Pacioli sia Leonardo furono protagonisti della *querelle* sul processo di nobilitazione della pittura che li vide schierarsi contro gli umanisti e gli esponenti del sistema del sapere scolastico delle università. Pacioli vedeva in Leonardo la pratica della perfetta sintesi di arte e scienza, tra loro ormai inseparabili come debbono necessariamente essere anche in teoria. Pacioli celebrava l'utilità, la certezza e la necessità delle matematiche – in primo *gradu certitudinis* – adducendo come fosse indispensabile che anche la pittura venisse considerata una scienza matematica proprio in virtù della prospettiva. Leonardo ipotizzava una classificazione delle scienze dove però fosse la pittura da porre al vertice poiché essa, oltre alle dimostrazioni matematiche e al primato dell'occhio rispetto a tutti gli altri sensi, ricorre all'esperienza da lui stesso definita al folio 20v del Codice Trivulziano (ca. 1487) "madre d'ogni certezza". La pittura è dunque posta da Leonardo in modo inedito al vertice dell'architettura dei saperi:

> Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architettore fare che 'l suo edificio si renda grato a l'occhio; questa alli componitori de diversi vasi, questa a li orefici, tessitori, recamatori; questa ha trovato li caratteri, con li quali s'esprime li diversi linguaggi; questa ha dato le caratte alli arismetici; questa insegna la figurazione a la geometria; questa insegna alli prospettivi et astrologhi et alli machinatori e ingenieri.[17]

Un importante punto di contatto tra Pacioli e Leonardo si ritrova nella assunzione che la pittura imiti la bellezza della natura perché ne è una imitazione fedele. In particolare, per Pacioli, la pittura riproduce la scansione ritmica della natura attraverso proporzioni aritmetico-geometriche, così come egli osservava nell'affresco murario dell'*Ultima Cena* realizzato tra il 1494 e il principio del 1498, pressappoco contemporaneamente allo "scientifico duello", da Leonardo stesso nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano:

> E tanto la pittura immita la natura quanto cosa dir se possa. El che agli ochi nostri evidentemente apare nel prelibato simulacro de l'ardente desiderio de nostra salute, nel quale non è possibile con magiore atenzione vivi li Apostoli

17. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 23, c. 1490-1492.

> immaginare al suono de la voce de l'infallibil verità quando disse: unus vestrum me traditurus est, dove con atti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflitta ammirazione par che parlino, sì degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose.[18]

Dalle opere di Pacioli si deduce che la sua concezione della natura, dalla quale emerge l'immagine matematica del mondo, ha origini antiche e medievali. In essa è possibile riconoscere tre componenti principali, come ha sottolineato Argante Ciocci:

> una visione teologica cristiana, maturata durante gli studi degli inizi degli anni ottanta e intrapresi per diventare Magister Theologiae; un platonismo di fondo, che, sebbene non derivi dalla lettura diretta del Timeo di Platone ma dai Commenti di Campano al XIII libro degli Elementi, corrobora la sua concezione matematica del cosmo, fondata sulla dottrina dei poliedri regolari; e, soprattutto, una passione assoluta, incondizionata e totale per la geometria di Euclide. Di queste tre componenti quella prevalente è l'ultima.[19]

## *La Dea Natura*

Affermando che la pittura fosse un'imitazione della natura, poiché fondata sulla comprensione scientifica delle sue leggi, Leonardo aderisce pienamente alla definizione della natura intesa come *daedala tellus*[20] – la terra industriosa; il termine *daedala* è un grecismo da *daídalos*, creatore, artefice – riprendendo la raffinata espressione usata da Lucrezio[21]. Nel proemio del *De rerum natura*,

---

18. L. Pacioli, *Divina proportione*, ristampa anastatica del manoscritto ambrosiano (ed. Fontes Ambrosiani XXXI) a cura di A. Marinoni, Milano 1982, ca. 10r.

19. A. Ciocci, *Il filosofo della natura: i poliedri regolari e l'immagine geometrica del mondo*, in *Luca Pacioli. Maestro di contabilità – Matematico – Filosofo della natura*, a cura di E. Hernández-Esteve e M. Martelli, Arezzo, 2018, p. 282.

20. Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 234-259.

21. Per la fortuna di Lucrezio e ai rapporti con Leonardo, si veda: M. Beretta, *Leonardo and Lucretius*, in «Rinascimento», 49 (2009), pp. 341-372, a cui rinvio anche per la bibliografia

tale definizione indicava la Madre-Terra nel suo significato originale di entità complessa e duplice: essenza oscura, poiché nelle sue azioni obbedisce alle proprie ragioni, ma anche, al tempo stesso, creatrice di bellezza e di vita[22]. Si arriva dunque all'espressione di un preciso e affascinante concetto di natura che viene formulato attraverso la rappresentazione grafico-pittorica che, per Leonardo, è il luogo più alto attraverso cui egli può arrivare alla comprensione del mondo. Della natura, intesa come organismo vitale, ne sono fulgidi esempi grafico-pittorici, per esempio, come la *Sala delle Asse* (ca. 1496-1497), al tempo lussureggiante pergola ombrosa e accogliente, disseminata dai simboli del potere, attraverso i cui rami e intrecci dei possenti gelsi sempre verdi si poteva osservare, ogni giorno, un cielo imperturbabile e pacifico simbolicamente azzurro; la rarità botanica dell'*Ornithogalum* fiorito detto *Stella di Betlemme*, raffigurata insieme a un anemone dei boschi e a due specie di euforbia al folio RL 12424r di Windsor (ca. 1506-1508); oppure il paesaggio dietro al dipinto della *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino* conservato al Museo del Louvre a Parigi (ca. 1502-1513) con la straordinaria catena montuosa azzurra che si mescola alle acque in un processo metamorfico di continuità cromatica e materica caratterizzato dall'impossibilità di poter riconoscere dove iniziano le une e finiscono le altre.

I pittori quattrocenteschi erano abituati a confrontarsi con la natura e ad accrescerne la bellezza se necessario. Un caso isolato al tempo era costituito da Andrea Mantegna quando si misurava con la rappresentazione pittorica delle nuvole nelle quali raffigura, all'opposto, volti e personaggi di fantasia[23]. Egli scrisse a Isabella d'Este il 13 maggio 1513: «ho quasi fornito di designare la istoria de Como de Vostra Ex. Quale andarò seguitando quanto la fantasia me aiuterà». Effettivamente Cennino Cennini nel *Libro dell'arte* scriveva:

---

relativa.

22. Si veda*: I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo. I quattro elementi naturali: terra, aria, fuoco e acqua*, scelti e presentati da S. Taglialagamba, Firenze-Milano-Roma, 2017, pp. 15-23; G. Cozzi, *Daedala Tellus. La natura nel Quattrocento*, Milano, 2022, pp. 113-148; Taglialagamba, *Leonardo. Bellezza…*, cit., pp. 28-29.

23. Claudio Barzaghi, *Nel cielo sublunare: le nuvole "animate" nell'opera del Mantegna*, in «Ocula», 8 (2007), pp. 1-16. URL: https://www.ocula.it/files/OCULA-FluxSaggi-BARZAGHI-Nel-cielo-sublunare-del-mantegna.pdf

> e quest"è un'arte che ssi chiama dipingere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute, chacciandosi sotto ombra di naturali […] dando a dimostrare quello che nonne sia. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, si chome gli piace, secondo suo' fantasia.

Questa lettera sembra parafrasare il Libro 6 (parte 2) del *De rerum natura* di Lucrezio dove si legge «tum poteris magnas moles cognoscere eorum speluncasque vel ut saxis pendentibus structas cernere, quas venti cum tempestate coorta conplerunt, magno indignantur murmure clausi nubibus in caveisque ferarum more minantur»[24]. In questo caso tali raffigurazioni non sono elementi simbolici, ma capricci ornamentali e pura decorazione. Radicalmente diverso è Leonardo, che al foglio 191 r-a [520 r] del Codice Atlantico (ca. 1490), in prossimità di studi geometrici e tecnologici, descrive una struttura serpentinata formata da una serie di segmenti, risultanti dalla torsione di un comune mazzocchio a sezione ottagonale: "Corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci, discepolo della sperienza. Sia fatto questo corpo sanza esemplo d'alcun corpo, ma solamente con semplici linie", che, nell'atto di svolgersi come un serpente, riassume i cardini delle fondazioni scientifiche dello studio dell'arte – prospettiva, proporzione e meccanica – alle quali Leonardo si rivolgeva fin dai primi tempi del momento del suo soggiorno milanese. L'ornato in questo caso è strettamente funzionale perché connaturato alla struttura stessa. Lo straordinario corpo circolare è descritto secondo una prospettiva impeccabile e richiama idealmente il corpo poliedrico del mazzocchio, un'astrazione geometrica molto amata da Paolo Uccello e Piero della Francesca, ma il tratto inconfondibile di Leonardo conferisce alle forme vita propria trasfigurando questo oggetto inerme in un corpo organico che, nel suo srotolarsi ricorda le spire pulsanti dei serpenti attorcigliati attorno ai bastoni da comando nell'emblema elaborato per Galeazzo Sforza sul piccolo frammento RL 12282A di Windsor (ca. 1495) arrivando all'os-

24. «Allora potrai conoscere l'enorme grandezza [*delle nubi tempestose*] e distinguervi come grotte formate da rocce sospese: quando i venti, scoppiata la tempesta, le colmano chiusi dentro le nubi urlano con grande strepito e ruggiscono minacciosi come belve chiuse in gabbia».

servazione empirica della realtà tale da produrre una "seconda natura"[25]. È lo stesso Leonardo ad affermarlo al foglio 151 v del Codice Arundel dove si legge «l'umana spezie nelle sue mirabili e varie operazioni pare in questo mondo dimostrarsi una seconda natura». Tale seconda natura corrisponderebbe pertanto all'osservazione empirica della natura effettuata dall'esperienza che solo il pittore può fare.

Tuttavia alcune ragioni o, in senso più pratico, operazioni della natura ritenute devastanti sono pur sempre mirabili. È il caso dell'azione dirompente delle acque e degli agenti atmosferici che corrispondono alla tendenza autodistruttiva, desiderando la continua moltiplicazione" (Codice Arundel, folio 156 v, c. 1480) e poi auto-rigenerante. Si potrebbe affermare che nel pensiero di Leonardo all'istinto del disfacimento corrisponda sempre uno di generazione, ovvero che entrambi si trovino vigenti in natura come entità «ha ordinato che molti animali sieno cibo l'uno de l'altro» (Codice Arundel, folio 263 v, ca. 1480). Tuttavia quando mette in campo tutta la sua forza devastatrice, la natura agisce per necessità. È come se fosse un organismo vivente in continuo divenire: è al tempo stesso divinità, madre, genitrice e distruttrice. Infatti, essa è un luogo misterioso e oscuro, dominato dal *chaos* primigenio, così come già Leonardo amava definirla nel celeberrimo brano della caverna al folio 155r del Codice Arundel (ca. 1478-1480):

> E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artifiziosa natura, raggiratomi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna; dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia e spesso piegandomi in qua e in là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa; e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era. E stato alquanto, subito salse in me due cose, paura e desiderio: paura per la minacciante e scura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.

25. Sul naturalismo vinciano: Marani, *Invenzione e rappresentazione…*, cit., 2003, pp. 171-202; Id., *Leonardiana: studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, 2010, pp. 207-224; M. Versiero, *L'umanesimo scientifico di Leonardo da Vinci*, in *Umanesimo. Storia, critica, attualità*, a cura di M. Russo, Firenze, 2015, p. 87.

Vale la pena segnalare alcuni punti chiave. Il protagonista di questo brano, narrato in maniera appassionata e in prima persona, può essere personificato esclusivamente dal pittore. Ne consegue che la 'bramosa voglia' – 'bramosa' nel senso di desiderio ardente e dunque, in quanto tale, impossibile da soffocare – corrisponde alla vocazione stessa del pittore. Egli, infatti, è il solo a poter essere interprete o intermediario delle cose della natura, nel tentativo di poter in parte capire e dunque restituirle idealmente. È il desiderio della conoscenza che permette al pittore di non rimanere sulla soglia che lo separa dalla realtà conosciuta – di cui ha già fatto esperienza solo per il fatto che la vede senza bisogno di aggiustamenti visivi – ma lo spinge a guardare dentro l'antro di tenebra che afferma essere fatto di materia metamorfica e instabile nel senso ovidiano del termine. Pian piano, tuttavia, si accorge, tentando di acuire la sua vista e aspettando che i suoi occhi si abituino a tale oscurità, che la caverna, fortemente attrattiva e magnetica, si disvela rivelando le sue forme a poco a poco. È la mente del pittore che inizia a scorgere qualche conformazione dal buio, ma senza comunque vederla del tutto, non sicuro nemmeno se questa possa essere una concrezione rocciosa o altro perché le ragioni che sottintendono alla creazione rimangono in parte inconcepibili anche alla mente dell'interprete: le 'cose miracolose' sono quelle che appartengono alla costituzione divina della natura.

Ne consegue che la natura per Leonardo non ha una connotazione morale, ma è un luogo fecondo, ricco di forme, in atto e in potenza, corrispondendo perfettamente alla definizione di *dedala tellus* di Lucrezio. Inoltre, l'impossibilità di vedere e quindi di discernere qualcosa all'interno della caverna sollecita in Leonardo un sentimento duplice: di fronte alla «artifiziosa natura», egli dice di provare paura e desiderio (*phobos* ed *eros*), ma non esita ad addentrarsi nella caverna «con bramosa voglia» per osservare e capire, nell'oscurità più profonda, le conformazioni metamorfiche del reale. L'attrazione è determinata dalla curiosità verso le forme della natura che la caverna potrebbe racchiudere, che non possono essere viste ma solo immaginate dalla sua mente creativa, la quale così non si pone esattamente in gara con la natura stessa, competizione impossibile, ma, per meglio dire, si sintonizza sul linguaggio della natura. La ritrosia invece è determinata dall'impossibilità di discernere qualcosa all'interno della caverna buia, ma paradossalmente, per Leonardo è l'oscurità della caverna che costituisce un incentivo a continuare la ricerca per la scoperta di «alcu[na] miracolosa cosa». Così, come niente in via di principio sembra porre

limite al desiderio che ha il pittore di vedere e quindi di conoscere, allo stesso modo nessun aspetto della natura è in sé stesso estraneo alla sua pratica. Soddisfacendo il desiderio della conoscenza, la caverna può essere interpretata come allegoria della mente divina, della quale il pittore ne è interprete per diritto di nascita. In questa ottica e nella prospettiva delle cose miracolose, non esiste più la paura, la caverna è stata abitata: il pittore ha ormai preso il sopravvento alla ritrosia perché si è permesso di *continuare a desiderare* la varietà di tutte le cose e, nutrendo «bramosa voglia», non ha interrotto la visione e attraverso questa la riproduzione di tutte le forme del reale.

La parola "desiderio" è un termine utilizzato da Leonardo con una certa ricorrenza nei suoi scritti. È indicativo che al folio 210r del Codice Arundel (ca. 1495-1497), all'interno di vari appunti rivolti al tema delle molteplici proprietà dell'acqua, forse destinati a un proemio per un progettato trattato di cosmologia, egli la usi in un modo molto singolare. In questo caso specifico, Leonardo inserisce la parola "desiderio" dopo aver scritto l'intero passo aggiungendola nello spazio ristretto della frase come per rafforzare coscienziosamente il termine "natural corso". La nuova frase dovrebbe dunque leggersi sostituendo la parola "desiderio" a "natural corso" in questo modo: «E quella causa che la move per le vene contra ~~'l natural corso~~, •*desiderio*• de le cose gravi, come quella che move li omor in tucte le spezie de' corpi animati». Se ne deduce che il desiderio non è un'urgenza impulsiva e contraria, quanto piuttosto una necessità naturale, è forza vitale, è il naturale protendere di tutte le cose, è la tensione a rispecchiare la bellezza di tutto il Creato[26].

## *La Esperienza, interprete*

L'allegoria della caverna è funzionale anche per definire in modo migliore il concetto di esperienza. Pur riconoscendo all'artista, una certa capacità di "invenzionare" poiché possiede sia la qualità di essere "imitatore" della natura, sia la funzione di farsi tramite tra la stessa natura e gli uomini, Leonardo afferma al foglio RL 19045 v di Windsor che è impossibile gareggiare con «le infinite

26. S. Taglialagamba, *Leonardo e il desiderio, la "bramosa voglia" di ciò che sarà*, in *Desiderio*, a cura di V. Bizzarri, Roma, pp. 34-40.

cose che sono in atto e che sono in potenzia di natura». A sua volta, la "sperienzia", definita da Cesare Luporini nel 1953 «l'insegna del suo umanesimo scientifico»[27], svolge una funzione cruciale di interprete nel raccordo epistemologico tra "prima" e "seconda" natura, così come Leonardo scrive al foglio 86 r-a [234 r] del Codice Atlantico (ca. 1490-1492): «la sperienzia, interprete in fra l'artifiziosa natura e la umana spezie, ne 'nsegna ciò che essa natura in fra' mortali adopera da necessità constretta, non altrimenti operar si possa che la ragione, suo timone, operare le 'nsegni»[28]. Il pittore pertanto è interprete e mediatore della "sperienzia" che, a sua volta, è interprete dell'"artifiziosa natura" che così è rivelata agli uomini. Questa posizione privilegiata del pittore è ribadita dallo stesso Leonardo al foglio 6 r del Codice di Madrid I in maniera altisonante: «Leggimi, lettore, se ti diletti di me, perché son rarissime volte rinata al mondo. Perché la patientia di tale professione si trova in pochi che voglino di novo ricomporre simile cose di novo. E venite, o omini, a vedere i miracoli che per questi tali studi si scopre nella natura». Paolo Galluzzi ha proposto che chi parla possa essere proprio la personificazione allegorica della "sperienzia", anziché quella della "scientia"[29]. Si crea un fenomeno doppio che porta a due posizioni di per sé inconciliabili: se la natura è destinata a rimanere incomprensibile perché, come Leonardo afferma al fioglio 18 r del Manoscritto I (ca. 1497-1498), essa è «piena di infinite ragioni che non furono mai in isperienzia», ne consegue l'impossibilità di codificarne una scienza (e dunque l'impossibilità di afferrarne le *ragioni*, ovvero la parte più profonda, da parte del pittore) poiché nel primo paragrafo del *Libro di Pittura* afferma: «E se tu dirai che le scienzie, che principiano e finiscano nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si niega per molte ragioni; e, prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, sanza la quale nulla dà di sé certezza».

Per Leonardo l'intento della rappresentazione è inscindibile dal processo della conoscenza. Il mistero che Leonardo cerca di svelare sembra essere la scoperta del segreto del fluire ininterrotto della vita in tutte le sue forme. Leonardo scrive al paragrafo 9 del suo *Libro di Pittura* che:

---

27. C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, 1953, p. 133.

28. Versiero, *L'umanesimo scientifico…*, cit., p. 89.

29. P. Galluzzi, *Leonardo e i proporzionanti*, Firenze, 1989, pp. 25-30.

> Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiaggie. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.

La mente creativa si comporta in maniera simile a quanto fa Leonardo di fronte alla caverna soddisfacendo la sua "bramosa voglia" di varietà, grazie all'attività pratico-conoscitiva rivolta al mondo esterno e alla natura. Ecco dunque che le leggi della natura possono essere afferrate solo attraverso l'applicazione della ragione ai dati dell'esperienza. Accordando una decisa preferenza al metodo induttivo, ovvero quello che precede dall'esperienza, rispetto a quello deduttivo, egli affermava al foglio 55 r del Manoscritto E (ca. 1513-1514): «ma prima farò alcuna esperienza, avanti ch'io più oltre proceda perché mia intenzione è allegare prima la sperien[zia] e po' colla ragione dimostrare». Il metodo empirico di Leonardo consiste dunque nell'osservazione, nell'individuazione di modelli, nella deduzione e nella riprova della validità di quest'ultima, attraverso altri esperimenti e altre osservazioni[30]. Al

30. Tuttavia, Leonardo è consapevole dell'impossibilità di conoscere tutte le leggi che governano e regolano la natura che necessariamente è per sua definizione «piena d'infinite ragioni, che non furon mai in isperienza» Infatti, egli mette in guardia ammonendo «o speculatore delle cose, non ti laudari di conoscere le cose, che ordinariamente, per sé medesima la natura conduce; ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose che son disegnate dalla mente tua». La natura dunque può essere indagata grazie all'individuazione della necessità, sempre operante nei fenomeni naturali, sapendo così risalire dagli effetti alle cause. È possibile solo una conoscenza della natura in grado di penetrare e cogliere le leggi necessarie proprie e specifiche operanti nell'universo. Si veda: F. Minazzi, *"La natura è piena di infinite ragioni, che non furono ma in esperienza". Sulla coscienza teoretica leonardesca e il suo interesse per*

folio 156v del Codice Arundel (ca. 1478-1480), Leonardo puntualizza che la natura «è vaga e piglia piacere del creare e del far confluire vite e forme», mentre al folio 43v del Codice Foster III (ca. 1493-1496), egli afferma che «la necessità è maestra e tutrice della natura. La necessità è tema e inventrice della natura, e freno e regola etterna». Se ne deduce che Leonardo tenti di utilizzare, nel processo conoscitivo, ragione ed esperienza con l'obiettivo primario di poter cogliere almeno una delle necessità immanenti del comportamento della natura. Si crea pertanto l'urgenza di tentare la conoscenza delle connessioni tra tutte le cose e i differenti fenomeni naturali: in questo processo l'esperienza svolge un ruolo importante, rispetto alle numerose ragioni che possono solo essere immaginate. Infatti, continua a dire Leonardo, il discorso mentale della pittura precede e condiziona quello operativo poiché la necessità «costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte, comendando con quella le cause delle sue dimostrazioni constrette dalla sua legge»[31]. Questo determina che, se l'esperienza è «interprete infra l'artifiziosa natura e la umana spezie»[32], la mente del pittore, a sua volta aperta all'esperienza, è vicendevolmente «interprete in fra essa natura e l'arte»[33].

## *Un'infinità di variazioni*

Conoscere per lui è raffigurare. Leonardo era consapevole che la scrittura non avrebbe potuto contribuire, da sola, alla restituzione del mondo e della natura in ogni sua manifestazione, ma era strettamente necessaria la rappresentazione visiva, così come egli sottolinea, in particolare, al folio anatomico RL 19013r di Windsor (ca. 1510-1511) affermando: «perché quanto più minutamente descriverai, tanto più confonderai la mente del lectore, e più lo

---

*la tecnica*, in «Materiali di Estetica», 7 (2020), pp. 14-50.

31. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 40, ca. 1500-1505.

32. *Ivi*., § 40, ca. 1490-1492. Si veda anche: Minazzi, *"La natura è piena…*, cit., pp. 20-21.

33. Codice Atlantico, f. 86 r-a [234 r], ca. 1490-1492.

removerai dalla cognizione della cosa descritta. Adunque è necessario figurare e descrivere»[34]. Si potrebbe affermare che il disegno scientifico è strettamente legato alla realtà, dunque al raffigurare. Tuttavia, il processo conoscitivo più alto, affidato da Leonardo alla pittura, consiste nell'atto primario di seguire la natura, per poi andare oltre la natura stessa sorpassandola creativamente. Dunque, la raffigurazione e l'arte costituiscono un'unità essenziale[35]. Pur essendo accomunati dall'attività del "fare" o meglio del "dare forma", si ravvisa una differenza: il disegnatore, nella produzione scientifica, si rende conto che l'immagine anatomica è essa stessa una astrazione, nella misura in cui egli descrive ciò che vede ricostruendo o meglio scoprendo ciò che gli sta davanti; l'artista, invece, nella sua attività non solo riproduce le opere di natura ma può andare oltre: acquista nell'invenzione, partendo da ciò che già ha scoperto, qualcosa di nuovo, così come colui che, nella caverna, è desideroso di discernere «alcuna miracolosa cosa». Egli può dunque immaginarsi un'infinità di variazioni, maggiori perfino alle forme della stessa natura, di cui riconosce la prerogativa di astrattezza, ma di cui egli può disporre secondo una prospettiva euristica: «Ma questo disegno è di tanta eccellenzia, che non solo ricerca l'opere di natura, ma infinite più di quelle che fa natura»[36]. L'invenzione potrebbe dunque essere definita anche come la manifestazione visiva delle varie combinazioni possibili che può originarsi dal reale così come Leonardo avrà modo di sviluppare nel paragrafo 66 del *Libro di pittura*:

> […] nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E quest'è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a *invenzionare* qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie et atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra

34. P. Salvi, *Leonardo e la scienza anatomica del pittore*, in *Il tempio dell'anima: l'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, a cura di C. Pedretti, Foligno, 2007, p. 89.

35. Ernst Cassirer affermava che «tra l'attività artistica di Leonardo e la sua produzione scientifica non v'è solo unione personale, come si sostiene di solito, ma unità veramente essenziale». Si veda E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, Torino, 1978, II, p. 254.

36. Leonardo, *Libro di pittura…*, cit., § 133, ca. 1492.

> e bona forma; […] che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d'animali e d'omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni .[37]

Il confine tra queste due attitudini – la raffigurazione del reale e dell'invenzione – non è in nessun modo rigido poiché Leonardo scrive al paragrafo 13 del *Libro di Pittura* che:

> come il pittore è signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose Se 'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, lui è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, lui n'è signore e dio. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o foschi ne' tempi caldi, lui li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli, il simile; se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagne, e se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore, e se delle basse valli vol vedere li alti monti, o delli alti monti le basse valli e spiaggie. Ed in effetto ciò ch'è ne l'universo per essenzia, presenzia o imaginazione, esso l'ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono de tanta eccellenzia, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.[38]

Si potrebbe parlare dell'elaborazione personale da parte di Leonardo di una sintesi di una "filosofia della natura", da intendere come una scienza universale poiché, secondo lui, la pittura è «una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: [aire], siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte di ombra e lume»[39]. Per questa sua innata capacità, Leonardo riconosce «la deità della scienzia della pittura» che «considera l'opere così umane come divine»[40]. Essa, dunque, ab-

---

37. *Ivi*, § 63, ca. 1490-1492. Si veda: C. Pedretti, *Le macchie di Leonardo. "Perché dale cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni"* (*Libro di pittura*, f. 35v, cap. 66), Firenze, 2004, pp. 60-62

38. *Ivi*, § 13, ca. 1490-1492.

39. *Ivi*, § 12, ca. 1492.

40. *Ivi*, ca. 1490-1492.

braccia tutta la *physis* in un continuo *fluxus formae*, una *natura naturans* che incessantemente trasforma forme viventi in altre forme viventi, ma anche forme inanimate in forme viventi. L'incontro tra questa scienza universale delle trasformazioni, di dichiarata matrice aristotelica, e la matematica, intesa nella sua espressione di geometria euclidea o archimedea, diventa una personale rielaborazione di un vasto pensiero arcaico visuale-matematico di cui facevano parte il disegno e la pittura, quali strumenti per descrivere e comprendere le leggi naturali. Infatti, per lui l'universalità del pittore consiste nella capacità non solo di imitare la natura, con la propria arte restituendone la bellezza, ma anche di dar vita a infinite forme – le conformazioni fantastiche di rocce e montagne, i vulcani, le caverne, l'interno della terra, le concrezioni magnifiche dei cristalli e delle gemme, i "nichi" fossili, le creature mostruose, gli animali fantastici – che esistono solo nella sua fantasia, ma che potrebbero ragionevolmente esistere, sostituendosi alla magmatica capacità creatrice della natura attraverso l'invenzione. Così, paradossalmente, l'arte vince la natura e tutto ricade in potere del pittore «padrone di tutte le cose». Ne è riprova la serie dei *Diluvi*. Essa è costituita idealmente da dieci fogli che rappresentano catastrofi dalle dimensioni titaniche a cui Leonardo si dedicò negli ultimi anni della sua vita, dalla fine del periodo romano alla fine di quello francese. Leonardo studiò la natura con l'occhio del pittore e con la mente dello scienziato e, in particolare, i suoi ultimi disegni sul diluvio rappresentano studi culminanti sul moto dell'acqua. Essi rappresentano o meglio fotografano per la loro esattezza, dinamicità e terribilità le sue sensazioni di fronte allo svolgersi di un cataclisma. Ogni disegno è come se rappresentasse un momento raffigurato al rallentatore del suo scatenarsi.

Dopo secoli essi rimangono un mistero. Al di là della loro idea originaria, essi sono diventati l'emblema della sua riflessione sulla creazione e distruzione. Essi potrebbero anche rappresentare la più alta volontà di Leonardo di raffigurare in straordinarie trasposizioni grafiche un'attuazione dell'oraziano *ut pictura poesis*. Si trova nei vortici e nelle linee di forza di questi disegni un punto d'incontro ideale tra le maestose immagini di distruzione prive di speranza e quella tensione di ritornare al "Primo Motore", identificato nell'agente-causa dell'instabilità dei quattro elementi – che in queste opere si scatenano in successione simultanea – e del successivo manifestarsi attraverso la sollecitazione di un impeto. Questo dà origine a un moto violento

che, nell'impossibilità di contemplarne la fine, resterà fissato nell'immagine del diluvio, anche se per la ferrea legge di "mirabile necessità" sarà destinato a esaurirsi per l'intrinseca propensione a riappropriarsi di una precedente situazione di quiete. Il ripristino della stabilità da parte degli elementi determinerà che questi si dispongano come *ab origine* in configurazioni concentriche attorno al corpo della terra, riacquisendo il loro equilibrio per l'esaurirsi del moto. Ancora una volta, la meccanica guida e disciplina anche i fenomeni della natura: è l'*impetus*, desunto dalle teorie medievali delle scuole di Nicola d'Oresme, del Bradwardine e del Buridano, per i quali la quantità di forza infusa in un oggetto o in un corpo determinava il suo spostamento, prima della dissipazione dell'energia[41]. Si consideri il disegno 317r-a [871r] del Codice Atlantico (ca. 1515), raffigurante sette disegni di oggetti simili a bandiere lanciate in aria e una struttura di tenda per accampamento militare, in pianta e alzato con uno schizzo di un piccolo diluvio, in parte asportato, sul margine sinistro. Le bandiere sollevate da raffiche di vento sono in realtà il telo che avrebbe ricoperto la tenda del comandante seguendo il racconto di un evento realmente accaduto menzionato da Paolo Giovio nelle sue *Historie*, edite nel 1568, dove si legge che alla fine del 1513, uno sconvolgimento tellurico aveva sbarrato una vallata presso Bellinzona, in mezzo alla quale scorre il Bregno, affluente del Ticino, formando una diga, ma, venti mesi dopo, nel 1515 la pressione dell'acqua del lago artificiale, che si era creato, aveva travolto la diga causando danni ancora più gravi e annegando una compagnia di soldati svizzeri accampati nei pressi. La catastrofe del 1513 è menzionata anche da Leandro Alberti che nella *Descritione di tutta Italia* del 1550 ritorna su questo drammatico avvenimento che portò morte e distruzione sopra le alture svizzere. I fogli dei diluvi diventano una sorta di testamento grafico attraverso cui il maestro mette in scena la forza distruttrice e devastatrice della natura. Una natura annichilatrice determina il rovinoso scatenarsi senza scampo dei quattro gli elementi, allorché viene meno ogni vestigia umana, animale e vegetale.

41. È la condizione fisica che Leonardo utilizza come paradigma per la raffigurazione dei disegni con le cadute d'acqua, i cui vortici si dissipano tanto più velocemente quanto maggiore sia l'altezza della caduta, oppure dei diluvi che sottostanno a quello spirito vitale, espresso sempre secondo linee di forza, che anima il macrocosmo e il microcosmo, che è in comune al corpo della terra e dell'uomo. Si veda: Taglialagamba, *I cento disegni più belli…*, cit.

Leonardo raffigura la furia delle nubi tempestose e dei rovesci d'acqua: nelle visioni apocalittiche non resta che assistere inermi al totale dissolversi delle stratificazioni rocciose dei luoghi studiati in precedenza. Non è caos, inteso come manifestarsi di forze cieche di devastazione, ma armonia della distruzione, ordinata da un volere superiore. Leonardo in questa serie di disegni realizza appieno il concetto, tratto dalle parole di Plinio, «Astrapen, Bronten, Ceraunobolian», ossia il tuono, lo strepitio e le dinamiche del temporale, e dunque la capacità riconosciuta ad Apelle di saper disegnare le cose che non si possono raffigurare. Infatti, Leonardo era riuscito a rappresentare l'invisibile, vale a dire l'energia, l'impeto e gli elementi, attraverso un segno continuo che vuole riprodurre le linee di forza del moto dell'aria e dell'acqua. È dunque una natura incontenibile per l'enorme potenza del suo manifestarsi, al cospetto del quale Leonardo non sembra porsi come osservatore che si limita a registrare l'accaduto, ma, in virtù della capacità del pittore, lo porta in scena, *fingendo* cataclismi e devastazioni attraverso l'invenzione partendo da eventi atmosferici sperimentati di persona oppure di cui ha avuto notizia. È una natura irruenta, metamorfica, nel più profondo senso ovidiano del termine, ormai irrefrenabile nel suo scatenarsi che ha sotto di sé il dominio totale dei quattro elementi e che solo la pittura può immaginare, e dunque conoscere e rappresentare. È l'energia che scatena il turbine terribile che aggredisce la materia, la sconvolge e la disperde nella furia del vento e la occulta sotto la superficie dell'acqua. La devastazione sembra dunque procedere attraverso leggi rigorose, che disciplinano il suo scatenarsi. È la natura che mantiene inalterate le proprie leggi, come se Leonardo ammirasse, ammaliato ancora una volta, la sua divina euritmia, specchio della bellezza e dell'armonia di tutto il Creato.

Francesco Molinarolo

# «*Accommodatissima est metaphora*»: natura *mater* e causalità materiale in Francesco Piccolomini

**Abstract**
This article analyses the use of feminine metaphors in Francesco Piccolomini's works devoted to natural philosophy, and in the *Academicae contemplationes*, published by Stefano Tiepolo, but whose contents can be traced back to Piccolomini's teaching activity. Examining the significance of metaphors to refer to different possible meanings of *nature*, this article problematizes the place of the *Contemplationes* within Piccolomini's body of thought. Furthermore, this article puts Piccolomini's definitions of nature in context with other significant philosophers of the late 16th century. The article argues that the oscillations in the definitions of nature and matter that run through Piccolomini's works signal a shift in perspective regarding the accommodation between the Aristotelian and Platonic traditions. These oscillations are substantiated by the role Piccolomini attributes to matter in natural generation, and demonstrate the philosopher's ultimate acceptance of Aristotelian exegesis.

**Keywords**: Francesco Piccolomini, Nature, Matter, Aristotelianism, Neo-Platonism.

## *Introduzione*

Scopo di questo contributo è analizzare le oscillazioni nella definizione di *natura* e *materia* presenti nelle opere del filosofo e docente universitario Francesco Piccolomini (1523-1607), o che gli vengono con più o meno sicurezza attribuite. Per condurre tale operazione, l'analisi delle immagini e delle meta-

fore che Piccolomini associa agli elementi che costituiscono la scala graduata del cosmo si rivela un fruttuoso strumento ermeneutico. L'associazione tra la *natura* e la *mater*, pur non essendo presente come tale nelle opere di Piccolomini, riassume compiutamente il tema fondante della ricerca condotta dal filosofo intorno ai principi della generazione: il rapporto di armonizzazione tra la nozione vitalistica di natura, che Piccolomini sostiene appoggiandosi all'esegesi platonica e neoplatonica, e la funzione della materia, come luogo della generazione.

Piccolomini fu assai celebre nel suo tempo[1]. Titolare per quasi quarant'anni dell'insegnamento di filosofia naturale a Padova, Piccolomini entrò in contatto con importanti esponenti della filosofia universitaria della seconda metà del Cinquecento[2]. Da un punto di vista generale, è stato riconosciuto che uno dei temi cardine che animano la riflessione di Piccolomini, insieme alla dottrina etica, è la valutazione critica, comparativa e non sempre concordistica, tra la filosofia platonica e quella aristotelica[3]. La preferenza di Picco-

---

1. Sulla vita di Piccolomini, si veda A.E. Baldini, *Per la biografia di Francesco Piccolomini*, in «Rinascimento», II s., XX (1980), pp. 389-420.

2. Si veda N. Jardine, *Keeping Order in the School of Padua: Jacopo Zabarella and Francesco Piccolomini on the Offices of Philosophy*, in *Method and Order in Renaissance Philosophy of Nature: The Aristotle Commentary Tradition*, edited by D.A. Di Liscia, E. Kessler and C. Methuen, Aldershot, 1997, pp. 183-209.

3. Sul pensiero etico di Piccolomini, espresso in particolare nella *Universa philosophia de moribus* (1583), si vedano: A. Poppi, *Il problema della filosofia morale nella scuola padovana del Rinascimento: platonismo e aristotelismo nella definizione del metodo dell'etica*, in *Platon et Aristote à la Renaissance*, XVI[e] colloque international de Tours, edited by M. de Gandillac and J.-C. Margolin, Paris, 1976, pp. 105-146; A.E. Baldini, *La politica 'etica' di Francesco Piccolomini*, in «Il pensiero politico», XIII, 2 (1980), pp. 161-185; J. Kraye, *Eclectic Aristotelianism in the Moral Philosophy of Francesco Piccolomini*, in *La presenza dell'aristotelismo padovano nella filosofia della prima modernità*, atti del colloquio internazionale in memoria di Charles B. Schmitt (Padova, 4-6 settembre 2000), a cura di G. Piaia, Roma-Padova, 2002, pp. 57-82; D.A. Lines, *Aristotle's* Ethics *in the Italian Renaissance (c. 1300-1600): The Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden, 2002, pp. 264-288; D.A. Lines, *Latin and the Vernacular in Francesco Piccolomini's Moral Philosophy*, in *«Aristotele fatto volgare». Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, a cura di D.A. Lines e E. Refini, Pisa, 2014, pp. 169-199. Sul tema della concordia tra aristotelismo e platonismo in Piccolomini, si vedano: S. Plastina, Concordia discors*:*

lomini cade generalmente sulla filosofia platonica: il filosofo ritiene infatti che, sebbene lo studio di Aristotele possa costituire un'utile porta d'accesso al pensiero platonico, quest'ultimo è comunque superiore al primo, lo migliora e lo completa. Questa convinzione induce Piccolomini a contestare alcuni esponenti della stessa tradizione neoplatonica, in particolare tardoantica, per i loro tentativi di accomodare le divergenze tra Aristotele e Platone.

Questa attitudine critica è riscontrabile anche nella ricerca della corretta definizione di *natura*. Ma, allo stesso tempo, nel momento in cui Piccolomini si propone di scavare in profondità i meccanismi e le modalità che rendono possibile la generazione naturale, questo stesso impianto critico sembra in parte vacillare. Infatti, se dall'indagine della natura come principio di generazione si passa a osservare la descrizione della materia offerta da Piccolomini, è possibile notare come l'asse dell'argomentazione del filosofo si sposti verso una preferenza per la tesi aristotelica[4]. Questa oscillazione tra paradigmi differenti genera una tensione palpabile, che mette in luce alcune potenziali contraddizioni, o veri e propri ripensamenti.

Questi ripensamenti emergono seguendo il filo della rappresentazione della natura e delle sue componenti, e le immagini metaforiche adottate da Piccolomini costituiscono un indicatore per orientarsi attraverso le dimostrazioni del filosofo. Ciò vale in particolare per le metafore della *mater* e del-

---

*Aristotelismus und Platonismus in der Philosophie des Francesco Piccolomini*, in *Das Ende des Hermetismus: Historische Kritik und neue Naturphilosophie in der Spätrenaissance*, edited by M. Mulsow, Tübingen, 2002, pp. 213-234; E. Del Soldato, *Early Modern Aristotle: On the Making and Unmaking of Authority*, Philadelphia (PA), 2020, pp. 62-65; M. Vanhaelen, *Teaching Plato in Sixteenth-Century Italy*, in *Teaching Plato in Italian Renaissance Universities*, edited by E. Del Soldato and M. Vanhaelen, Turnhout, 2024, pp. 21-57.

4. In parte differente è la lettura offerta in G. Claessens, *Francesco Piccolomini on Prime Matter and Extension*, in «Vivarium», L, 2 (2012), pp. 225-244, in cui si argomenta che, nella trattazione della materia, contenuta nel *De prima materia*, in quanto disposta alla ricezione della forma e essa stessa connotata dall'estensionalità indefinita, Piccolomini oscilli tra l'adesione alla tesi averroista e alla tesi simpliciana, propendendo in definitiva per la lettura del neoplatonico. Nel presente contributo, il *De prima materia* verrà posto in contesto rispetto ad altre opere di Piccolomini – o a lui riconducibili – per mostrare che la descrizione della materia offerta dal filosofo può essere considerata secondo una prospettiva progressiva, che giustifica la tesi di un'approvazione per dottrine di stampo più marcatamente aristotelico.

la *foemina*, connessa all'atto generativo, nutritivo e sostentativo della prole. Piccolomini adopera in modo piuttosto consistente metafore, in particolare femminili, per definire diversi elementi coinvolti nella generazione naturale. Come si è anticipato, la metafora della natura come *madre* non viene adoperata da Piccolomini o, almeno, non viene usata per indicare la natura *tout court*, bensì un significato specifico tra i diversi che il termine assume, vale a dire quello di materia. La polivocità dell'immagine della *madre* connota il mutamento del pensiero di Piccolomini riguardo la giustificazione della generazione naturale, ed essa marca lo slittamento da una prospettiva filo-platonica all'approvazione per la dottrina aristotelica.

L'esame di questa tensione interna permette di ottenere diversi esiti sul piano interpretativo. Innanzitutto, esso permette di collocare la posizione di Piccolomini rispetto ad altri filosofi che pure furono interessati alla possibile comprensione di tematiche platoniche nell'ambito della filosofia naturale aristotelica. Piccolomini, infatti, è consapevole del valore di esegesi contemporanee, quali quelle di Francesco Vimercato e di Francesco Buonamici, proprio per il fatto di non aver mescolato platonismo e aristotelismo. Ma le modalità per ricercare la *via regia*, mediana tra le due correnti, possono essere diverse. Appare che, al momento di indagare i fondamenti materiali della generazione naturale, Piccolomini avverta due rischi. Il primo: che la sua opzione platonica non sia del tutto esplicativa, ossia non basti a rendere ragione dello statuto della materia, che il platonismo considera come piena privazione. Il secondo, più radicale: che la superiorità della filosofia platonica non possa essere sempre garantita, al punto che la dichiarazione di concordia tra Platone e Aristotele diviene, in alcuni casi, solo formale, mascherando una preferenza non apertamente dichiarata per l'argomentazione improntata al pensiero aristotelico.

## *La definizione di* natura *nelle* Academicae contemplationes

Per introdurre il rapporto tra la nozione di *natura* e il tema della generazione naturale, è opportuno prendere le mosse dalle *Academicae contemplationes*. La critica si è divisa sull'attribuzione di quest'opera a Piccolomini. Le *Contemplationes* vennero infatti pubblicate da Stefano Tiepolo, allievo di Piccolomini

e devoto al maestro, ma la paternità dell'opera venne presto attribuita proprio a Piccolomini, il quale avrebbe permesso a Tiepolo di pubblicarla a suo nome. A fronte di questa paternità contestata, l'ipotesi proposta da Frederick Purnell Jr. e ripresa più di recente da Eva Del Soldato è probabilmente la più rispettosa delle differenze di stile e contenuto tra le *Contemplationes* e altre opere di sicura paternità piccolominiana, pure in considerazione delle loro notevoli convergenze. Secondo l'ipotesi di Purnell Jr., le *Contemplationes* sarebbero da considerarsi un'opera strettamente legata all'insegnamento di Piccolomini, nata, più o meno direttamente, come espressione del suo pensiero[5]. Seguendo il *modus operandi* adottato nei contributi critici più recenti, ci si riferirà dunque all'autore delle *Contemplationes* come Tiepolo/Piccolomini.

A fronte di questo, come emergerà mettendo l'opera in relazione con i trattati di Piccolomini – quasi tutti pubblicati in edizione collettanea nel 1600 sotto il nome di *Libri ad scientiam de natura attinentes* –, la trattazione della natura e della causalità materiale complica l'assunto di accorpare teoricamente le *Contemplationes* alle opere di Piccolomini. Infatti, nelle *Contemplationes* la natura riceve una serie di attributi che vengono ripresi in altre opere del filosofo, in quanto parte di un bagaglio di definizioni note e basilari, ma anche, in parte, ripensate. D'altra parte, persino in un'opera dall'impianto marcatamente filo-platonico come le *Contemplationes* si riscontra una certa difficoltà nel differenziare platonismo e aristotelismo, precisamente riguardo la definizione di *natura*. Se una differenza marcata si ritrova nei principi fondanti delle due filosofie, gli esiti interpretativi sono, però, assai simili. È possibile che tale divergenza sia dovuta alla natura delle opere piccolominiane contenute nei *Libri ad scientiam de natura*, legate all'attività di insegnamento universitario del filosofo e, dunque, più inclini all'esegesi aristotelica[6]. Oppure, come si argomenterà, è possibile che le opere successive alle *Contemplationes* recepiscano

5. F. Purnell Jr., *Jacopo Mazzoni and His Comparison of Plato and Aristotle*, tesi di dottorato di ricerca in Filosofia, Columbia University, 1971, p. 78; Del Soldato, *Early Modern Aristotle* … cit., p. 64. Si vedano anche E. Garin, *Note e notizie*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XL (1961), pp. 134-136; A. Poppi, *L'etica del Rinascimento tra Platone ed Aristotele*, Napoli, 1997, pp. 78-82.

6. La più accurata ricostruzione della strutturazione dei *curricula* universitari in età moderna si ha in P.F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, Baltimore, 2002.

la mediazione teorica di altri autori noti a Piccolomini, che rendono chiara la difficoltà di accorpare le filosofie derivate da Platone e Aristotele.

Nelle *Contemplationes*, Tiepolo/Piccolomini instaura un nesso strettissimo tra anima e natura: quest'ultima viene a essere una facoltà strumentale dell'anima del mondo, che interagisce con la materia vivificandola, e inducendo la generazione secondo una precisa corrispondenza con le idee contenute nella mente divina e comunicate dalla stessa anima del mondo[7]. La scansione proposta nelle *Contemplationes* si giova di una lettura apertamente vitalistica, la quale, pur soggetta essa stessa a distinzioni, molto frequenti nelle pagine di Tiepolo/Piccolomini nonché di Piccolomini stesso, conduce all'identificazione di almeno un significato possibile di *natura* come *vita*: si tratta del grado più infimo, la vita «diffusa per il corpo» (*effusa per corpus*), la cui componente materiale la rende divisibile e soggetta al divenire temporale e al movimento.

Il punto focale di questa descrizione è garantire la regolarità provvidenziale del divenire materiale, chiarita per mezzo di una serie di immagini metaforiche, poetiche e mitologiche. Le *Contemplationes* introducono infatti una nozione di *fato* di pura matrice platonica, che trova una corrispondenza nell'opera forse più celebre di Piccolomini, la *Universa philosophia de moribus* (1583)[8]. Il fato è

---

7. S. Tiepolo, *Academicarum contemplationum libri decem*, Venetiis, apud Petrum Dehuchinum, 1576, V, 3, pp. 89-89.

8. *Ivi*, V, 7, pp. 94-95: «Anima mundi, quae Dea necessitatis nuncupata est, etiam convenienti metaphora, mater humanarum conditionum, humanarumque sortium dicta est, et iure quidem: nam ab ea, per convenientia media sortes mundanae in exitum perducuntur. Sic eius tres numerantur filiae ex Demogorgone natuae, que vulgo Parcae nuncupantur. Dicuntur Parcae, vel a contrario sensu, quia nemini parcant, ut est communis sententia; vel potius, ut ego censeo, quia cum nemo sit sua sorte contentus, Parcae, hoc est Avarae ab omnibus iudicantur. Accommodatissima profecto est metaphora, qua usi sunt prisci, cum Poetae, tum Sapientes: dum tres animae mundi filias, finxerunt esse tres foeminas nentes, et ex stamine fila ducentes. Nam mater est anima mundi; filiae sunt tres eius animae vires, rerum fatalium ordinem absolventes. Mater coelum revolvit genibus, hoc est mira facilitate, et infima facultate motui accommodata, cum interim vis eius superna, una cum mente circa divina versetur. Fusus, quo stamina neunt filiae, ex adamante conflatus; si ad externam fusi imaginem respicimus, est mundi axis, centro, polisque munitus; si rei conditionem consideramus, est natura per corpora diffusa, cuius instrumento anima mundi cuncta ad exitum perducit». Tutte le traduzioni dal latino all'italiano sono mie. Cfr.

«la disposizione immutabile, nell'anima del mondo, degli enti soggetti a movimento». Per questo, l'anima del mondo viene detta «dea della necessità» (*Dea necessitatis*). Non solo: l'anima del mondo, secondo una metafora che Piccolomini ritiene «adeguatissima», può essere definita «madre delle condizioni e delle sorti umane», sebbene l'immagine venga poi estesa indefinitamente. Le Parche, figure femminili figlie dell'anima, tessono per mezzo di un «fuso». Questo fuso è precisamente la natura, che assume, sciogliendo la metafora, un duplice significato. In un senso rispondente più letteralmente all'immagine fisica del fuso, quest'ultimo simboleggia l'asse del mondo intorno al quale il cosmo perpetua il proprio movimento. Da un punto di vista più specifico, esso sta a indicare la «natura diffusa per i corpi»: quella natura, definita in precedenza «vita», che rende ragione del continuo divenire ordinato e del moto di generazione e corruzione, ma anche del movimento cosmico *tout court*.

Il libro VII delle *Contemplationes* riprende e specifica questi concetti, introducendo però una prospettiva in parte differente. La natura riceve una nuova immagine: non più il *fuso*, bensì l'*ombra*[9]. Tale immagine denuncia l'interesse rivolto all'interazione tra natura e materia. Tiepolo/Piccolomini intende ora concentrarsi «sulla natura, che, in qualche modo, è un'ombra, così da discendere nelle tenebre della materia, che viene a ragione definita *non essere*». È chiaro che, qui, l'autore abbraccia la tesi platonica, contenuta nel *Timeo*, secondo cui la materia è identificabile con la privazione[10].

Secondo la definizione propria di Tiepolo/Piccolomini, la nozione di natura è soggetta a distinzione[11]. La natura universale, nel senso comune, è definita *vis seminaria*: una facoltà generativa infusa dall'anima del mondo nella

---

F. Piccolomini, *Universa philosophia de moribus*, Venetiis, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1583, II, 33, p. 127.

9. *Ivi*, VII, 1, p. 120: «Versati hactenus sumus in luce et lumine; versabimus modo in natura, quae umbra quaedam est, ut mox in materiae tenebras descendamus, quae nedum vere non esse dicitur, immo neque etiam id vale assequi ut fiat».

10. Cfr. Pl. *Ti.*, 49A; 57C; 79D. Della vasta bibliografia sul tema della materia in Platone, e sulle critiche aristoteliche, si segnalerà qui soltanto l'utile, sebbene non recente, sunto fornito in A.R. Sodano, *Una polemica di Aristotele sulla concezione platonica della materia*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XVIII, 1 (1963), pp. 77-88.

11. Tiepolo, *Academicarum contemplationum* … cit., VII, 4, p. 125.

materia. La natura propria di ogni ente è, analogamente, la facoltà infusa dalla singola anima. Ma ciò che conta sottolineare è che, secondo questa lettura, la materia, di per sé inerte, contiene i semi delle cose. Ciò rende ragione della generazione da parte di enti di per sé privi di vita, e risulta, peraltro, una giustificazione di fenomeni quali la *generatio ex putri materia*, che pure l'aristotelismo aveva assunto e argomentato, sebbene, secondo le *Contemplationes*, in modo inadeguato[12].

Il punto focale della definizione di *natura* nelle *Contemplationes* è, dunque, una forma di vitalismo, il quale, giova notare, non sfocia in una sorta di ilemorfismo o di teoria dell'animazione universale. La natura non è, di per sé, *madre*, ma è strumento della vera *madre*, che è l'anima del mondo, ritenuta inderogabilmente sovralocata rispetto alla dimensione corporea e materiale. Tuttavia, la natura è operativamente generativa: come Tiepolo/Piccolomini scrive a proposito dei principi prossimi del mondo fisico, la natura è «efficiente prossimo e seminale», mosso dall'anima e a propria volta motore. È la natura che riceve i semi delle cose, e adopera le disposizioni materiali per indurre la generazione.

In questo contesto, la materia assume il ruolo di ricettacolo, di per sé connotato dalla privazione e sterile[13]. Nel suo essere un non-ente, la materia è necessaria. Tiepolo/Piccolomini mette in campo una serie di distinzioni di derivazione platonica: la materia, che può essere conosciuta solo per negazione e analogia, viene definita tra le altre cose «selva, madre del mondo, nutrice delle forme» (*sylva, mater mundi, nutrix formarum*). La materia viene inoltre definita «Diana sterile», a significare che essa è necessaria alla divina mente, la quale contiene tutte le forme. Dalla sterilità della materia nasce dunque la massima fecondità.

Il significato dell'argomentazione di Tiepolo/Piccolomini, estesa tra il libro V e il libro VII, non è soltanto esplicativo, ma anche oppositivo. L'im-

---

12. Le fonti aristoteliche della questione si trovano in: Arist. *HA*, 539a15-b13; *HA*, 569a21-b30; *GA*, 715b2-15. Esempi della lettura averroista in materia possono essere trovati in: Averroè, *In De physico auditu*, VIII, 46, in Aristotele, *Opera cum Averrois commentants*, Venetiis, apud Iunctas, 1562-1574, IV, p. 387; Averroè, *In Metaphysicorum libros*, II, 15, in Aristotele, *Opera* … cit., VIII, p. 35.

13. Tiepolo, *Academicarum contemplationum* … cit., VII, 9, pp. 135-136.

pianto generale delle *Contemplationes* riferisce la volontà di promuovere la filosofia platonica. Tuttavia, l'esame della critica ad Aristotele e, parallelamente, la valutazione del ruolo riconosciuto in diversi luoghi alla materia mettono in luce due punti critici. Il primo: il fatto che la critica ad Aristotele non abbia tratti costanti tra le *Contemplationes* e altre opere sicuramente attribuite a Piccolomini; il secondo: il fatto che proprio la netta adesione al platonismo delle *Contemplationes* venga contestato in altre opere di Piccolomini, quali il trattato *De prima materia*.

La questione del rapporto tra aristotelismo e platonismo emerge sin dal libro V delle *Contemplationes*. Pur muovendo da presupposti differenti, le due correnti conducono a un esito che appare molto simile: si tratta del riconoscimento della regolarità della generazione naturale[14]. Secondo la ricostruzione di Tiepolo/Piccolomini, Aristotele non ha ammesso l'anima del mondo, e ha ritenuto che «la natura sia ogni forma dipendente dalla materia». Il fato, dunque, si identifica pienamente con la natura, e la loro differenza è solo di ragione. Infatti, aristotelicamente, «la natura costituisce l'ente come dall'interno, ed è l'inizio delle operazioni e del suo movimento». Anche nel caso della filosofia aristotelica, è riscontrabile la direzione provvidenziale e ordinata dei processi naturali, dipendenti dal primo principio. La differenza tra Platone e Aristotele è quindi che il primo ha disgiunto il fato dalla natura, collocandolo nell'anima del mondo, mentre il secondo ne ha proposto una visione più tendente all'immanentismo. Ma è possibile notare che l'esito delle due prospettive non differisce, nel marcare la regolarità provvidenziale del processo naturale.

Nel libro VII la prospettiva cambia[15]. Ora, l'autore sostiene che Aristotele si è avvicinato alla definizione di natura, in quanto ha sostenuto che la natura sia la forma che viene ricevuta dalla materia e dipende da essa; inoltre la materia è essa stessa natura, per via della propensione che ha rispetto alla forma. Quindi, la natura è «l'inizio interno del movimento e della quiete». Tuttavia, secondo Tiepolo/Piccolomini, Aristotele non ha in realtà manifesta-

14. *Ivi*, V, 5, p. 90: «Naturam enim futura respicit; fatum praecedentia. Dicitur natura ut intrinsecus rem constituit, et est initium operationum et motus eius; nuncupatur fatum, ut id per divinam providentiam est constitutum, ab ea dirigitur, et a primo principio quasi mandatum et ordinatum est».

15. *Ivi*, VII, 2, pp. 122-123.

to che cosa sia la natura: infatti, la natura non è la forma in quanto forma e principio del movimento, ma in quanto principio di generazione delle cose. Rispetto ad Aristotele, le *Contemplationes* certificano che Platone è stato più accurato; ma è chiaro che Tiepolo/Piccolomini non opera un rifiuto netto della filosofia aristotelica.

Tiepolo/Piccolomini procede di fatto a una de-sostanzializzazione della natura, che diviene pura facoltà, *vis* strumentale. Questa operazione viene condotta interpretando in senso limitativo alcune definizioni aristoteliche. Per garantire la superiorità della tesi platonica, Tiepolo/Piccolomini circoscrive la definizione aristotelica di natura, contenuta in *Phys.* II, al solo movimento locale. Dato che il movimento locale può essere impresso soltanto dall'anima, il fatto che Aristotele non abbia ammesso l'anima del mondo risulta una vera e propria deficienza strutturale del suo sistema. Piccolomini tralascia la funzione della causa formale nella filosofia aristotelica, la quale, in combinazione con la nozione di finalismo, sostanzia il teleologismo naturalistico aristotelico e la generazione da un contrario all'altro[16]. Ma la distinzione tra principio di movimento e principio della generazione, di per sé sottile, serve a confermare l'intento filo-platonico delle *Contemplationes*: è l'anima a connotare la natura in quanto principio generativo separato dal corpo, e non la forma, come principio di movimento e mutamento interno alla dimensione materiale. A partire dalle *Contemplationes*, espressione più o meno diretta del pensiero di Piccolomini fino agli anni Settanta del Cinquecento, si assiste tuttavia al progressivo abbandono o, quantomeno, al ridimensionamento della visione vitalistica della natura.

16. Sul teleologismo aristotelico, si vedano: D. Ross, *Aristotle*, London-New York, 1995, pp. 128-129; D. Charles, *Teleological Causation in the* Physics, in *Aristotle's* Physics. *A Collection of Essays*, edited by L. Judson, Oxford, 2003, pp. 101-128; M. Leunissen, *Explanation and Teleology in Aristotle's Science of Nature*, Cambridge, 2010; D. Sedley, *Teleology, Aristotelian and Platonic*, in *La scienza e le cause a partire dalla* Metafisica *di Aristotele*, a cura di F. Fronterotta, Napoli, 2010, pp. 313-349.

## *L'errore di Filopono: la* «natura gubernatrix et formatrix» *e il superamento della visione vitalistica*

Se le *Contemplationes* propongono una visione coerente nelle sue linee generali, l'argomentazione, sin dalla critica ad Aristotele, presenta un fondo di complessità, esemplificato dal fatto che è possibile combinare le definizioni di *natura* platonica e aristotelica, e che per questo la loro differenziazione è oggetto di dibattito. Un ulteriore punto rilevante è la polivocità delle metafore adoperate da Tiepolo/Piccolomini: il sostegno alla tesi platonica dell'anima del mondo, dalla quale dipende la definizione di natura, viene veicolato tramite il supporto di metafore femminili. Tali metafore riguardano anche la materia, essa stessa madre, ma anche luogo dell'ombra; madre è anche l'anima del mondo, principio efficiente. Se le *rationes* di tutte queste articolazioni sono naturalmente diverse, è sul piano della materia che si gioca la definizione della generazione naturale di Piccolomini.

La critica all'aristotelismo si estende a quella tradizione di commento che aveva tentato di accordare Platone e Aristotele. Nel distinguere tra *natura propria* e *natura communis*, nel libro VII delle *Contemplationes*, Tiepolo/Piccolomini critica Simplicio e Filopono[17]. Queste critiche, in particolare quella a Filopono, ricorrono in diverse opere, di Piccolomini ma non solo. Dopo aver ribadito che il principale difetto di Aristotele è il non aver ammesso l'anima del mondo, e aver dichiarato una definizione di natura generale e comune, pur contraendola alla sola forma, Tiepolo/Piccolomini critica Simplicio. Questi

17. Tiepolo, *Academicarum contemplationum* … cit., VII, 4, pp. 125-126. La posizione di Filopono è particolarmente indicativa, e può essere trovata in G. Filopono, *Commentaria in primos quatuor Aristotelis de naturali auscultatione libros, Guilelmo Dorotheo interprete*, Venetiis, per Brandinum et Octavianum Scotum, 1542, f. 34v: «Natura est quedam vis que per corpora diffunditur eorum formatrix et gubernatrix principium motus et quietis in eo cui inest per se primo et non secundum accidens. Quod autem natura non modo sit animatorum gubernatrix, sed etiam inanimatorum patet. Nam unumquodque habet vim naturalem que coniungit conservatque esse, quippe corumpi soleat in non ens quoties non participaret aliquo connectente et coaptante ipsum. Sed patet ut quemadmodum forma in animatis quedam clarissima est, ita etiam est naturae providentia. Patet igitur et hic, quoniam definitio comprehendit et ipsam naturam animatorum que anima est. Nam animatorum vita nihil aliud est quam anima».

legge Aristotele tramite Platone, e in *Phys*. II e *Cael.* II sostiene che la natura è principio passivo, la propensione della materia alla forma[18]: perciò, nella lettura di Simplicio proposta nelle *Contemplationes*, la natura media in qualche modo tra la materia e la forma. Tiepolo/Piccolomini intende difendere la propria concezione vitalistica, e legge pertanto la spiegazione di Simplicio come limitata precisamente alla componente materiale della natura. Tiepolo/Piccolomini corregge Simplicio, senza contestarlo duramente. D'altra parte, sebbene non sia definita come principio efficiente e di per sé generativo, la natura simpliciana si configura come propensione della materia alla forma.

Nella sua volontà di smarcare la natura dalla sua definizione formale, Tiepolo/Piccolomini deve definire a propria volta la natura come «via» al conseguimento della piena perfezione del seme inserito nella materia. Sembra quindi che la differenza tra Platone e Aristotele sia più terminologica che effettiva: garantita la differente definizione dei principi primi dell'universo, la possibilità di accostare le due filosofie sembra piuttosto agevole. Se si sostituisce *via* a *propensione*, è comprensibile la proposta concordistica di Simplicio.

Il caso di Filopono è ancor più indicativo. Tiepolo/Piccolomini denuncia il vero e proprio errore di Filopono[19]: questi avrebbe ritenuto che la definizione di natura fornita da Aristotele nel secondo libro della *Fisica* sia imperfetta, e che essa «debba essere perfezionata dicendo che la natura e la vita, cioè la facoltà che si diffonde per i corpi, è la loro formatrice e governatrice, inizio del movimento e della quiete». Di fatto, Filopono applica quella definizione di natura approvata nelle *Contemplationes* ad Aristotele, mescolando platonismo e aristotelismo. È però opportuno notare che, pur essendo entrambe oggetto di critica, le posizioni di Filopono e Simplicio, ricostruite da Tiepolo/Piccolomini, sono quasi opposte. In un caso, la natura aristotelica

18. Cfr. Simplicius, *On Aristotle Physics 2*, edited by B. Fleet, London-New York, 1997, p. 42 [287,10]; Simplicius, *On Aristotle On the Heavens 2.1-9*, edited by I. Mueller, London-New York, 2004, p. 27 [381,25-382,8].

19. Tiepolo, *Academicarum contemplationum* … cit., VII, 4, p. 125: «Insuper patet perperam sensisse Philoponum, dum in 2 *Physicorum* dixit definitionem naturae ab Aristotele traditam esse imperfectam, et ita debere perfici dicendo naturam esse vitam sive vim quae per corpora diffunditur, eorum formatricem et gubernatricem, initium motus et quietis, in quo est primo et per se. Hoc cum dicat Philoponus primo imperite sententiam Platonis cum ea Aristotelis permiscet: quod enim addit, praesertim Platonicum est».

viene definita principio vitale; nell'altro caso, ne viene sottolineata la componente materiale.

La definizione della natura come *vis seminaria* appare anche nel *De rerum definitionibus*, pubblicato da Piccolomini nel 1600. Rispetto alle *Contemplationes*, il contesto è molto più neutro, in quanto viene meno l'approvazione per la tesi platonica. Sotto la voce *Natura*, Piccolomini enumera una serie di possibili definizioni, per lo più tratte dalle opere aristoteliche[20]. Tra le definizioni menzionate si incontrano le seguenti: la natura può essere detta della materia prossima, in quanto viene diretta la forma che ne consegue; natura è anche la forma delle cose che dipende dalla materia; la natura è anche tutto ciò che favorisce la generazione, soprattutto ciò che è femminile; tra gli ultimi significati, si incontra finalmente la definizione platonica, che è quella ben nota nelle *Contemplationes* di «facoltà seminale, infusa nella materia dall'anima del mondo». La definizione platonica è dunque enumerata come una delle possibili. Nel *De rerum definitionibus*, la preferenza di Piccolomini cade in effetti apertamente sulla tesi aristotelica: «io riterrei, con Aristotele nel quinto libro della *Metafisica*, che la natura debba essere definita come sostanza degli enti naturali, per la quale essi, in quanto tali, si muovono secondo natura»[21]. Questa definizione, di per sé ricorsiva, pone l'accento sul movimento. Essa non menziona la forma; tuttavia, è chiaro che il riferimento alla *substantia* delle cose in quanto naturali e soggette al movimento riprende in sé la definizione formale di natura.

Anche in questo contesto, emerge la critica a Filopono, negli stessi termini presenti nelle *Contemplationes*. Ma, in forza di un maggiore apprezzamento per la prospettiva aristotelica, ora il commentatore non viene tacciato solo di aver contaminato due linee di pensiero, ma di essersi opposto ad Aristotele. Infatti, Filopono è accusato di aver letto, in Aristotele, un significato ristretto

---

20. F. Piccolomini, *De rerum definitionibus*, Francoforti, impensis Nicolai Bassaei Bibliopolae, 1600, pp. 53-54.

21. *Ivi*, p. 55: «Philoponus putavit definitionem traditam in 2 *Phys*. esse diminutam, cupiensque eam perficere, dixit naturam esse virtutem quae per corpora effunditur, ea formantem et gubernantem, ac principium quo res in qua est moveatur et quiescat primo, secundum se, et non ex accidens. Putarem ego cum Aristotele in quinto *Metaph*. naturam esse definiendam, quod sit substantia rerum, natura constantum, per quam ea ut talia sunt, secundum naturam moventur».

di natura, limitata alla forma; mentre invece, sostiene Piccolomini, la definizione di natura dello Stagirita contempla anche la componente materiale. Nelle *Contemplationes*, tuttavia, la critica ad Aristotele è precisamente quella rivolta qui a Filopono; né appare ora, come carenza del sistema aristotelico, l'assenza della componente vitalistica della natura.

Questa oscillazione rispetto alle *Contemplationes* complica l'assunto di accorpare teoricamente quest'ultima opera al corpus di Piccolomini. Se è vero che gli intenti delle *Contemplationes* sono particolarmente specifici, in questo caso ci si trova di fronte a un ripensamento, più che a una integrazione o a un cambiamento di prospettiva. Per quanto possa apparire di poco spessore, l'oscillazione non è priva di significato. Innanzitutto, essa può trovare spiegazione contestuale, valutando altri tentativi di esame critico di platonismo e aristotelismo, avanzati da autori non solo noti a Piccolomini, ma da lui apprezzati. In secondo luogo, essa ha un valore interno alla filosofia di Piccolomini, in quanto segnala una potenziale difficoltà nella teoria della generazione elaborata dal filosofo, relativa alla funzione della materia.

Per quanto riguarda il primo punto, è opportuno notare che la tesi di Filopono viene sottoposta a esame in almeno due occasioni negli anni Novanta del Cinquecento, a mezzo tra la pubblicazione delle *Contemplationes* e quella del *De rerum definitionibus*. Il primo caso, cronologicamente, è costituito dal *De motu* di Francesco Buonamici, pubblicato nel 1591. Giova ricordare che Piccolomini, nella *Universa philosophia de moribus* del 1583, aveva mostrato apprezzamento per Buonamici, che gli succederà sulla cattedra di filosofia naturale a partire dal 1598[22]. Nel *De motu*, Buonamici contesta la definizione di *natura* di Filopono: parlare di *natura gubernatrix* è errato, e di fatto non è diverso dal dire che la natura è principio del movimento[23]. Buonamici, attento al rapporto tra platonismo e aristotelismo ma decisamente critico nei confronti delle commistioni platoniche nel pensiero aristotelico, denuncia proprio ciò che le *Contemplationes* cercano di evitare: il fatto che parlare di *vis*

22. Piccolomini, *Universa philosophia de moribus* … cit., V, 23 pp. 274-275. Sul pensiero di Buonamici, si veda M.O. Helbing, *La filosofia di Francesco Buonamici professore di Galileo a Pisa*, Pisa, 1989.

23. F. Buonamici, *De motu libri decem*, Florentiae, apud Bartholomaeum Sermartellium, 1591, III, 2, p. 233.

formatrice sia un modo diverso, sbagliato, per descrivere il fatto che la nozione aristotelica di *natura* offre già una definizione funzionale della formalità della natura stessa, e del fenomeno della generazione.

Il secondo caso è costituito dal *De principiis rerum naturalium* di Francesco Vimercato, edito nel 1596. Negli anni Cinquanta, nel commentare il dodicesimo libro della *Metafisica*, Vimercato aveva optato, forse per ragioni di opportunità dovute al suo essere attivo nell'ambiente parigino, per una lettura filo-platonica del testo aristotelico[24]. È possibile che la *Universa philosophia de moribus* registri questa fase del pensiero di Vimercato, che però, nel *De principiis*, assume toni diversi. Infatti, in questa seconda opera il binomio aristotelismo-platonismo è più equilibrato, e più tendente a garantire l'autonomia e la validità della corrente aristotelica.

Nel libro III dell'opera, Vimercato affronta proprio la definizione aristotelica di *natura*, e la sua possibile connotazione come *vita*[25]. Vimercato riprende la definizione di Filopono, ma la interpreta in modo differente da quanto fatto da Tiepolo/Piccolomini nelle *Contemplationes*: «se si vuole spiegare la facoltà e la definizione della natura, sarebbe piuttosto da dire che la natura è vita, oppure la facoltà distribuita nei corpi, loro formatrice e amministratrice di ciò in cui si trova principalmente e per sé il principio del movimento e della quiete». Vimercato non opera alcuna distinzione tra *generatio* e *motus*. Al contrario, il filosofo ritiene che la nozione di *motus* sia indispensabile per definire la natura in quanto più comune rispetto a quella di *vita*, dato che essa è adeguata a ricomprendere anche gli enti inanimati. Un problema analogo era stato avvertito da Tiepolo/Piccolomini, che aveva però demandato all'anima del mondo il compito di giustificare la generazione spontanea di enti privi di

---

24. Si vedano: N.W. Gilbert, *Francesco Vimercato of Milan: A Bio-Bibliography*, in «Studies in the Renaissance», XII (1965), pp. 188-217; D. Facca, *Tra Ramo, Alessandro di Afrodisia e Averroè. Il commento di Francesco Vimercato (ca. 1512-ca. 1580) al libro XII della* Metafisica *di Aristotele*, in «Peitho – Examina Antiqua», I, 3 (2012), pp. 211-230.

25. F. Vimercato, *De principiis rerum naturalium libri tres*, Venetiis, apud Franciscum Bolzetam Bibliopolam Patavinum, 1596, ff. 118v-119v: «Quod si eius vis et ratio sit explicanda, dicendum potius naturam esse vitam, aut facultatem in corporibus distributam, eorum formatricem et administratricem, eius in quo inest primum et per se motionis et status principium. Atque hoc Philoponus sensit, qui hac definitionem animam etiam comprehendi, quae animatorum natura est».

anima. Ma la volontà da parte di Vimercato di evitare che ad Aristotele possa essere applicata una visione della natura come forza generativa è evidente.

La valorizzazione del movimento, e la conseguente modifica della critica rivolta a Filopono rispetto allo *status quaestionis* presentato dalle *Contemplationes*, può essere spiegato contestualmente in rapporto a queste voci, apparse in prossimità del *De rerum definitionibus*. È possibile che Piccolomini abbia osservato la tendenza ad accomodare platonismo e aristotelismo, se non a difendere quest'ultimo. È quindi possibile che abbia inteso riassorbire il concetto di *generatio* dentro quello, più ampio e comune, di *motus*. Questa operazione porta inevitabilmente a una lettura sostanzialistica della natura, in cui la forma ha un ruolo centrale. Parallelamente, essa necessita di un ripensamento della funzione della materia, come sostrato in cui si esplicano le operazioni, l'accrescimento, la corruzione del composto. L'ilemorfismo aristotelico, di cui viene progressivamente riconosciuta la validità, richiede dunque di tematizzare la nozione di *materia*.

## *La natura tra due "madri": materia, privazione e generazione*

Nell'osservare la discussione della materia presente trasversalmente in diverse opere, si nota come Piccolomini si trovi forzato a correggere, più o meno apertamente, la tesi platonica derivata dal *Timeo*. Questa volontà correttiva, che emerge faticosamente, interessa i commenti alla *Fisica*, il *De placitis philosophorum* e il *De prima materia*. Essa può essere interpretata come tentativo di abbandonare progressivamente una visione vitalistica, e di riabilitare la nozione di materia come *con-causa* della generazione, non approvando apertamente la tesi aristotelica, ma dimostrando che, in effetti, Platone e Aristotele hanno detto le stesse cose. Se così è, per mezzo della validità mai negata a Platone, è possibile giustificare il fatto che Aristotele abbia dato definizioni migliori.

Anche in questo caso, è possibile rinvenire alcuni antecedenti, o paralleli, nelle opere di filosofi contemporanei a Piccolomini. Nel libro I del *De principiis rerum naturalium*, Vimercato assume positivamente la metafora platonica della materia come madre[26]. Tuttavia, egli la combina con la definizione for-

26. *Ivi*, I, 4, ff. 8r-10r.

male di natura: la prole, in questo caso, è la forma, che è sostanza; la madre assume la similitudine di ciò che riceve. L'impostazione teorica è la medesima che si riscontra nelle *Contemplationes*, salvo che queste ultime ponevano la natura come *vis seminaria*, e non la forma. Ma, nel 1596, Vimercato certifica l'accordo tra Platone e Aristotele riguardo la materia. Aristotele ha accolto la tesi platonica della materia come priva di forme, e che, come tale, può recepirle tutte. Vimercato contesta implicitamente la dottrina dell'*inchoatio formarum*; anzi, senza approfondire particolarmente la funzione degli elementi nella generazione naturale, sostiene che la terra, pur non essendo generativa, non può essere identificata con la materia. La posizione di Vimercato può essere senz'altro messa in relazione con la definizione di *natura* offerta nel libro III del *De principiis rerum naturalium*: la natura è principio del movimento degli enti naturali, ed è quindi la forma sostanziale, nella sua collocazione nella materia.

Nel *De placitis philosophorum* di Piccolomini, la questione della materia descritta come *mater* diviene punto di contrasto tra Platone e Aristotele[27]. La controversia quinta riguarda precisamente la loro opposizione riguardo i principi della generazione. La questione focale è che Aristotele, nel riferire l'opinione di Platone, sembra contraddirsi. Uno dei punti di questa contraddizione è il seguente: parlando della materia, Platone avrebbe ritenuto che essa sia *non ens*, sostenendo quindi che gli enti si generino dal nulla. Al contrario, in *Phys.* I (t. 80), Aristotele avrebbe riportato che Platone ha chiamato la materia *madre*, posizione ribadita in *De gen. corr.* II (t. 4), dove Aristotele afferma che nel *Timeo* Platone ha sostenuto che la materia sia un *hoc aliquid*, e che per questo le competa il pronome dimostrativo. Ancora, Aristotele si contraddice perché, dopo aver detto che Platone non ha separato la privazione dalla materia, e per questo la materia è di per sé malvagia (*Phys*. I, tt. 79 e 81), sostiene che Platone abbia ignorato la privazione e abbia ritenuto la materia *madre*, e componente delle cose che vengono alla generazione.

Il problema sollevato da Piccolomini è il seguente: se la materia e la privazione sono in tutto e per tutto la stessa cosa, in che modo potrebbero avere attributi opposti? Piccolomini rinviene in questo il fulcro della contraddi-

27. F. Piccolomini, *De placitis veterum philosophorum*, XVIII, in F. Piccolomini, *Librorum ad scientiam de natura attinentium pars prima*, Venetiis, apud haeredes Francisci de Franciscis, 1600, f. 41r.

zione aristotelica; ma certifica anche, implicitamente, che la nozione di *non essere* e la metafora della *madre* sono difficilmente accomodabili. La sterilità della materia, rivendicata nelle *Contemplationes* da Tiepolo/Piccolomini, non sembra essere accomodabile con l'immagine della *madre*.

Piccolomini prende le parti di Platone, e risolve la contraddizione. Platone ha ritenuto che i principi della generazione dai quali dipendono le cose e il loro essere sono Dio, la mente e le idee, e questi principi sono eterni, altrimenti la generazione non risulterebbe conservata; la materia, invece, non è principio e neppure causa, come si legge nel *Fedone*, ma è il luogo della generazione, ed è un requisito necessario alla generazione, come emerge nel *Timeo*. La soluzione sta nell'estensione che si assegna ai termini: la materia, il grande e il piccolo, i numeri e le figure sono detti principi in senso ampio. La prospettiva del *De placitis* è quindi ancora filo-platonica. Ma Piccolomini ritiene di dover comunque correggere il tiro: per quanto riguarda l'equivalenza operata da Platone tra la materia e la privazione, infatti, secondo Piccolomini la questione è che Platone ha ignorato la privazione in quanto la sua definizione propria e contraddistinta da quella della materia non è stata annoverata tra ciò che è ordinato alla generazione; tuttavia, Platone ha ritenuto che essa sia la stessa cosa della materia in quanto l'ha considerata come condizione della materia, necessaria perché la materia abbia il suo appetito[28].

Nel *De rerum definitionibus*, nel commento a *Phys.* I e nel *De prima materia*, l'argomentazione è differente. La materia non viene più considerata un requisito, ma un elemento imprescindibile e parte integrante del processo generativo. In chiusura della voce *Natura* del *De rerum definitionibus*[29], Piccolomini rimanda, come riferimento esplicativo, alle proprie annotazioni sulla *Fisica* aristotelica, in particolare al commento al t. 80 del primo libro. Anche nel commento alla *Fisica*, Piccolomini esamina comparativamente Platone e Aristotele[30]. Nel *Timeo*, Platone sostiene che, nella generazione, vanno considerati tre elementi: ciò che riceve, vale a dire la materia; ciò da cui si riceve, cioè il padre; e la prole, che è la natura che media tra i due

28. *Ibidem.*

29. Piccolomini, *De rerum definitionibus* … cit., p. 56.

30. F. Piccolomini, *Expositio primi et partis secundi libri Physicorum*, in Piccolomini, *Librorum ad scientiam de natura* … cit., ff. 96r-97v.

agenti estremi, e agisce in imitazione delle idee. Tali imitazioni delle idee sono, appunto, i *semina*, accolti dalla materia come da una madre, che fornisce sostentamento e nutrimento. Esiste quindi una corrispondenza con la definizione della vita come *vis seminaria*. Ciò che cambia è la valutazione della filosofia aristotelica, in relazione alla componente materiale della generazione naturale.

Piccolomini si riferisce all'ipotesi di Plotino (*Enn.* III, 6, 19), e ritiene che la metafora della *madre* assunta da Platone e Aristotele sia in parte simile, ma non del tutto. La somiglianza consta di quattro elementi: innanzitutto, secondo Aristotele, la madre costituisce la prole soltanto come soggetto passivo e fornendo il sostentamento, dato che la materia è solo passiva; in secondo luogo, la prole viene tratta dalle viscere della madre come la forma viene tratta dalla potenza della materia; in terzo luogo, la madre conserva e nutre il feto, come la materia attribuisce l'estensione e la massa al composto; in quarto luogo, come la madre non fa nulla senza il seme e il padre, così la materia non fa nulla senza l'operazione di ciò che muove e della causa efficiente.

Non si riscontra qui alcuna tendenza a considerare la materia intrinsecamente produttiva; d'altra parte, ciò sarebbe del tutto antiaristotelico, come denunciato, per esempio, solo pochi anni prima da Francesco Patrizi[31]. Tuttavia, Piccolomini sostiene la bontà della definizione aristotelica del rapporto tra materia e privazione. Quest'ultima nozione, in particolare, è problematica: se si assume che la materia, pure passivamente, è principio della generazione, la privazione sembra non poterlo essere. Piccolomini ritiene dunque dubbia la tesi secondo cui la privazione è principio della dissoluzione. Infatti, secondo lui, Aristotele ha assegnato alla generazione e alla corruzione gli stessi principi comuni, e infatti la *ratio* degli opposti è la stessa. Infatti, è aristotelicamente dubbio se l'ente venga all'essere, e allo stesso modo se l'ente perisca: come dice giustamente Filopono, la privazione è *ens* solo per accidente. La conclusione è che la privazione, per quanto riguarda l'origine e la dissoluzione, è principio per sé. Per quanto concerne invece la cosa che viene generata o muore, la privazione è principio accidentale: infatti, ciò che si corrompe per

31. Cfr. F. Patrizi, *Discussionum peripateticarum tomi quatuor*, Basileae, ad Perneam Lecythum, 1581, IV, 3, pp. 392-397. Sul tema, si veda C. Vasoli, *La critica di Francesco Patrizi ai "principia" aristotelici*, in «Rivista di storia della filosofia», LI, 4 (1996), pp. 713-787.

sé, si corrompe in ciò da cui è composto. Dato che il composto consta solo di materia e forma, per sé la forma definisce l'essere, e la materia è ciò che rimane nella dissoluzione. Di conseguenza, la materia va distinta dalla privazione: la privazione può essere detta dissoluzione, ed è quindi principio di un processo; ma la privazione non è principio della *res*, della cosa che prende parte al processo generativo e corruttivo.

Piccolomini pone quindi l'accento sull'esposizione aristotelica di *Phys.* I, t. 80, già citata nel *De placitis*, per depotenziare la nozione di privazione, e mantenere la materia come sostrato oggettivo, come ente esso stesso, e parte della generazione in quanto parte della cosa generata. La privazione non riguarda l'ente; riguarda, invece, il processo generativo. Ma, in questo senso, la privazione ha senso soltanto in rapporto alla ricezione della forma nel sostrato materiale. È possibile notare, quindi, che la de-sostanzializzazione della natura e dei suoi processi offerta nelle *Contemplationes* viene fondamentalmente ripensata. La funzionalità della spiegazione aristotelica della generazione, come processo da un contrario all'altro, favorito in modo regolare dalla forma, viene certificata.

Questo avviene tramite il sostanziale abbandono della nozione di privazione attribuita a Platone. Il processo argomentativo di Piccolomini, se effettivamente di processo si tratta, trasversale a diverse opere, viene compiuto nel *De prima materia*. Qui, Piccolomini enuncia una serie di *nomina* attribuibili alla materia, tra i quali figura ancora quello di *madre*. La pluralità di *nomina* della materia deriva precisamente dalla sua condizione incerta e dalla carenza di distinzione formale, che la rende difficile da definire. D'altra parte, in diversi luoghi Piccolomini certifica che la materia può essere conosciuta per negazione e per analogia, sotto la cui specie rientra la metafora. Nel capitolo XIV del primo libro[32], Piccolomini conclude che la materia e la privazione vanno distinte, in quanto la materia è contraddistinta dalla potenzialità. Secondo Piccolomini, «la materia è come la madre, e benefica; la privazione, invece, ordisce malefici: infatti, nel momento in cui immaginiamo la privazione della forma di qualcosa, ne immaginiamo la dissoluzione».

32. F. Piccolomini, *De prima materia rerum naturalium*, in Piccolomini, *Librorum ad scientiam de natura* cit., I, 14, f. 9v: «Materia est tanquam mater et benefica; privatio machinatur maleficium: nam statim quod in aliquo imaginamur privationem formae eius, imaginamur eius interitum».

Piccolomini spiega che, di fatto, Platone e Aristotele non differiscono se non per il modo di esprimersi[33]: infatti Aristotele ha spiegato distintamente la materia e la privazione, e ha annoverato la privazione tra i principi, cosa non fatta da Platone. La materia e la privazione non si distinguono in senso assoluto, ma soltanto per diversa *ratio* e *formalitas*. Tuttavia, nonostante le cautele di Piccolomini, questa differenza sembra veramente sostanziale, tanto più che essa viene esplicitata al termine di una disamina che garantisce la specificità della materia.

Se nel *De placitis* Piccolomini aveva spiegato che la privazione è tratto fondante della materia, in quanto garantisce la sua propensione alla forma, nel *De prima materia* viene spiegato che la materia appetisce la forma proprio in quanto distinta dalla privazione[34]. La materia è *ens*, a differenza della privazione, e non è malvagia, mentre la privazione lo è. Questo contrasta esplicitamente con le *Contemplationes*, ma segna una radicalizzazione anche rispetto ad altre opere piccolominiane. In questo contesto, assume significato più specifico la metafora della *foemina* e della *mater*: la materia appetisce la forma, come la femmina appetisce il maschio; allo stesso tempo, però, la forma appetisce la materia, non in quanto la materia sia il fine della forma, ma in quanto la materia è necessaria per conseguire il fine (quindi non *ut finem*, ma *pro fine*).

Il rapporto alla base della generazione non è, quindi, tra anima del mondo e natura, ma tra forma e materia. Questa rinnovata centralità della nozione di *forma* conduce Piccolomini a sottoporre a esame critico la tesi dell'*inchoatio*. Piccolomini contesta Filopono, il quale ritiene che le forme siano inserite nella materia dal creatore dell'universo, e si oppone ad Avicenna e alla nozione di *dator formarum*. Al contempo, pur criticando Filopono, esponente di spicco della tradizione di commento tardoantica, accorpa Platone e Aristotele nel comune rifiuto della tesi di Anassagora, il quale, equiparando la materia

33. *Ivi*, I, 15, ff. 10r-v.

34. *Ivi*, f. 10r: «quatenus materia includit naturalem potestatem ad formam, dicitur eam appetere, propria ratio potentiae antecedit, quoniam materia propterea dicitur appetere, quia per naturam suam est potestate ad eam formam, non autem contra. Hic appetitus dicitur oriri ex privatione, non quia privatio sit causa principalis appetitum producens: non enim absentia producit per se aliquid, sed quia est conditio necessario requisita in appetente, ex se autem sequitur conditionem propria materiae tamquam affectio eius».

al caos ritiene che in essa siano confusamente presenti le forme delle cose, edotte da un agente.

Ma il punto critico è un altro. Piccolomini rifiuta esplicitamente la tesi dell'anima del mondo, che è «ridondante e superflua»[35]. Questo rifiuto consiste in un netto ripensamento della nozione di natura come *vis seminaria*, vivificante, formatrice e governatrice. Piccolomini mantiene una posizione mediana sull'*inchoatio*: in parte essa deve essere dismessa, in parte no, in quanto, secondo il filosofo, la forma viene edotta non perché fosse presente in atto, ma perché la materia contiene in sé la potenzialità alla forma[36]. La forma viene quindi tratta all'atto dall'agente, in quanto viene prodotta dall'agente *insieme* alla materia. Le forme sostanziali vengono tratte tramite disposizioni materiali intermedie e precedenti, che sono come i loro semi (*semina*), che in virtù dell'agente principale, non diversamente da ciò che avviene nel processo di nascita, agiscono come accidenti disponenti. L'operazione di Piccolomini è quindi complessa. Lo sforzo di accomodare platonismo e aristotelismo è ora più tendente a una lettura aristotelica della generazione. Dato il rifiuto dell'anima del mondo, la permanenza del concetto di *semina* non richiama in alcun modo l'imitazione esemplare del mondo ideale, ma si accomoda con la nozione aristotelica di forma. L'*inchoatio* viene temperata, e viene esaltato il ruolo disponente e potenziale della materia, madre buona e vera entità.

## *Osservazioni conclusive*

Valutare la polivocità delle immagini femminili associate, in vari luoghi, all'anima del mondo, alla natura, alla materia, permette di riconoscere uno slittamento nel pensiero di Piccolomini riguardo la giustificazione formale della generazione naturale. Inoltre, ciò induce a problematizzare la collocazione delle *Contemplationes* nel corpus di Piccolomini. Le assonanze riguardo, per

35. *Ivi*, II, 14, f. 20r: «anima mundi a Deo ditincta redundans et supervacanea est».

36. *Ivi*, II, 15, f. 20v: «At urgebit adhuc aliquis: quomodo forma poterit educi ex materia, si nec tota nec eius portio in ea praeexistit? Respondeo: forma dicitur educi, non quia praefuerit actu, sed quia praefuit potestate, et educitur ab agente quatenus una cum materia ab agente denuo producitur».

esempio, il trattamento riservato a Filopono accostano senz'altro le *Contemplationes* ad altre opere di Piccolomini. Tuttavia, è opportuno notare che il pensiero veicolato dalle *Contemplationes*, pur originato da Piccolomini, viene sottoposto a ripensamento. Probabilmente, tale ripensamento è dovuto alla natura dei testi raccolti nei *Libri ad scientiam de natura attinentes*, compendio di insegnamento universitario. Nel caso specifico del rapporto natura-materia, è possibile che Piccolomini abbia tenuto conto dello sviluppo critico contemporaneo, riguardante temi per lui significativi, quali la critica alla tradizione di commento. Di fatto, il tema oggetto di considerazione è la funzionalità della spiegazione formalistica aristotelica, e il ridimensionamento della tradizione di stampo platonico, concretizzato nella negazione dell'anima del mondo. La volontà concordistica diviene funzionale a mantenere la validità della tesi platonica, di cui però si avverte progressivamente l'inefficacia esplicativa e teorica. La ricerca di una spiegazione "scientifica" della generazione sembra far propendere Piccolomini verso l'analisi aristotelica. Nell'arco della produzione piccolominiana, o che viene ricondotta al filosofo, la natura diviene intermedia tra l'anima del mondo e la materia. Ma, in definitiva, è quest'ultima che funge da sostegno e nutrimento della forma, non in forza del suo essere sterile Diana, ma in quanto madre feconda.

Francesca Fidelibus

# Maga, *fabra* e *machina*. La natura a Napoli tra Giovan Battista Della Porta e Tommaso Cornelio

**Abstract**
The aim of this essay is to bring into focus the images of "nature" that emerged between the XVI and XVII centuries within the Neapolitan philosophical tradition, marked by the decline of Aristotelianism, the rise of modern science, and the persistence of a certain Renaissance vitalism. Between the XVI and XVII centuries, one witnesses a shift from the image of an organic cosmos, with a living and feminine earth at its center, to a mechanistic vision of the world in which nature is conceived as inert and passive, destined to be dominated and subdued by humankind. The transformation from a "magical" nature to a "mechanical" nature, however, is by no means linear; rather, it appears traversed by multiple oscillations, which this study seeks to bring to light through three authors: Giovan Battista Della Porta (1535-1615), Marco Aurelio Severino (1580-1656), and Tommaso Cornelio (1614-1684).

**Keywords**: Della Porta, Severino, Cornelio, Nature as Sorceress, Nature as Machine.

## *Introduzione*

A differenza di quanto avrebbe voluto Bertrando Spaventa, secondo cui tra Tommaso Campanella (1568-1639) e Giambattista Vico (1668-1744) ci sarebbe stato un vuoto filosofico di circa un secolo[1], nella Napoli seicentesca

1. Cfr. B. Spaventa, *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, in Id., *Opere*, a cura di G. Gentile, Firenze, 1972, vol. II, p. 524.

si assiste a un movimento di idee, attraversato da peculiari ricezioni, incontri e scontri tra tradizioni filosofiche distinte che trovano modi inusuali per convivere. Nella particolare congiuntura che vede il lento abbandono della tradizione aristotelica e l'avvento della filosofia moderna, a Napoli non è raro assistere al permanere di Paracelso accanto alla medicina moderna; alla presenza simultanea dei testi di Campanella e Galileo; al recupero di Democrito, Epicuro e Lucrezio accanto a Cartesio. In tale eclettismo, a volte ridotto a "frammentismo", si tratterà di indagare le immagini che si danno della "natura" e, parallelamente, della scienza[2]. È tra XVI e XVII secolo, in effetti, che si assiste al passaggio dall'immagine di un cosmo organico con al centro una terra viva e femminile a una visione meccanicistica del mondo in cui la natura è stata concepita come inerte e passiva, destinata a essere dominata e domata dall'uomo. Carolyn Merchant ne *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica* (1980) ha posto in risalto precisamente i cambiamenti economici, culturali e scientifici che hanno reso possibile questa trasformazione da una teoria "organica", in cui centrale era l'identificazione della natura "con una madre nutrice, un'alma madre", a una terra come macchina[3]. Alla base del testo di Merchant si poneva, nello specifico, il problema di come fosse stata concettualizzata storicamente la natura e quali effetti normativi avessero le affermazioni descrittive su di essa.

È in parte dalla stessa domanda che muove questo contributo in cui si tenterà, sia pur parzialmente, di circoscrivere il senso e il significato del concetto di "natura" in tre autori, Giovan Battista Della Porta (1535-1615), Marco Aurelio Severino (1580-1656) e Tommaso Cornelio (1614-1684), indagandone oscillazioni, alternative configurazioni, continuità e variazioni. Al sondaggio parziale dei testi emergeranno tre immagini della natura: una natura "maga",

---

2. Sul carattere di "frammentismo" a Napoli cfr. P. Piovani, *Il pensiero filosofico meridionale tra la nuova scienza e la «scienza nuova»*, in Id., *La filosofia nuova di Vico*, Napoli, 1990, pp. 20-21. Sulla ricchezza della cultura filosofica napoletana del periodo cfr. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, Milano, 1961; B. De Giovanni, *Filosofia e diritto in Francesco D'Andrea. Contributo alla storia del previchismo*, Milano, 1958; G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, 1982, Tomo II.

3. C. Merchant, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica* (1980), Milano, 2022, p. 64 e cfr. H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte* (1993), Milano, 1996.

una natura "fabra" e una natura costellata di *machinulae*. Dalla messa a fuoco di queste tre declinazioni della natura, da un lato, sarà possibile enucleare il gioco di permanenze e variazioni cui si assiste nella città partenopea: permanenze di un certo vitalismo tardo rinascimentale e variazioni dovute all'urto con i testi dei "moderni"; dall'altro lato, sarà possibile rilevare tutta la "porosità" e peculiarità della modernità partenopea attraversata da una "predisposizione vitalistica" che si fa filo di continuità e tratto caratterizzante della sua intera vicenda[4].

## *La natura maga in Giovan Battista Della Porta*

Considerato alternativamente dai suoi contemporanei «grand sorcier» e "solerte indagatore" della natura, Giovan Battista Della Porta appare figura al confine tra magia e scienza, tra l'ermetismo di una "sapienza riposta" ad accesso limitato e la sperimentazione scientifica[5]. Alla doppia considerazione del filosofo parte-

4. Sulla "predisposizione vitalistica" della cultura filosofica e pittorica partenopea cfr. B. De Giovanni, *Dipingere la vita. Luca Giordano e Théodore Géricault*, Roma, 2022; Id., *Magia e scienza nella Napoli seicentesca*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, "Catalogo della mostra di Napoli, Museo di Capodimonte e Museo Pignatelli (Ottobre 1984-Aprile 1985), Napoli, 1984, vol. I, pp. 29-40; Id., *Giordano Bruno Giambattista Vico e la filosofia meridionale*, Napoli, 2023; N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit. In prospettiva differente, cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, 2010; R. Bodei, *Una filosofia della ragion impura: il pensiero italiano*, in *Effetto Italian Thought*, a cura di G. Strummiello-E. Lisciani-Petrini, Macerata, 2017, pp. 55-70; Id., *La differenza italiana. Comunità ed esilio*, in «Lo Sguardo», XV (2014), pp. 97-105. Sul concetto di "porosità" applicato a Napoli cfr. W. Benjamin-A. Lacis, *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Napoli, 2020.

5. Per la definizione di Della Porta come "grande stregone" cfr. J. Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, Edition critique préparéè par V. Krause, C. Martin, E. MacPhail, Genèvre, 2016, Preface de l'autheur, p. 62 (per la traduzione italiana cfr. J. Bodin, *Demonomania de gli stregoni*, trad. it. E. Cato, a cura di A. Suggi, Roma, 2006, Prologo dell'autore, p. 3 [55]). Inoltre, cfr. D. Verardi, *«Un grand sorcier neapolitan». Della Porta, Bodin e l'"invenzione" dell'unguento delle streghe*, in *Il cenacolo alchemico. Incontri ed eventi ispirati al pensiero di Giovan Battista Della Porta*, atti del Convegno (Napoli, Complesso degli "Incurabili" 24-26 maggio 2018), a cura di A. Paolella-G. Rispoli, Napoli, 2018, pp. 89-103; G. Ernst, *I poteri delle streghe tra cause naturali e interventi diabolici. Spunti di un dibattito*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del Convegno "Giovan Battista

nopeo da parte dei suoi contemporanei corrisponde una doppia immagine della natura: da un lato, la natura come organismo, una natura maga attraversata da simboli, corrispondenze, convenienze e "disconvenienze" che il mago può e deve decifrare attraverso procedimenti topico-retorici e analogici; dall'altro lato, una natura i cui "secreti", i cui fenomeni "singolari" e apparentemente miracolosi, possono e devono essere spiegati, anche attraverso l'ausilio di esperimenti.

Il mondo della fine del XVI e dell'inizio del XVII secolo è un mondo segnato, attraversato da segni decifrabili che rimandano a similitudini, analogie, rapporti di convenienza, di simpatia e di antipatia tra le cose. Un'ipersignificatività che appartiene a ogni elemento e particolarità del reale[6]. In Giovan Battista Della Porta si condensa precisamente l'immagine di un "mondo magico" attraversato da connessioni e "colliganze"; una realtà animata e vivente, permeata da "secreti" e trasmissioni tra le cose – ora più visibili, ora più occulte – che il mago può penetrare, conoscere e dominare. È su questo sfondo che si colloca l'opera *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, pubblicata in quattro libri a Napoli nel 1558 e, poi, riedita in venti libri nel 1589 e tradotta in volgare dallo stesso Della Porta con il nome Giovanni De Rosa. All'interno del testo, che ebbe enorme successo anche nel resto d'Europa, Della Porta, forte della lezione di Francesco Storella (1529ca.-1575), professore di logica a Napoli e a Salerno[7], delineava un tentativo di spiegazione razionale degli «occulti segreti della natura»[8].

Proprio i "secreti", nel corso del Rinascimento, furono al centro di una vasta letteratura all'interno della quale appariva difficile tracciare una net-

---

Della Porta" (Vico Equense – Castello Giusso, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di M. Torrini, Napoli, 1990, pp. 167-197.

6. Sul "mondo magico" cfr. P. Rossi, *Il tempo dei maghi. Rinascimento e modernità*, Milano, 2006 (in particolare il primo capitolo titolato *Il mondo di un mago*, pp. 35-78); sul sapere della "somiglianza" tra XVI e XVII secolo cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, 2015.

7. Il riferimento è, in particolare, al dibattito rinascimentale napoletano ruotante attorno alla conoscibilità dei *singularia*. Per questo cfr. D. Verardi, *La scienza e i segreti della natura a Napoli nel Rinascimento. La magia naturale di Giovan Battista Della Porta*, Firenze, 2018, pp. 31-45.

8. G. Della Porta, *Prefatione a' Lettori*, in Id., *Della Magia naturale*, Napoli, 1623, p. 2.

ta distinzione tra la ricetta, l'esperimento e l'operazione di magia naturale. "Secreto" era un insieme eterogeneo di elementi in cui si fondevano tra loro credenze, rimedi popolari, tradizione erudita della magia naturale e primi procedimenti sperimentali[9]. In Della Porta tale ambiguità ed eterogeneità emerge con forza lì dove, per esempio, alla ricetta per preparare l'unguento delle streghe affianca i primi esperimenti con lenti e specchi per la costruzione dei primi cannocchiali, ma anche lì dove alterna consigli di economia domestica e cosmetica alla spiegazione della distillazione e dei fenomeni ottici[10]. La raccolta di fenomeni curiosi, a volte persino fantasiosi e senza alcuna spiegazione adeguata valse a Della Porta la critica di Campanella che, nel quarto libro di *Del senso delle cose e della magia* (1604), pur apprezzando il tentativo di restituire dignità alla magia, ne tacciava il carattere esclusivamente descrittivo ed empirico. Campanella, cioè, apprezzava il tentativo di Della Porta di riscattare la magia dall'ambito della superstizione e della credulità, ma ne condannava la trattazione esclusivamente "istorica" priva di una spiegazione filosofica[11].

Precisamente all'interno della letteratura dei segreti, Della Porta innesta l'eredità neoplatonica e la via tanto frequentata della magia naturale che si fa strumento per la conoscenza teorica e pratica della natura celeste e terrestre, in grado

9. Cfr. L. Balbiani, *Tra gli scaffali della biblioteca di don Ferrante. Segreti della natura, magia popolare e scienza*, in *I vincoli della natura. Magia e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di G. Ernst-G. Giglioni, Roma, 2021, pp. 99-115 e W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of secrets in Medieval and early modern culture*, Princeton, 1994.

10. Cfr. P. Rossi, *Introduzione* a *La magia natura nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, a cura di P. Rossi, Torino, 1989, pp. 7-32.

11. «Magi s'appellaro gli antichi savii dell'Oriente […] Ma oggi è sì avvilito questo nome che solo a' superstiziosi amici de' demonii si dona, perché la gente, fastidita di investigare le cose, ha cercato per breve strada dalli demonii quel che non ponno dare e fingono di potere. Così l'astrologia, maneggiata da imperiti, è venuta in abbominio; anzi li profeti oggi si chiamano barbanti e sciagurati dallo sciocco volgo. Si è forzato nondimeno il Porta studiosissimo di revocar questa scienza, ma solo istoricamente, senza render causa; lo studio d'Imperato può esser base in parte di ritrovarla» (T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Roma-Bari, 2007, p. 163). Inoltre, cfr. G. Ernst, *Tommaso Campanella. Il libro e il corpo della natura*, Roma-Bari, 2002 e N. Badaloni, *Tommaso Campanella*, Milano, 1965, pp. 52-68.

di penetrare e rendere intelligibili i segreti della natura[12]. La magia naturale si configurava, dunque, come una "scienza sublime" in grado di perseguire la «conoscenza delle cose e delle cause» e di investigare gli *arcana* della natura[13]. Fedele a strumenti di indagine di tipo topico-retorico, il mago-filosofo "legge" il libro del cosmo nei suoi riposti significati, penetrandone i segreti reconditi, decifrandone i linguaggi nascosti, ripercorrendo l'intreccio di segni e corrispondenze che ne costituisce l'intera trama. In questo senso, Cesare Vasoli notava come

> […] tutta la trama della sua [di Della Porta] concezione della natura e della magia si risolve in un sistema di analogie e metafore, o, per dir meglio, che il suo primo presupposto è costituito da una grande e generale «metafora» centrale, dalla quale dipendono altre serie e catene di trasposizioni simboliche, estese di grado in grado sino a fornire la totale rappresentazione dell'ordine mondano.[14]

La natura di Della Porta, in linea con la metaforica umanistico-rinascimentale, è una natura maga di cui l'arte umana è ministra[15]. A reggere l'immagine di una natura "maga", cui si accompagna anche quella di una natura "madre" che «non invecchia, né si stracca di partorire e in ogni luogo da se stessa produce»[16], è una grande metafora centrale. Si tratta di quella metafora che considera la natura come un eterno, immutabile rapporto sessuale, un "congiungimento" e una "generazione" senza fine[17]. Nel Capitolo IX, titolato *Dell'attrazione delle virtù celesti*, Della Porta scrive:

---

12. Cfr. W. Eamon, *Il professore di Segreti. Mistero, medicina e alchimia nell'Italia del Rinascimento* (2010), Roma, 2014.

13. Cfr. G. Della Porta, *Della Magia naturale*, cit.

14. C. Vasoli, *L'«analogia universale»: la retorica come «semeiotica» nell'opera del Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., p. 32.

15. V. Perrone Compagni, Natura maga. *Il concetto di natura nella discussione rinascimentale sulla magia*, in *Natura*, XII Colloquio Internazionale (Roma, 4-6 gennaio 2007), atti a cura di D. Giovannozzi-M. Veneziani, Firenze, 2008, pp. 243-267. Sull'accostamento, altrettanto topico, tra magia e agricoltura presente in Della Porta cfr. P. Zambelli, *Magia bianca magia nera nel Rinascimento*, Ravenna, 2004, pp. 21-47.

16. G. Della Porta, *Della magia naturale*, cit., p. 105.

17. Cfr. C. Vasoli, *L'«analogia universale»*, cit.

> Le parti di questo mondo sono come le membra di uno animale, che tutte dependono da uno autore, e per la congiontione di natura si attaccano tutte insieme: Però come il cervello in noi, il polmone, il core, e 'l fegato, e i restanti membri l'uno da l'altro tira à se alcuno ajuto, e scambievolmente si favoriscono fra loro, accioche patendo l'uno, ne compatischino tutti gli altri, cosi di questo grande animale le membra, cioè tutte le parti del mondo attaccate insieme, si prestano fra loro la natura, e sono prestate, e da una commune parentela ne nasce un commune amore, e dall'amore una commune attrattione […].
> Con le quali attrattioni dicono i Filosofi dell'India il mondo si collega, e unisce se stesso, dicendo il mondo esser un'animal in parte maschio e in parte femina, e col vicendevole amore delle sue membra s'unisce a se stesso, e si regge, e questo ligamento delle membra l'have in se per la mente, over anima, la qual diffondendosi per tutte le membra […] si muove la sua gran mole, e si meschia nel suo corpo […].
> Che nel mondo sia questo mescolamento di sesso feminino, e mascolino per ogni sua parte si dimostra per l'ordine de' segni […], laonde non farà maraviglia se le membra del mondo desiderano il vicendevole abbracciamento, e congiontione di loro stesse. I pianeti del cielo, parte son maschi, parte femine, Mercurio è maschiofemmina […].[18]

Riprendendo, dunque, un tema ancestrale, caro alla teologia ermetica e alla meditazione platonica, il mondo è un animale "in parte maschio e in parte femina" che, con il vicendevole amore delle sue membra, si unisce a se stesso, come perfetto ermafrodita. Immagine della coincidenza degli opposti, rimando al *rebis* alchemico, l'ermafrodita si fa simbolo di un allineamento finalmente compiuto tra tutti gli elementi della realtà, evocazione e, al contempo, dominio delle potenze oscure della natura[19].

La magia, in questo contesto, si fa capacità di inserirsi attivamente nell'armonia che attraversa il cosmo e di cogliere e incanalare la corrente di amicizia che lega in rapporti regolari le membra del mondo. Il mago

---

18. G. Della Porta, *Della Magia naturale*, cit., pp. 23-24.

19. Cfr. L. Scarlini, *Ermafroditi. Chimere e prodigi del corpo tra storia, cultura e mito*, Roma, 2015 e C. Merchant, *La morte della natura*, cit., pp. 75-90.

«accomoda» cielo e terra, sottopone «cose inferiori alle superiori»[20], scorge le "colliganze" tra le cose:

> Ma a noi non par veramente, che altro sia la Magia, che una contemplatione della natura. Perché considerando i moti de' Cieli, delle Stelle, degli Elementi, e delle loro trasmutationi, così degli animali, delle piante, de' minerali, e de' loro nascimenti, e delle morti si vengono a scoprire gli occulti secreti, che tutta la nostra scientia viene a scoprirsi dal volto della natura […].
> La magia [è] l'istesse opere della natura, e l'arte è sua serva e ministra […]

Perno della filosofia "occulta" dellaportiana è il principio di simpatia e antipatia o, meglio, di convenienza e "disconvenienza" che si dà tra piano celeste e piano terrestre, nonché tra i vari enti di quest'ultimo. A consentire di dare una spiegazione razionale e scientifica di fenomeni particolari è il sapere astrologico che fa da cerniera tra logica aristotelica e magia naturale[21]. Le virtù occulte delle cose sono, infatti, riconducibili al movimento ordinato e regolato degli astri. Questi ultimi predispongono gli aspetti celesti che, attraverso un'azione radiale o *influxus*, conferiscono, tramite l'*aer*, quelle virtù occulte che si rintracciano nel mondo sublunare. Tutto ciò che nel mondo naturale è occulto è il risultato di una rete ordinata di corrispondenze, la cui coerenza è garantita dal principio di simpatia e antipatia tra le cose. Il mago che è in grado di osservare e cogliere "somiglianze", "affinità", "attrazioni" e "repulsioni" scruta, così, la legge che domina sul nascere e sul perire delle cose, ma può anche imparare, giusta la definizione di *mechanicus* aggiunta nella II edizione del *De Magia*, a riprodurle, «componendo» e «applicando» tra loro le cose, secondo somiglianza e analogia.

## *Marco Aurelio Severino e la natura "fabra"*

A fare proprio il metodo analogico di Della Porta, l'intreccio tra ragione ed esperienza, nonché l'importanza dell'esperimento, è Marco Aurelio Severi-

---

20. G. Della Porta, *Della Magia naturale*, cit., p. 25.

21. Su questo cfr. D. Verardi, *La scienza e i segreti della natura*, cit.

no (1580-1656). Medico di prim'ordine, corrispondente di William Harvey, proteso a favorire una medicina interventista ed "efficace" rispetto alla medicina "chimica"[22], egli diede alle stampe nel 1645, a Norimberga, una delle prime opere di anatomia comparata, la *Zootomia democritea* in cui, sin dall'antiporta, veniva richiamato Democrito. Si trattava del *Democritus sector* fuori le porte di Abdera, modello ed esempio di filosofo proiettato nella natura per dissezionarla. In effetti, sin dall'immagine che dà abbrivio all'opera si assiste al riposizionamento dell'anatomia come scienza centrale e strumento epistemologico necessario per penetrare i recessi della natura e coglierne la struttura e l'interna provvidenzialità. Recuperando Giovan Battista Della Porta accanto agli insegnamenti di Colantonio Stigliola e Tommaso Campanella, chiamato a più riprese "incomparabile" «magister meus» o «divinus homo»[23], Severino individua nell'anatomia una forma progredita di conoscenza basata sull'osservazione diretta e sull'esperienza, in grado di garantire un accesso nella natura apparentemente inconoscibile[24].

Lungi dall'essere inconoscibile la natura è, invece, alla portata dell'intelligenza umana che può penetrarne i "secreti" e conoscerne l'opera generativa riducendo e riconducendo, si legge nel *Proemio*, a «idee determinate» [*certas ideas*] e a «ordini universali e comuni» [*ordines universales et communes*] le infinite «varietà di esseri viventi», la «moltitudine di animali», «le loro parti e la loro funzione»[25]. La *Zootomia* ha, cioè, lo scopo di offrire una conoscenza "chiara e ordinata" tenendo assieme due "qualità" che, in altre discipline, ap-

22. Cfr. M.A. Severino, *De efficaci medicina*, Francofourti, 1646.

23. Cfr. Id., *Antiperipatias, Hoc est, adversus Aristoteleos De respiratione piscium Diatriba…*, Napoli, 1659 e Id., *Quaestiones Anatomicae Quatuor. Prima, de aqua pericardia secunda, de cordis adipe, tertia, de poris cholidochis quarta, osteologia pro Galeno adversus argutatores…* Francoforte, 1623, p. 17 (d'ora in avanti *Quaestiones Anatomicae*).

24. Sullo statuto epistemologico che Severino individua nell'anatomia e sulla riflessione teorica strutturata e cosciente che mette in atto cfr. O. Trabucco, *Anatome Codex Dei. Natura e conoscenza scientifica nella* Zootomia Democritea *di Marco Aurelio Severino*, in «Sciences et religions. De Copernic à Galilée (1540-1610)». Actes du colloque international (Rome, 12-14 décembre 1996), Roma, 1999, pp. 385-409 e M. Conforti, *Medicina sotto il vulcano. Corpi e salute a Napoli in età moderna*, Milano, 2021, pp. 69-85.

25. M.A. Severino, *Proemium*, in Id., *Zootomia democritea*, Noribergae, 1645, pp. 6-7.

paiono difficili da coniugare: «la varietà e la regolarità»[26]. Pur rivolgendosi a una materia vasta e molteplice come gli esseri viventi che popolano la natura, in effetti, il suo studio si presenta come ordinato e sistematico, nella misura in cui rimane *immutabile et uniforme* come lo è tutta la natura[27].

L'anatomia si rivela, dunque, alla portata dell'*humana perspicacitas* e permette di comprendere il meccanismo interno degli esseri viventi e la loro formazione organica. Paradigma epistemologico di riferimento, consente di distinguere e capire le funzioni delle singole parti degli animali, di conoscere «i principi meccanici e i muscoli» alla base di determinati movimenti. Grazie all'anatomia è, dunque, possibile ricondurre a unità la molteplicità sensibile[28]. Essa, tuttavia, non è solo la via d'accesso alla comprensione della struttura e del funzionamento degli esseri viventi, ma è anche via d'accesso alla conoscenza dell'intera *fabrica* della natura. Grazie alla pratica anatomica è, cioè, possibile accedere alla e riconoscere la provvidenzialità divina che agisce nella natura e ne attraversa ogni parte.

Secondo Severino, infatti, diversi sono gli strumenti che l'uomo ha a disposizione per conoscere Dio. Tra questi vi sono la filosofia e la teologia che è la scienza che spicca e supera tutte le altre conoscenze. Tuttavia, entrambe si rivelano "aspre" e difficili per l'uomo che rischia costantemente di farsi idee errate su un oggetto tanto distante. Alla portata della finitezza umana c'è, però, una terza «via», «una et singularis», che consente di guardare a Dio in modo chiaro e accessibile: l'anatomia. A essa Severino riconosce un duplice fine, un *finis internus* e uno *externus*. Il fine prossimo, interno e immediato è la conoscenza del corpo, ma il fine più remoto ed esterno è l'adorazione di Dio e della natura universale[29]. Quella stessa natura che Severino definisce «fabra» nel *Caput V* della Parte Terza della *Zootomia*, titolato *De figuris natura significantibus speciem*. La natura, cioè, parafrasando Severino, sembra imitare l'arte, ma è, invece, l'arte che tenta di imitare e rappresentare la natura. Entrambe operano secondo principi meccanici e architettonici tanto che

---

26. *Ivi*, p. 12.

27. *Ibidem*.

28. *Ivi*, pp. 5-6. Inoltre, cfr. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit., pp. 26-27.

29. M.A. Severino, *Zootomia Democritea*, cit., p. 235.

sembra esserci un rapporto di *convenientia* tra arte e natura. Tale rapporto di *convenientia* è, però, immediatamente scartato, poiché la natura non produce semplicemente macchine inerti simili a quelle di Vulcano – «Vulcaniae machinae» –, ma opere viventi – «monumenta viva» – capaci di muoversi autonomamente[30]. Per produrre le sue innumerevoli opere e i suoi vari movimenti, la natura si serve di "figure e forme mirabili". L'unico modo che l'uomo ha per comprenderla è, dunque, osservare le figure geometriche, nella loro forma pura o combinata, di cui quella si serve per dare vita alle sue opere[31].

Con l'osservazione diretta e l'individuazione di analogie e somiglianze, l'anatomia è precisamente la scienza in grado di rintracciare le figure geometriche e le armonie presenti in natura, diretta espressione della divina capacità architettonica, in una ripresa campanelliana della natura come "arte divina" e come "fabrica"[32]. Il corpo degli esseri viventi così come il corpo della natura divengono un sistema di *signature* che l'anatomista può cogliere e interpretare anche al fine di agire in termini diagnostici. Si delinea, così, una corrispondenza e una simmetria anche lessicale tra la *fabrica* degli esseri viventi e la *fabrica* della natura[33].

Da un lato, l'anatomia e il corpo dissezionato divengono un vero e proprio «codex» in cui è possibile leggere la *bonitas*, la *sapientia* e l'*omnipotentia* di

---

30. *Ivi*, p. 273.

31. «Non potest absolute et extreme comprehendi res a natura fabrefacta, nisi geometrice inspiciantur figurae rotundae, traingulae, quandrangulae, multangulae et hae quidem singulae sive perfectae, sive imperfectae, quea cum varia commescentur […]» (*ibidem*).

32. Cfr. *ivi*, p. 238 in cui Severino discorre della sapienza divina come ciò che ha assegnato «numeros innumerabilibus ac prope infinitis animantium formis». La sapienza divina è principio ordinatore perfetto e immutabile («nunquam variat vel pilum quidem») che modella con precisione, proporzione e misura le forme della natura. Rispetto a Campanella, il riferimento è, in particolare, a *Del senso delle cose e della magia* (Capitolo II, capitolo 28) in un passaggio in cui, rispondendo ai Pitagorici, egli sosteneva che per comprendere come ogni creatura sia teleologicamente ordinata non occorre ricorrere all'idea dell'anima del mondo, perché è sufficiente pensare all'idea della natura come arte divina. Cfr. T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, cit., pp. 102 e ss.

33. Severino utilizza a più riprese il lemma "fabrica" sia per la natura sia per i corpi (per esempio, cfr. *Zootomia Democritea*, p. 230). Per l'anatomia come indagine basata su un metodo di tipo "stratigrafico" rivolta al corpo dell'uomo, degli esseri viventi in generale e al corpo della terra cfr. M. Conforti, *Medicina sotto il vulcano*, cit., p. 33.

Dio[34]. Dall'altro lato, ogni parte del corpo, anche il più infimo, si rivela, proprio grazie all'anatomia, perfetta e necessaria nonché conferma della bontà e della sapienza di Dio. L'idea di una natura "buona", regolata da intrinseci principi di giustizia e di equità, diviene una sorta di «presupposto metafisico» che precede e in parte guida la ricerca dando legittimità e dignità anche allo studio degli esseri più infimi e apparentemente inutili[35]. Una tesi, questa, che viene riconfermata dal *Caput XXIII* della Parte Seconda della *Zootomia*, titolato *Dei sapientiae providentiaeque pernoscendae*, in cui Severino tematizza l'importanza e la nobiltà epistemologica dell'indagine delle "creature più grandi" e *de minusculis et imperfectis animalculis* nei quali risplende la gloria di Dio[36].

La natura di Severino è, dunque, una natura *fabra* che dà vita a macchine meravigliose e in cui ciascun elemento ha una sua propria finalità. La provvidenzialità sottolineata nella *Zootomia Democritea* diviene presupposto e sfondo di un'altra opera. Si tratta della *Vipera Pythia*, pubblicata nel 1651, nella quale Severino sostiene con forza la presenza di una generale economia dell'universo, in cui ogni elemento ha una sua propria utilità e non può essere giudicato come esclusivamente dannoso[37]. Così anche la vipera, considerata «tetra et horrenda», è ricollocabile all'interno della generale economia dell'universo e della provvidenzialità che accomuna ogni creatura. In particolare, in un passaggio collocato alla metà dell'opera Severino scrive:

> Dio, autore di tutte le cose, sommamente buono, sapientissimo e potentissimo, quando trasse questo universo dalla sua infinita potenza, cioè dal nulla, all'esistenza naturale, guardando come modello a sé stesso, che è infinitamente bello, non poteva non creare una *fabrica* e una costruzione che gli corrispondesse e fosse simile a lui.[38]

---

34. M.A. Severino, *Zootomia Democritea*, cit., p. 232.
35. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit., p. 34.
36. M.A. Severino, *Zootomia Democritea*, cit., p. 245.
37. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit., pp. 25-37.
38. M.A. Severino, *Vipera Pythia, id est de Viperae Natura, Veneno, Medicina, Demostrationes et Experimenta nova*, Patavii, 1651, p. 208.

E, subito dopo, aggiunge:

> attraverso un movimento circolare che ritorna su se stesso, fatto di cielo, elementi e materia […] [Dio] ha prodotto questa meravigliosa opera, che noi chiamiamo universo. Da tutti questi corpi, ha generato innumerevoli specie di esseri viventi, perfetti per quanto riguarda la loro stessa natura; e ha voluto che altri, se confrontati ai primi fossero di ordine imperfetto: dei quali nessuno, pur non essendo perfetto, è inutile per il mantenimento della perfezione dell'universo.[39]

Si tratta, dunque, di un sistema armonico, una *fabrica* e un ordine rispondente e simile al suo Autore. Un mondo circolarmente ricorrente su se stesso in cui nessuna specie è assolutamente imperfetta tanto che anche il veleno della vipera risponde a un'utilità pur nella sua nocività, considerata la bontà generale e "provvidenziale" della natura. Tutto gioca un ruolo fondamentale nella preservazione dell'equilibrio e della perfezione complessiva del cosmo.

D'altra parte, nelle *Quaestiones Anatomicae*, rifacendosi a Seneca e a Campanella, Severino scriveva:

> Che cos'è infatti la natura, se non Dio e la ragione divina infusa in tutto il mondo e nelle sue parti? Così la natura non esiste senza Dio, né Dio senza natura. E il divino uomo Campanella, mio maestro, dice: la natura vuole ciò che può e può ciò che vuole; infatti, sa ciò che vuole, sa ciò che può e ciò che sa e può, lo vuole allo stesso modo […].[40]

Il riferimento è, in particolare, a un passo del *De beneficiis* in cui Seneca ribatte alla tesi epicurea secondo cui gli dei si disinteresserebbero delle sorti umane e sarebbe, invece, la natura a procurarci tutto. In linea con il suo peculiare stoicismo, Seneca sosteneva, invece, – rifacendosi a Virgilio – un'identità tra principio divino, natura e universo, ribadita anche nelle *Naturales Quaestiones* in cui il divino è tutto ciò che vediamo ed è insito in ogni parte

---

39. *Ivi*, pp. 208-209.

40. Id., *Quaestiones Anatomicae*, Francofurti, 1654, p. 17.

del cosmo, come un "soffio vitale [*spiritus*]" che esercita una funzione attiva universale nella materia organica e inorganica[41].

È precisamente quanto viene recuperato da Severino, che esclude, però, esiti panteistici. Nella *Vipera Pythia*, infatti, delinea una teoria della vita che poggia sui due principi del calore e dell'umido. La vita, scrive, è «la permanenza del calore nell'umido»[42]. Principio della vita è il cielo che distribuisce luce e calore grazie all'azione del Sole e degli astri, mentre la Luna apporta l'elemento umido. Quest'ultimo serve al calore, che tende a disperdersi facilmente, come nutrimento. Il calore, dunque, anima la natura e proviene dal cielo. Il cielo è, cioè, il principio attivo, mentre la terra non possiede alcun principio attivo, ma solo *destruendi principium*. A infondere vita e movimento, veicolato dall'*aer*, è lo *spiritus* che contiene calore proporzionato alla natura degli astri («proportione […] elemento stellarum»). Uno spirito celeste, dunque, materiale ma estremamente sottile che si diffonde e pervade, pur in combinazioni differenti, tutti gli elementi della natura. Tra questi, anche la vipera in cui è proprio il veleno a rappresentare la parte più *spirituosa*.

## *Tommaso Cornelio e la nuova scienza*

Severino morì per la peste che colpì Napoli nel 1656. Tra gli anni '30 e il '56, in effetti, Napoli fu travolta da catastrofi tanto da essere considerata una città «flagellata» o, appunto, una città «della catastrofe» secondo l'ampia letteratura dell'epoca[43]. Le eruzioni del Vesuvio, i conseguenti terremoti, la rivolta di

41. Cfr. L.A. Seneca, *I Benefici*, a cura di S. Guglielmino, Bologna, 1976, IV 7, pp. 202-203 in cui si legge: «che altro è infatti la natura se non Dio e la divina ragione che penetra di sé l'universo nella sua totalità e nelle sue singole parti [quid enim aliud est natura quam deus et divina ratio toti mundo partibusque eius inserta?]»; Id., *Questioni naturali*, a cura di D. Vottero, Torino, 1989, II 45, pp. 352-353. Inoltre, cfr. B. Lotti, *«Spiritus intus alit…». La ricezione di un luogo filosofico virgiliano nel pensiero moderno*, Firenze, 2021.

42. M.A. Severino, *Vipera pythia*, cit., pp. 25-26. Sulla teoria della vita di Severino ha, inoltre, posto la sua attenzione N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit., p. 36-37.

43. Esempi di letteratura dell'epoca sono *Avviso dell'incendio del Vesuvio*, composto dal G.C. Recupito, Napoli, 1633; G. Sportelli, *Napoli flagellata*, Napoli, 1688. Inoltre, cfr. A. Perrone, *Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel barocco meridionale*, Roma, 2023.

Masaniello del ’47, la peste del ’56: tutti eventi che stimolarono il dibattito medico e la riflessione attorno alla tenuta dei saperi tradizionali. Essere aristotelici o galenici dopo il ’56, come ha sottolineato Massimo Torrini, non era più solo un errore teorico e teoretico, ma una colpa[44].

L’urto epistemologico generato da tali eventi si fa evidente in Tommaso Cornelio (1614-1684), allievo di Marco Aurelio Severino. I suoi *Progymnasmata physica*, pubblicati nel 1663, ma con scritti riconducibili a un arco cronologico più ampio, rappresentano un tentato programma di ri-fondazione epistemologica. Ad aprire i *Progymnasmata* è, in particolare, un *Dialogus*, per molti versi vicino al *Dialogo* galileiano, in cui compaiono i personaggi di Giordano Bruno, Colantonio Stigliola e Trusiano. Si tratta di un dialogo all’interno del quale Cornelio mette in scena il confronto tra correnti filosofiche e modi di filosofare differenti: da un lato, il naturalismo meridionale capace di opporsi all’*auctoritas* aristotelica, ma incapace di delineare un’alternativa filosofica abbastanza solida e durevole; dall’altro lato, il rappresentante di una posizione tradizionalista. Trusiano, osservante fedele dei detti aristotelici e galenici, si fa portavoce di un sapere già da sempre dato; Bruno e Stigliola, invece, si fanno sostenitori di un sapere in continuo progresso, che sottopone al vaglio critico e all’osservazione ogni cosa.

Sin dall’inizio del *Dialogus*, infatti, si legge: «Ogni giorno vengono presentate invenzioni eccellenti e massimamente salutari per il genere umano […]. Perciò chiunque […] deve rallegrarsi moltissimo del nostro secolo, poiché esso ha uomini tali» che «sembrano superare di gran lunga i nostri antenati»[45]. Si tratta, infatti, di un secolo in cui «la verità si ricerca ormai nella stessa natura delle cose, piuttosto che nei monumenti degli scrittori»[46] e, così facendo, si dischiudono nuove osservazioni (*novi observationum thesauri*), giungendo alla comprensione e alla spiegazione di molte “oscurità”. Cornelio aggiunge,

---

44. Cfr. M. Torrini, *L’Accademia degli Investiganti. Napoli, 1663-1670*, in Id., *Da Della Porta a Vico. Studi napoletani*, Sarzana-Lugano, 2022, pp. 49-88 (in particolare, p. 52).

45. «Praeclara quotidie hominumque generi maxime salutaria proferuntur inventa […]. Quamobrem qusquis […] gratulari plurimum debet saeculo nostro, quod tales habeat viros, qui […] maioribus nostris longe multumque praecellere videantur» (T. Cornelio, *Dialogus*, in Id., *Progymnasmata Physica*, Venetiis, 1683, p. I).

46. «Veritas in ipsa potius rerum natura, quam in monimentis Scriptorum perquiritus» (*ibidem*).

poi, per bocca di Stigliola: «E, a meno che il mio animo m'inganni, non sarà lontano il tempo in cui, dissipata l'oscurità degli errori, saranno poste fondamenta più salde alla filosofia»[47]. Per farlo, occorre non "assoggettare" gli ingegni alla "schiavitù degli antichi", ma indagare ogni cosa con "intelligenza", "osservazione" e "ragione".

Una lezione di metodo che il "cartesianissimo" Cornelio fa sua a tal punto da sottoporre al vaglio critico e all'indagine attenta anche i testi di Cartesio, reinserendone parzialmente la lezione nel filone della tradizione vitalistica rinascimentale, depurata del suo aspetto magico. Con Cornelio, infatti, i testi dei "moderni" giungono materialmente a Napoli. Andato a Roma a studiare, tra il 1637 e il 1643, si trovò immerso in un groviglio di rapporti caratterizzato dalla presenza galileiana. Proprio sulla scena capitolina la vicenda biografica e intellettuale di Cornelio si incontrò con quella di Marin Mersenne che giunse a Roma con una valigia piena di testi inediti e con l'intento di illustrare il sapere dei matematici francesi ai *novatores* italiani[48]. A Roma Mersenne lasciò un esemplare dei *Principia* assieme agli *Specimina* che includevano il *Discorso sul metodo*, la *Diottrica*, le *Meteore* e la *Geometria*. Tramite Cornelio, dunque, tali testi, assieme ad altri di Gassendi, Bacone, Galileo, Boyle, giunsero a Napoli, probabilmente tra il 1649 e il 1650[49].

A partire da un primo confronto con i "moderni", Cornelio delinea la sua immagine del mondo in un testo incompiuto, titolato *Meditationum de mundi structura*, scritto tra il 1644 e il 1646 e che, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere composto da quattro libri. Al testo doveva seguirne un altro, il *De corporis humani fabrica*[50]. Le due opere dovevano essere strettamente colle-

47. «Et nisi animus fallit, haud longe tempis aberit, quo discussa errorum caligine firmiora Philosophiae fundamenta locabuntur» (*ibidem*).

48. Sulla vicenda di Mersenne e della sua valigia nonché sulla ricezione di Cartesio a Napoli cfr. *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova. Napoli e Cartesio*, catalogo della mostra bibliografica e iconografica (Napoli, Biblioteca Nazionale, 7 aprile-5 luglio 1997), Napoli, 1997, pp. 13-37.

49. Sulla prima ricezione partenopea di Cartesio rivolta, soprattutto, ai *Principia*, alle *Meteore* e alla *Diottrica* cfr. i*vi*, pp. 29-30.

50. Cfr. E. Garin, *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Pisa, 1970, pp. 119-133 all'interno del quale è possibile anche trovare la trascrizione della *Praefatio* di Tommaso Cornelio al *De*

gate, poiché, così ci riferisce l'autore nella *Prefazione*, tra struttura del mondo e struttura del corpo umano vi è analogia[51]. Pur nella sua incompiutezza, il testo ha importanza non solo perché è possibile rintracciare una prima eco della ricezione dei *Principia* cartesiani e di Bacone, ma anche perché al suo interno emergeva un universo concepito come *structura*, leggibile attraverso una *ratio* orientata e sostenuta dall'*experimentum*, «duttile specchio dei fenomeni»[52]. L'abbandono e la caduta del sistema aristotelico imponeva una nuova immagine del Mondo in cui la differenza qualitativa tra cielo e terra, tra natura celeste e natura sublunare venisse meno, a favore di una ragione geometrica e di una struttura uniforme e quantitativamente considerabile.

In un'epistola molto lunga del '48, poi reinserita all'interno dei *Progymnasmata*, Cornelio dichiara di seguire il metodo di filosofare di Cartesio[53] che gli consente di dare forma a un mondo tutto pieno e, in quanto tale, passibile di essere inteso meccanicamente. Per poter concepire un universo pieno e dal moto continuo egli tiene assieme il concetto di *circompulsio* presente nel *Timeo* platonico, citato nella sua traduzione latina, e le pagine dei *Principia* e delle *Meteore*[54] attraverso cui confuta l'idea del vuoto assoluto, dimostrando

---

*Mundi Structura* proveniente da un manoscritto della Biblioteca Casanatense (Ms. casanatense 827).

51. «Hujus studii utilitate permotus, hunc laborem suscepi ut primo mundi compositionem explicandam aggrederer, subjuncturus deinde meditationes "De corporis humani fabrica". Visum est opportunum duo haec argumenta conjungere, nam alterum alteri suppetias praebet ec analogia, quam habet universum ad hominem» (T. Cornelio, *Praefatio*, in *ivi*, cit., pp. 128-133).

52. P. Zito, *Circa mundi constitutionem. L'orizzonte sperimentale degli Investiganti*, in *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova*, cit., p. 132 (e, in generale, pp. 131-141). Su Bacone a Napoli cfr. M. Fattori, *Note su Francis Bacon a Napoli*, in «Nouvelles de la République des Lettres», I (1994), pp. 63-97; su un cartesianesimo «vago e cauto» di Cornelio in questa prima opera cfr. M. Torrini, *Tommaso Cornelio e la ricostruzione della scienza*, Napoli, 1977, p. 41.

53. Si tratta dell'*Epistola qua motuum illorum qui vulgo ob fugam vacui fieri dicuntus, causa vera per circumpulsionem ad mentem Platonis explicatur* contenuta in T. Cornelio, *Progymnasmata*, cit., p. 115 e ss.

54. Per un raffronto tra i testi cfr. *ivi*, p. 116; Platone, *Timeo*, a cura di M. Petrucci, Milano, 2022, pp. 180-181 (*Timeo*, 79 b-c); R. Descartes, *Meteora*, V, in Id., *Opere 1637-1649*, a cura di G. Belgioioso, Milano, 2019, pp. 376-391; Id., *Principia* II, art. XXXIII, in *ivi*, p. 1803.

che ogni moto è ascrivibile all'interazione reciproca tra i corpi. È precisamente in questi passaggi che Cornelio stravolge completamente l'immagine di una natura maga, propria di un certo Rinascimento:

> Ma certi filosofi, che non conoscono nulla oltre la superficie delle cose, parlano della natura o piuttosto delle cose naturali, come se queste fossero dotate di mente e ragione, e fossero consapevoli delle proprie funzioni. Dicono infatti che esse si dilettano delle cose amiche e vi si avvicinano spontaneamente, mentre fuggono quelle nemiche […]. Da qui sono nate quelle vuote e ignoranti espressioni di "simpatia", "antipatia" e simili a cui i nostri filosofi ricorrono come ad un'ancora sacra, ogni volta che l'intelletto si smarrisce nel tentativo di conoscere i segreti.[55]

"Simpatia" e "antipatia" altro non sono che nomi vuoti utilizzati da chi, ignorando le cause dei fenomeni, attribuisce alla natura qualità umane o intenzioni proprie. Il rovesciamento, però, non riguarda solo l'oggetto, la *natura*, ma anche le discipline. Per poter conoscere le cause dei fenomeni occorre evitare il ricorso a false discipline e affidarsi solo a quelle "vere e solide":

> altri, dotati di ingegno più ottuso, poiché non riescono ad ottenere lode e profitto dalle discipline vere e solide, ricorrono ad arti vane e fallaci […]. Di qui è accaduto che, presso molti, al giorno d'oggi la fisiologia e le discipline matematiche siano considerate come dottrine volgari e senza valore, poiché si aspettano qualcosa di più grande dalla cabala, dall'alchimia, dall'astrologia, dalla magia e da altri inganni, frutti dell'inganno o della superstizione umana.[56]

Al rovesciamento della natura maga si accompagna quello di saperi come l'astrologia e la cabala, a favore di una ricerca rivolta alla natura con una guida più sicura capace di spiegare con metodo – cartesiano – ciò che di insolito vi appare. La necessità di una filosofia rinnovata sotto le insegne di Cartesio viene ribadita da Cornelio al suo maestro Severino. Ed è precisamente dibat-

---

55. T. Cornelio, *Progymnasmata*, cit., p. 161.

56. *Ivi*, p. 35.

tendo con il suo maestro che emerge con più chiarezza il rapporto di Cornelio con Cartesio. Una questione, in particolare, diventa oggetto di discussione tra l'allievo e il maestro relativa alla respirazione dei pesci. Cornelio la affronta nell'Epistola *Cognatione aeris et aquae*, scritta nel '49, ma frutto di una rielaborazione ampliata di una lettera del '46. In questo testo, egli indaga se l'acqua contenga aria, nel tentativo di rispondere al problema della respirazione nei pesci. Ribadendo il rifiuto del vuoto, Cornelio risponde alla questione con un richiamo al Cartesio del *Discorso Sesto* delle *Meteore* e con un chiarimento del ruolo e della funzione dell'etere, sostanza trasparente e sottilissima, attraverso cui può interpretare la relazione tra aria e acqua.

È, tuttavia, una seconda questione a risultare più interessante. Si tratta del *Discorso delle eclissi*. Un discorso che Cornelio pronuncia il 29 Maggio 1652 di fronte all'Accademia degli Oziosi di Napoli che si occupava di sciogliere «i dubbi», investigare «le cagioni» e considerare «gli effetti» di «qualsivoglia cosa, che succedesse nel Mondo, degna di eccitar gl'ingegni»[57]. In linea con gli interessi dell'Accademia non passò inosservata l'eclissi che avvenne nel corso del 1652 e su cui Cornelio tenne il suo discorso richiamandosi al «gran Maestro della Toscana filosofia» Galileo, a «Gassendo» e a Cartesio[58].

Di quest'ultimo, Cornelio recupera la spiegazione del funzionamento della visione ma, al di sotto del richiamo testuale, è possibile rilevare anche qualcos'altro. Quello che, infatti, attraversa il *Discorso* è l'approccio cartesiano rispetto alle anomalie e ai fenomeni singolari: il costante tentativo di Cartesio di domare l'anomalia, di neutralizzare il fenomeno singolare e meraviglioso per ricondurlo nell'alveo della normalità; la strategia sistematica del filosofo francese di prendere una marginalità – il cieco, lo zoppo, il folle, ecc. – per ricondurla alla regolarità e alla spiegazione semplice e lineare, quasi a voler ingaggiare, ogni volta, una «teratomachia» per meglio delineare il proprio sistema[59]. Precisamente questo approccio cartesiano, che a Cornelio appariva

57. Id., *Discorso delle eclissi detto nell'Accademia degli Otiosi*, Napoli, 1652, pp. 5-6.

58. *Ivi*, pp. 24-38.

59. Su questo, tra gli altri, cfr. F. Del Lucchese, *Teseo nel labirinto: la filosofia come teratomachia in Descartes*, in «Quaderni Materialisti», *Ontologie della resistenza: figure del mostruoso nel pensiero materialista*, a cura di A. Bardin-F. Del Lucchese, XIII-XIV (2014-2015), Milano-Udine, 2017, pp. 25-54.

evidente nella lettura delle *Meteore*, attraversa il *Discorso delle eclissi*. Si trattava, infatti, di ricondurre l'eclissi, un fenomeno raro, considerato prodigioso o miracoloso, nell'alveo della spiegazione razionale, sottoposto alle stesse regole degli altri fenomeni, facendo sua la speranza espressa dal filosofo francese nelle *Meteore*: «spero che», scriveva Cartesio, «coloro che avranno compreso tutto quel che è stato detto in questo trattato, d'ora in poi non vedranno nulla nelle nubi di cui non possano facilmente intendere la causa e che dia loro motivo di meravigliarsi»[60]. Allo stesso modo procede Cornelio rispetto all'eclissi, tentando di demistificare l'idea che essa sia un "prodigio di natura" per poterne, invece, indagare le cause e renderne conto non con la persuasione «dell'eloquenza», ma attraverso «'nvitte raggioni»[61].

Il secondo elemento centrale del *Discorso* è il nesso tra la rivoluzione astronomica e la nuova scienza. Un nesso che si fonda sull'omogeneità della materia, ridotta a quantità, a sostrato indifferenziato dei fenomeni celesti e terrestri. Se la materia è uniforme, lo sono anche i fenomeni che ne derivano: ne consegue che un unico metodo è in grado di coglierne la trama. Le eclissi, pertanto, non avvengono per l'uomo o per la terra. Come ha notato Torrini, «ad una visione animistica e teleologica dell'universo e dei suoi eventi si sostituisce ora un meccanicismo di cui è certo possibile cogliere le guise, ma che non è lecito ridurre a misura dell'uomo». Pur non essendo più per l'uomo, del mondo si può comunque cogliere, attraverso la scienza e la fisico-matematica, la corrispondenza tra le proprie strutture conoscitive e quelle che regolano l'organizzazione della materia[62].

Con Cornelio si assiste, dunque, da un lato, alla saldatura tra natura e materia e all'abbandono dell'identità uomo-natura e, dall'altro lato, all'emergere di un mondo popolato da *machinae* o *machinulae*, affollato di corpuscoli sino a esorcizzare lo spettro del vuoto[63]. Sebbene il calore, con Telesio, assuma un posto centrale, gli unici due principi in grado di spiegare la costituzione del

60. R. Descartes, *Meteore. Discorso ultimo*, in Id., *Opere 1637-1649*, cit., p. 487.

61. T. Cornelio, *Discorso delle eclissi*, cit., p. 22.

62. M. Torrini, *L'accademia degli Investiganti. Napoli, 1663-1670*, Sarzana-Lugano, 2019, pp. 70-71.

63. Sul corpuscolarismo a Napoli e in Cornelio, cfr. A. Labellarte, *Atomismo e corpuscolarismo nella Napoli di fine Seicento*, Roma, 2019.

mondo sono la materia e il movimento. E, tuttavia, in linea con il *Dialogus* che apriva i *Progymnasmata*, anche i testi di Cartesio vengono sottoposti al vaglio critico da parte di Cornelio. Le *machinulae* e i «principi» cartesiani, infatti, non bastano per spiegare «in modo soddisfacente» tutti «i fenomeni naturali»:

> […] non negherò che vi sia qualcosa di mancante nella sua filosofia […] Ammettiamo pure che tutte le funzioni e i movimenti dei corpi inanimati dipendano dalle diverse modificazioni della materia e che avvengano completamente secondo le leggi della meccanica; chi però potrebbe convincerci che anche gli esseri viventi siano mossi come automi, quando molte delle loro azioni, specialmente quelle legate al senso e all'appetito, non sono affatto soggette alle leggi della meccanica, ma sembrano piuttosto in qualche modo separate dall'azione del corpo? Inoltre, per quanto Renato abbia descritto con precisione la materia […] tuttavia non sembra aver spiegato in modo degno e soddisfacente la forza efficiente.[64]

Cornelio, dunque, non accoglie integralmente il meccanicismo come base epistemologica per le scienze della vita così come è riluttante di fronte all'idea dell'animale-macchina. Azioni come il senso o l'appetito non possono essere spiegate solo con il moto della materia. Il filosofo francese ha descritto come si modifica la materia, ma non ha spiegato chi o cosa produce attivamente tali modificazioni. A sopperire alla mancanza, Cornelio accentua l'importanza e l'autonomia della materia sottile, con l'attribuzione all'etere di un ruolo primario nella determinazione del moto, come già notava Nicola Badaloni[65]. In questo modo, la fisica di Cornelio e i principi della materia e del movimento si sottraggono a una rigorosa visione matematico-geometrica. La teoria dell'etere, in questo contesto, si fa elemento di congiunzione tra la tradizione rinascimentale precedente e la ricezione dei testi cartesiani, supplendo ai limiti del meccanicismo. L'etere, infatti, presentava caratteristiche simili a quelle dello *spiritus universalis* bruniano, senza, però, delineare una visione divinizzata della natura. Cornelio lo teneva, invece, separato dalla

64. T. Cornelio, *Progymnasmata*, cit., p. 45.

65. N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, cit., pp. 77-78.

dottrina dell'*anima mundi* e lo ricollocava all'interno di una rilettura critica di Cartesio dando forma a una natura non più maga, ma ancora caratterizzata da un automovimento, un proprio tratto di imprevedibilità e di attività non riducibile né riconducibile al moto di una macchina.

Federica Biscardi

# «Madre del mondo futuro». Metafore della materia tra Platone e Schelling

**Abstract**
This article examines the legacy of the Platonic concept of chōra in Schelling's thought, focusing on the progressive deployment of metaphors that articulate the entanglement between prime matter and the feminine, such as the "nurse," the "mother," and the "woman in love," as well as broader images related to the womb, generativity, and childbirth. Across different phases of his work, Schelling understands the material principle both as passive and chaotic as well as intrinsically generative, ultimately integrating it into his concept of the Absolute. In conclusion, the metaphorical link between matter and femininity is reconsidered through Marxism – particularly eco-Marxism and second-wave Marxist feminism – highlighting the subversive potential of a passive, receptive, and irrational principle when reinterpreted in terms of its essential generative power.

**Keywords**: Prime Matter, Feminine, Nature, Schelling, Plato.

## *Introduzione*

Lo scopo di questo articolo è indagare la ripresa da parte di Friedrich Schelling di alcune metafore, attribuite alla materia prima, relative alla sfera della femminilità: come quelle di "nutrice", "madre", "donna innamorata" o riferite in senso più lato al tema della generatività, del grembo, del parto. L'accostamento tra materia e femminile – risalente nel tempo e, per alcuni aspetti, messo a tema, per esempio, dalla scuola pitagorica – vede un'arti-

colazione esplicita in Platone. Questo contributo si concentra, in particolare, sull'eredità del concetto platonico di *chora* nel pensiero schellinghiano, inteso come principio generativo, materiale o, come lo intenderà Schelling stesso, "naturale". In quanto principio che consente la generazione del mondo, esso antecede la natura mondana e costituisce piuttosto l'aspetto materiale, passivo e "naturale" dell'assoluto stesso: una natura originaria o, una «natura nella natura».

## Chōra *e metafore femminili nel* Timeo *di Platone*

Nel *Timeo* di Platone la *chōra* viene introdotta come una specie "terza", volta a mediare tra le due specie del "modello" – che è intelligibile e immutabile – e la sua imitazione o "copia" – che invece è generata, visibile e mutevole. Nel testo, la *chōra* viene descritta mediante l'accostamento a personificazioni esplicitamente femminili, come: *tithéne* (τιθήνη, nutrice) e *meter* (μήτηρ, madre). Nella generazione, la materia ricopre il ruolo materno, descritto come essenzialmente passivo e ricettivo, laddove il demiurgo svolge il ruolo paterno, che consiste nell'imprimere delle forme alla materia amorfa, mentre il cosmo generato corrisponde al "figlio". Oltre alle metafore esplicite, possiamo rintracciare anche alcuni termini che caratterizzano il principio materiale nei suoi aspetti di ricettività e passività ma anche generatività, più indirettamente legati alla sfera del "femminile", quali: *hypodochè* (ὑποδοχή, ricettacolo) ed *ekmagheion* (ἐκμαγεῖον, matrice):

> Di quale capacità e natura bisogna supporla in possesso? Soprattutto di una siffatta: essere essa stessa ricettacolo di ogni generazione, al modo di una nutrice. (…) Se infatti qualcuno, intento a plasmare ogni tipo di figura geometrica a partire dall'oro, non smettesse mai di riplasmarle trasformandole tutte le une nelle altre, e un altro, indicandone una, chiedesse cosa mai sia, sarebbe di gran lunga più sicuro rispetto alla verità dire che è oro, mentre mai lo sarebbe dire che i triangoli o le altre figure che vi avevano avuto generazione sono "questi": esse infatti si trasformano mentre vengono disposte, e quindi si dovrà essere contenti già qualora siano con sicurezza naturalmente disposte a recepire il "ciò che ha una certa qualità". Esattamente lo stesso discorso si applica anche alla natura che recepisce tutte le cose come corpi. Bisogna chia-

> marla sempre allo stesso modo: essa non abbandona da nessun punto di vista la capacità che le è propria.[1]

Il ricettacolo che accoglie i corpi e ne ospita il mutamento non può che costituirsi come un sostrato plasmabile ma inalterabile nella sua qualità. Ciò è possibile perché la *chōra* non ha una natura in sé, ma appare grazie a ciò che le imprime una forma: essa è – nel testo di Platone – come un'«impronta». La personificazione della nutrice descrive quindi la capacità della *chōra* di ricevere e generare senza subire trasformazioni in sé. Alla luce di questa descrizione possiamo comprendere il ruolo metaforico di "madre", affidato al ricettacolo, nella descrizione della generazione proposta nel *Timeo*:

> Al momento presente, invece, occorre riflettere su tre generi: ciò che ha generazione, ciò in cui esso ha generazione, ciò assimilandosi a cui ciò che ha generazione viene a essere. Ebbene, è opportuno, per usare una similitudine, comparare "ciò che recepisce" a una madre, "ciò assimilandosi a cui" a un padre, la natura intermedia tra questi a un figlio, e pensare che, poiché il risultato dell'impressione, di per sé vario, dovrà esprimere alla vista ogni varietà, non si dà che ciò in cui si colloca quello che viene impresso sia ben preparato se non nel caso in cui sia privo della figura propria di tutte quelle forme che è destinato a recepire in una o un'altra parte. Se infatti esso fosse simile a uno qualsiasi degli oggetti che sopraggiungono, nel momento in cui fosse raggiunto da oggetti di natura contraria o del tutto diversa, nel recepirli produrrebbe l'assimilazione malamente, perché mostrerebbe inoltre il proprio aspetto. È questa la ragione per cui è necessario che ciò che recepirà tutti i generi in sé stesso deve essere estraneo a ogni forma, proprio come accade con gli unguenti che vengono resi profumati attraverso una procedura tecnica, per cui si inizia proprio da questo, ovvero dal far sì che i liquidi che recepiranno gli aromi siano il più possibile privi di profumo, e anche coloro che si impegnano nel dare delle forme a qualunque tipo di materiale molle non vi lasciano sussistere alcuna figura visibile e lo rendono il più possibile liscio facendolo preliminarmente equilibrato. Ebbene, lo stesso si addice anche a ciò che è per natura destinato a recepire in tutta la propria estensione, in modo bello e a più riprese, le copie somiglianti delle realtà intelligibili e che sono

1. Platone, *Timeo*, a cura di F. Ferrari-F.M. Petrucci, Milano 2022, pp. 97-101 (49a-50b).

> sempre, ovvero l'essere naturalmente privo di ogni forma. Proprio per questo non potremmo dire madre e ricettacolo di ciò che ha avuto generazione come visibile e in ogni modo sensibile né terra né aria né fuoco né acqua, né alcuno degli oggetti che hanno avuto generazione da essi o quelli da cui essi l'hanno avuta: al contrario, non saremo nel falso dicendo che è una certa forma invisibile e priva di figura, che tutto recepisce e partecipa in qualche modo dell'intelligibile in una maniera complicatissima da afferrare, ed è essa stessa assolutamente difficile da concepire.[2]

La *chōra,* amorfa ed estranea a ogni forma, è per questo invisibile: non è intelligibile in sé stessa, ma partecipa all'intelligibile. Da ultimo, essa è descritta come disomogenea, multiforme e innervata di forze caotiche che oscillano in modo irregolare, eppure proprio per questo dotata di un'intrinseca forza motrice responsabile di scuoterne e modificarne l'assetto. La mancanza di equilibrio delle forze in movimento (a proposito della quale Platone usa la metafora di un vaglio per la pulitura del grano) è responsabile della generazione: in un primo momento, in modo caotico e, secondariamente, tramite l'intervento di una forza ordinatrice esterna "persuasiva". La *chōra*, pur dotata di capacità generativa, manca dunque di una ratio ordinatrice in sé stessa:

> La nutrice della generazione, inumidita, infuocata e ricettiva delle forme di terra e aria, che subisce tutte le affezioni che conseguono a esse, mostra alla vista ogni tipo di difformità e, poiché è satura di capacità né simili né equilibrate, non è in equilibrio da nessun punto di vista, ma, sbilanciandosi in modo irregolare in ogni sua parte, da un lato è scossa da quelle capacità e dall'altro a sua volta le scuote nel suo movimento. D'altro canto, gli oggetti coinvolti nel movimento sono costantemente spostati, in un processo di divisione, ognuno in una direzione diversa: proprio come, delle parti scosse e ventilate dai vagli e dagli strumenti per la pulitura del grano, nel muoversi quelle dense e pesanti si collocano da una parte, mentre quelle inconsistenti e leggere in una sede diversa, così allora dei quattro generi, scossi da quella nutrice che li accoglie e determina il loro scuotimento muovendosi essa stessa come uno di quegli strumenti, i più dissimili si separano il più possibile gli uni dagli altri, mentre i più simili convergono massimamente verso lo stesso punto; per questa ra-

2. *Ivi*, pp. 101-103 (50d-51b).

> gione essi occupano ciascuno uno spazio diverso, anche prima che l'universo, ben organizzato a partire da essi, avesse generazione. E realmente l'universo che c'era prima di questo li possedeva tutti, ma senza razionalità e senza misura; ma nel momento in cui l'universo fu da principio sottoposto all'opera di ordinamento, in primo luogo il fuoco e poi l'acqua, la terra e l'aria, pur possedendo un qualche tipo di traccia di sé stessi, secondo verosimiglianza si trovavano assolutamente nella condizione in cui è ogni cosa quando un dio non vi è presente, ed essendo allora in questo stato, che è loro connaturato, a essi per primi venne conferita una figura per mezzo di forme e numeri. Ma, come sempre, sopra ogni cosa questa affermazione deve rimanere salda per noi, ovvero che il dio li ha composti, per quanto poteva, che fossero il più possibile belli e buoni a partire da una condizione che non era tale.[3]

## *Il Commento al* Timeo *di Schelling*

Sin dal suo commento giovanile al *Timeo*, Schelling evidenzia il ruolo di un elemento corrispondente alla *chōra* platonica che traduce con il termine "materia" (*Materie*)[4].

L'attenzione di Schelling nei confronti di Platone si inerisce nella complessiva rinascita di interesse, in area tedesca, per il filosofo greco, che caratterizza la prima metà del XVIII secolo, inaugurata dalla *Lettera sull'entusiasmo* di Shaftesbury del 1708[5], insieme a una più generica rinascita dell'interesse per la Grecia e per il mondo antico. In questo contesto, Platone sembra fornire gli strumenti concettuali per rispondere alle problematiche irrisolte del criti-

---

3. *Ivi*, pp. 107-109 (52e-53c).

4. Sul commento di Schelling al *Timeo* platonico si veda R. Del Monte, *Il* Timeo *platonico nel commento di Schelling*, in *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, a cura di A. Muni, Monza, 2016, pp. 35-45 e C. Satoor, *The Influence of Plato on Schelling's Living Cosmos*, in «Epoché Magazine», 56, 2022, URL: https://epochemagazine.org/56/the-influence-of-plato-on-schellings-living-cosmos-the-timaeus-the-freedom-essay-and-ages-of-the-world/ (ultimo accesso: 3/5/2025). Più in generale, sulla ricezione del Platonismo nella filosofia di Hegel e Schelling si veda W. Beierwaltes, *Platonismo e idealismo*, Bologna,1987.

5. A.A.C. Shaftesbury, *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di P. Zanardi, Pisa, 2014.

cismo kantiano. La questione centrale nel *Timeo* – quella della partecipazione: l'incomunicabilità tre le idee eterne e le loro copie nel mondo empirico, mutevole e temporale – viene giustapposta alla ricerca di un'origine comune del regno ideale dei concetti puri e di quello reale delle intuizioni sensibili. In questo contesto la questione della genesi del mondo coincide con la ricerca dell'origine di queste divisioni. Il *Commento* di Schelling al *Timeo* testimonia così un intreccio tra problematiche dell'uno ed elementi dell'altro, testimoniato, per esempio, dall'uso di un vocabolario kantiano per rifarsi ai concetti platonici[6]. Il commento – che risale al 1794 e dunque al periodo passato da studente all'*Evangelisches Stift* di Tubinga[7] e che va pensato più come una forma di esercizio che come un testo destinato alla pubblicazione – costituisce, proprio per questa ragione, un "cantiere di lavoro", che ci consente di osservare come Schelling, interagendo con i classici, inizi a individuare ed elaborare strumenti per la costruzione della propria proposta filosofica.

A differenza di quanto si può notare negli scritti successivi, in questo testo, le metafore relative alla *chōra* utilizzate da Platone vengono riproposte senza una particolare rielaborazione. Il testo è dunque interessante più per individuare gli aspetti che Schelling, già in questo scritto giovanile, rileva e commenta della *chōra* platonica – consente, infatti, di mettere in luce alcuni elementi che resteranno centrali anche successivamente nella caratterizzazione di un principio materiale della realtà – che per l'uso delle metafore a essa associate, che appare più ricco e originale negli scritti successivi.

La descrizione platonica della materia – che Schelling sovrappone in più punti al concetto di *ápeirōn* tratto dal *Filebo* – viene compendiata, nel commento, come segue: essa è preesistente (opposta ed eterogenea rispetto alle

6. A margine va notato che questa rinascita di interessi per Platone passa attraverso gli sudi di F. Hemsterhuis (1721-1790) e J.G. Herder (1744-1803), grazie ai quali la filosofia platonica inizia a essere letta accanto e insieme a quella di Spinoza. A proporre l'interpretazione di Platone come precursore di Kant contribuiscono i lavori di D. Tiedemann e W.G. Tennemann.

7. Allo *Stift* Schelling – e gli altri studenti – hanno a disposizione l'edizione bipontina delle opere di Platone (1781-1787). Nel commento, a questa si alternano passaggi tratti dalla traduzione di Marsilio Ficino. Il *Timeo* è letto e interpreto attraverso e insieme al *Filebo*, in una sorta di giustapposizione e sovrapposizione dei due dialoghi.

forme e a Dio)[8]; costituisce un elemento di mediazione; è agitata e irrequieta (dotata di movimento autonomo, ma mancante di ordine e regolarità); indistinta e indeterminata (un substrato amorfo ricettivo di tutte le forme che compongono gli elementi empirici)[9]; ingenerata e quindi invisibile (il dio imprime su di essa la forma ma non la genera, essa è resa visibile negli elementi empirici dalle forme che la determinano[10]); caratterizzata da cieca necessità: la genesi del mondo è possibile grazie alle forme dell'intelletto che dominano sulla cieca necessità della materia, persuadendola a formare tutto ciò che verrà prodotto. Per Schelling, Platone sceglie la metafora della persuasione (*Überredung*) proprio per descrivere, mediante una personificazione, questo rapporto altrimenti "incomprensibile" tra materia e forma, differente per natura da un rapporto di causalità che non potrebbe intercorrere tra due realtà eterogenee come la materia e la forma[11].

## *La preesistenza della materia nella filosofia dell'identità*

La questione circa l'eterogeneità tra materia e forma è riproposta, in maniera più articolata, nel dialogo *Bruno. Ovvero sul principio divino e naturale delle cose* (1802), nuovamente attraverso l'intreccio tra lessico kantiano e fonti platoniche. Scritto da Schelling nei suoi anni di insegnamento a Jena e ispirato Giordano Bruno (conosciuto attraverso quanto riportato da Jacobi nella *Spinozalehre*), il *Bruno* è un'opera esplicitamente ricondotta dai contemporanei di Schelling, per forma e contenuto, al platonismo: nel testo sono presenti, infatti, citazioni dirette dal *Filebo* e dal *Timeo,* i due dialoghi platonici sovrapposti già nel commento giovanile.

In quest'opera emerge un atteggiamento più critico nei confronti di Platone, dovuto alla ricerca – come esplicitato dal sottotitolo del dialogo – dell'unità del principio divino e naturale delle cose. Il principale punto di incom-

8. F.W.J. Schelling, *Timaeus,* Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994, pp. 28-29.

9. *Ivi*, p. 55.

10. Questo rapporto è interpretato in termini kantiani: la materia è invisibile senza l'intervento delle forme dell'intelletto.

11. *Ivi*, p. 50.

patibilità con Platone è, in questo testo, la preesistenza della materia, che implicherebbe un dualismo inevitabile, tra concetti e intuizioni, tra ideale e reale, tra divino e naturale, tra pensiero ed essere, tra finito e infinito. Il proposito della filosofia dell'identità, ben rappresentata dal *Bruno* è, al contrario, risolvere le tensioni dualistiche in un principio unico[12]. Nella riedizione delle *Idee per una filosofia della natura* del 1803 – rivista alla luce di una più compiuta elaborazione filosofica, conseguente alla pubblicazione di testi come il *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), l'*Esposizione del mio sistema filosofico* (1801) e il *Bruno* stesso– e, in particolare, nell'aggiunta dedicata a *La costruzione della materia*, a titolo d'esempio, è proposta la figura della *Einbildung* (*in-formazione*), per descrivere il rapporto non dualistico che intercorre tra spirito e materia, principio intellettuale e principio materiale[13].

La ricerca dell'unità impone dunque una riarticolazione concettuale degli elementi funzionali alla generazione nel *Timeo* per risolvere l'eterogeneità tra il regno eterno e quello temporale (descritti con il lessico kantiano di "concetti" e "intuizioni") in un principio assoluto costituito dall'indifferenza di ideale e reale. Il mondo è così generato dall'unione di due principi ricompresi dall'identità e indifferenza assoluta che si differenzia, da un lato, in un principio "formativo" (o in-formativo), divino e attivo e, dall'altro, in un principio materiale, "naturale", passivo e ricettivo, a cui sono associate le medesime caratteristiche e le medesime metafore femminili attribuite da Platone alla *chōra*. La materia, per la sua natura passiva e ricettiva, pertiene al principio naturale, mentre la luce, per la sua natura attiva e creativa, pertiene a quello divino[14]. In questo modo la questione della preesistenza della materia è ri-

12. Questo proposito è esplicito sin dalla prefazione alle *Idee per una filosofia della natura* del 1797, qui Schelling chiarisce come Platone non riesca a superare l'antinomia antica tra spirito e materia, intese come due nature eterogenee, pensando la materia come «un altro di fronte a Dio» e che, per questo, occorra ispirarsi piuttosto a Spinoza, il primo a unificare pensiero ed estensione come modificazioni dello stesso principio. Cfr. F.W.J. Schelling, *Introduzione alle Idee per una filosofia della natura* in *L'empirismo filosofico*, a cura di G. Preti, Firenze, 1967, pp. 1-47, pp.10-11.

13. Schelling, *Timaeus*…cit., p. 148 nota 49.

14. «La scissione dei due mondi [quello ideale e quello reale], cioè di quello che esprime l'intera essenza dell'Assoluto nel finito da quello che la esprime nell'infinito, è anche la scissione del principio divino dal principio naturale delle cose. Questo appare infatti come passivo,

solta: in questo impianto, il principio materiale è solo una dimensione, una possibilità, dell'identità assoluta.

Inoltre, la metafora dei ruoli famigliari relativa alla generazione è riproposta nel *Bruno*, con un riferimento diretto al *Timeo*, e applicata anche alla teoria della conoscenza. L'unità originaria di intuire e pensare, l'idea, si scinde a sua volta in due principi della conoscenza: l'intuizione costituisce quello "materno", mentre il concetto o pensiero quello paterno:

> In ciò che tu hai chiamato intuire, non c'è nessuna differenza in sé, ma solo in quanto è opposto al pensare. Privo in sé e per sé di qualunque forma e figura, esso è atto a riceverle tutte, dal pensiero infinito reso fecondo, fin dall'eternità, di tutte le forme e differenze delle cose, ma ad esso infinitamente adeguato, ad esso connesso fino all'unità assoluta, in cui sparisce ogni molteplicità e dove, proprio perché essa contiene tutto, non può esser contenuto nulla di distinguibile. (…) Né il pensare né l'intuire, però, sono in sé sottoposti alla temporalità, ma ognuno lo è solo per la loro relativa scissione e riunione. Infatti, come ci è stato tramandato già dagli antichi, [il riferimento riportato da Schelling in nota è: *Platone*, Timeo, 50 d.] ciò che rispetto a tutte le cose è atto a ricevere la differenza, è il principio materno, mentre il concetto, o il pensiero infinito, è il principio paterno, e il terzo, che è derivato da entrambi, è nato ed ha il carattere di una cosa nata.[15]

La personificazione delle tre componenti della famiglia, riproposta anche in alcuni passaggi dedicati alla genesi del reale, viene arricchita qui di ulteriori dettagli "metaforici": la materia è rappresentata non solo come madre ma anche come donna che desidera e cerca l'uomo (la forma). In questo passaggio, è presente anche un riferimento diretto alla teoria pitagorica dell'uno come padre, e della diade come madre della realtà:

---

quello come attivo. Onde la materia, ad esempio, a causa della sua natura passiva e ricettiva, sembra appartenere al principio naturale, mentre la luce, a causa della sua natura creativa e attiva, sembra di specie divina». Cfr. F.W.J. Schelling, *Bruno*, a cura di C. Tatasciore, Firenze, 2000. p. 81.

15. *Ivi*, p. 43.

> In tal modo, pertanto, come si è chiarito, tutte le forme sono innate nella materia, ma forma e materia sono in tutte le cose necessariamente un tutt'uno. E questo alcuni, dopo aver visto come materia e forma si cerchino in tutte le cose, l'hanno espresso in maniera figurata dicendo che la materia desidera la forma similmente a come la donna desidera l'uomo, e che le è attaccata ardentemente. Ma pur se materia e forma, assolutamente considerate, non sono affatto distinguibili, poiché la materia, in quanto viene espressa nel finito e diventa corpo, appare capace di accogliere la differenza, mentre nell'infinito, o in quanto diventa anima, appare come unità, taluni, alla maniera dei pitagorici, che chiamarono la monade padre e la diade madre dei numeri, hanno chiamato anch'essi la forma padre e la materia madre delle cose. Ma il punto in cui materia e forma sono completa mente una sola cosa, e anima e corpo anch'essi indistinguibili in questa forma, si trova al di sopra di ogni apparenza.[16]

Nel *Bruno* di Schelling possiamo dunque riscontrare come alcuni aspetti e caratteristiche della *chōra* platonica vengano assorbiti dall'Assoluto, inteso come indistinzione e indifferenza primordiale, amorfa e indeterminata, che però ha in sé un principio di formazione[17]. Già a questa altezza temporale l'Assoluto è peraltro associato a una terminologia che svolgerà un ruolo essenziale nella filosofia schellinghiana successiva e nella sua ricezione critica: "notte" e "fondamento" (*Grund*) o "fondamento di esistenza" (*Grund von Existenz*), accostati alla metafora della maternità e della generatività.

---

16. *Ivi*, pp. 89-99. Va precisato che questo passaggio è tratto da una spiegazione fornita dal personaggio del dialogo Alessandro che, in questa sede, funge da esponente del materialismo: egli chiarisce che già Platone tradisce l'antica dottrina di un'unità indifferente e vivente che genera il mondo, al di sopra di ogni opposizione, intendendo per "materia" il mero sostrato di ciò che è naturale e mutevole. Per il "materialista" Alessandro, l'enfasi è posta su una materia "autentica" che coincide con l'Assoluto schellinghiano e non con i suoi derivati deteriori, caratteristici di un materialismo "ingenuo".

17. «Ponendo in ognuno in maniera diversa quel che è in lei stessa, essa [l'unità assoluta] ha reso distinguibile ciò che in lei era indistinguibile, giacché ogni proprietà particolare degli esseri viventi deriva dal fatto che nessuno di essi reca in sé l'intera indifferenza dell'unità, la quale, essendo il complesso di tutte le forme, non può essere uguale a nessuna in particolare». *Ivi*, p. 60.

## *La* chōra *come forza di gravità nella filosofia della natura*

Il concetto di "materia" – rielaborato attraverso una molteplicità e una sovrapposizione di fonti diverse – tra cui, seppur non esclusivamente, Kant, Fichte e Spinoza, oltre che Platone – assume un ruolo centrale nella filosofia della natura schellinghiana. La materia è intesa non soltanto come sostrato fisico ma come elemento capace di mediare tra ideale e reale[18]. Nelle opere dedicate alla filosofia della natura, il principio materiale ispirato alla *chōra* può essere rintracciato nella forza di gravità (*die Schwere/ die Schwerkraft*): il principio naturale a cui la luce (principio ideale) dà forma, collaborando alla genesi del mondo visibile. La gravità, leggiamo nelle *Idee per una filosofia della natura* (nella seconda edizione del 1803), è il principio materno e ricevente che va a comporre la natura visibile, e che in tal senso può essere inteso come: «una natura nella natura»[19]. Una materia prima, dunque, dotata di una forza generativa.

L'associazione tra la forza di gravità e alcune metafore femminili, soprattutto relative alla sfera della maternità, può essere riscontrata anche in altri scritti, come il *Sistema dell'intera filosofia e della filosofia della natura in particolare* o sistema di Würzburg, del 1804. La gravità – in sé povera di forme e scarna – gravida della luce – che è invece ricca di forme – fa nascere le forme particolari dal suo grembo fertile. Alla metafora dei ruoli familiari si aggiunge dunque quella del parto: la gravità partorisce dalla pienezza della sua sostanza e tutto appartiene al medesimo germe primordiale. In questo modo Schelling elabora, in questi scritti, una filosofia basata sulla omogeneità e continuità – con differenze soltanto quantitative o di grado – tra ideale e reale:

> Se la gravità offre il *fondamento* (*Grund*) della realtà, il fondamento nel quale le cose particolari, *ab initio*, si generano, e dal quale quindi si producono verso una vita propria; se la gravità, dunque, è in generale il principio ricettivo e materno delle cose, la luce sarà il principio paterno di tutte le cose nella natura. Impregnata (*schwanger*) dalla luce la gravità genera le forme particolari

18. Cfr. G. Semerari, *Introduzione a Schelling*, Roma-Bari 2005, p. 65.

19. F.W.J. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur. Zweite Auflage (1803)*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 2017, pp. 148-149. Trad. mia.

> delle cose, e le rilascia, dal suo fertile grembo, verso una vita propria. Inoltre, nella misura in cui la gravità è priva di differenza, pura identità di tutte le cose, è per se stessa povera e bisognosa di forme; la luce, per contro, ne è ricca. E se dalla povertà e dalla ricchezza, come racconta il mito platonico, si genera l'amore, e dall'amore il mondo, allora la gravità si comporta come povertà, la luce come ricchezza.[20]

La luce e la gravità concorrono dunque al processo generativo in due modalità diverse: la luce è «causa» (*Ursache*), mentre la gravità è «ragione» o «fondamento» (*Grund*) e più nello specifico «fondamento o terreno materno» (*mütterlischer Boden* o *Grund*). Possiamo intendere la prima come una causa formale e la seconda come una causa materiale (seppur qui a un livello "ideale") della realtà; l'una corrispondente alla forza centrifuga e l'altra a quella centripeta:

> §106. *La gravità è l'eterna natura in quanto centripeta* (rispetto alle cose)*, la luce lo è invece in quanto centrifuga*. In virtù della gravità, tutte le cose infatti si eguagliano e sono uno, hanno in sè l'identità. La gravità in quanto unità nell'infinità sostiene tutte le cose; le stringe a sè come un terreno materno, cui esse si sottraggono solo grazie alla luce.[21]

La distinzione tra i due principi si rispecchia poi nella distinzione tra i due sessi: essi sono indipendenti l'uno dall'altro, eppure, tutt'uno in virtù di un'identità primigenia dalla quale prendono forma. Una simile descrizione del rapporto tra i sessi – già presente già nella *Esposizione del mio sistema filosofico* del 1801, in cui il sesso maschile viene definito come quello che dà la vita, "vivificante" (*belebende*) e "generativo" (*zeugende*)[22] –, si incontra anche in altri scritti di filosofia della natura, come *Sul rapporto tra il reale e l'ideale nella natura*, pubblicato come introduzione alla seconda edizione dell'*Anima del*

---

20. F.W.J. Schelling, *Sistema dell'intera filosofia e della filosofia della natura in particolare*, Udine, 2023, pp. 162-163.

21. *Ibidem*.

22. F.W.J. Schelling, *Esposizione del mio sistema filosofico*, Bari, 1969, p. 125.

*Mondo* nel 1806 e nel già citato *Sistema di Würzburg*[23]. Qui il rapporto tra i sessi nel mondo organico sembra dunque riproporre quello tra i due principi: il principio ideale è rappresentato dal maschile, mentre il principio reale – la gravità – dal sesso femminile: «due facce della natura personificata»[24]. A questa descrizione, che presenta la metafora della relazione amorosa tra materia e forma, viene aggiunta quella della pudicizia:

> Come la gravità fugge dinanzi alla luce e per così dire pudicamente si vela, ma genera, se riempita dalla luce, le sue più nobili forme, fluttuando in caldi bagliori amorosi, così avviene anche nel mondo organico nel rapporto tra i sessi.[25]

## *La* chōra *come* Grund *nella Freiheitschrift*

La riflessione sul principio materiale della realtà è riproposta, con alcune variazioni significative, nelle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* del 1809. Scritte durante la prima permanenza di Schelling a Monaco, le *Ricerche* rappresentano un momento liminare del suo percorso filosofico: una riconsiderazione della propria filosofia precedente, che aveva subito numerose critiche, da Hegel in primis, con cui– in particolare con la pubblicazione della *Fenomenologia dello Spirito* – si era consumata la rottura rispetto alla collaborazione jenese. L'intento programmatico dell'opera è ancora una volta la presa di distanza da ogni dualismo, non «risvegliare vecchie opposizioni, ma cercare ciò che sta al di fuori e al di là di ogni opposizione». In questo orizzon-

---

23. «La personificazione del principio ideale della natura organica è il sesso maschile, la personificazione del principio reale, ovvero della gravità è il sesso femminile». Schelling, *Sistema dell'intera filosofia…*cit., p. 310-311.

24. Una simile descrizione della distinzione tra i due sessi è presente anche nella *Fenomenologia dello Spirito* e nei passaggi dei *Lineamenti di filosofia del diritto* di Hegel dedicati alla famiglia: cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, Milano, 2016, pp. 599-643; *Id., Lineamenti di filosofia del diritto,* Milano, 2006, pp. 315-316. I passaggi della *Fenomenologia* vengono ripresi in chiave critica in C. Lonzi*, Sputiamo su Hegel*, Milano, 2023, pp. 26-31.

25. *Ivi*, p. 304.

te problematico, le caratteristiche e le metafore attribuite sin qui alla materia, alla gravità, al principio naturale e – come abbiamo visto – ambiguamente anche all'assoluto o, quanto meno, alla sua dimensione materiale, vengono riferite al concetto di *Grund*: il principio "materiale" e fondativo dell'essenza di Dio, che aveva già fatto la sua comparsa – quantomeno terminologica – nei testi precedenti.

Il *Grund* rappresenta per Schelling «l'oscuro grembo» da cui è tratta la totalità. La nozione di *Grund* – a cui si accompagnano alcune delle metafore presentate, legate alla femminilità – è particolarmente significativa in questa ricostruzione, in quanto, a proposito di questo concetto, Schelling dichiara esplicitamente il proprio debito nei confronti della *chōra* platonica:

> Ogni nascita è nascita dall'oscurità alla luce; il seme deve essere immerso nella terra e morire nelle tenebre, affinché nasca e si schiuda ai raggi del sole una più bella forma luminosa. L'uomo si forma nel grembo materno; e solo dall'oscurità dell'irrazionale (dal sentimento, dal desiderio, la splendida madre della conoscenza) derivano i pensieri luminosi. Dobbiamo dunque rappresentarci il desiderio originario come qualcosa che si dirige verso l'intelletto, che ancora non conosce, allo stesso modo in cui noi stessi nel desiderio aspiriamo ad un bene sconosciuto e senza nome, e che si muove in sé presago come un mare ondeggiante e fluttuante, al pari della materia [*Materie*] di Platone, secondo una legge oscura e sconosciuta, incapace di costituire per sé qualcosa di duraturo.[26]

Per descrivere la nascita dal caos oscuro alla luce, Schelling rielabora e arricchisce le metafore legate alla femminilità, come il parallelismo tra terra e grembo materno come fondamenti materiali da cui si genera, rispettivamente, la vita vegetale e la vita umana. In altri passaggi, poi, il *Grund* è descritto come la «profonda notte» da cui l'essere umano è tratto all'esistenza. Inoltre, in ambito conoscitivo, sentimento e desiderio rappresentano le «madri della conoscenza»: è dunque messo a tema un parallelismo anche tra il principio passivo, materiale (materno, terrestre) e la dimensione oscura, volitiva e irrazionale della conoscenza da cui sorge quella "luminosa" del pensiero.

---

26. F.W.J. Schelling, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana*, a cura di G. Strummiello, Milano 2007, p. 149.

Secondo questa impostazione, la creazione è intesa come processo di in-formazione (*Ein-bildung*) da parte di un principio attivo e creativo sull'altro, passivo e generativo. Come la *chōra*, il *Grund* rappresenta una condizione necessaria alla genesi, il principio materiale, irregolare e caotico che viene ricondotto all'ordine mediante un processo di riconduzione alla forma (*Ein-bildung*)[27]. La forma è però latente nel principio materiale stesso così che essa viene "risvegliata" dal fondamento in cui è nascosta. In questo processo resta tuttavia un residuo di materialità che non si risolve completamente: ciò mostra un primo scostamento rispetto a quanto analizzato nei testi precedenti. L'aspetto irregolare proprio della materia guadagna un ruolo primario: è l'elemento caotico del fondamento (*Grund*) a costituire l'originario che, solo secondariamente, viene ricondotto all'ordine. Il *Grund* rappresenta «l'inafferrabile base della realtà, il residuo che non si dissolve mai, ciò che, malgrado gli sforzi più grandi, non si lascia ridurre all'intelletto, e rimane invece eternamente nel fondamento»[28].

Questo testo, inoltre, intreccia il discorso cosmologico al problema del male, a proposito del quale Schelling dichiara ancora una volta il suo debito nei confronti di Platone: la *chōra*, così come essa è presentata nel *Timeo*, è eterogenea, opposta a Dio eppure, non per questo va intesa come malvagia[29]:

---

27. «In quanto dunque l'intelletto, ovvero la luce posta nella natura originaria, spinge il desiderio, che si ritrae in sé, alla separazione delle forze (all'abbandono dell'oscurità), e appunto in questa separazione sorge l'unità racchiusa nel distinto, la nascosta scintilla di luce, così sorge per la prima volta qualcosa di comprensibile e di singolo, e certamente non attraverso una rappresentazione esterna, ma attraverso una vera informazione (*Ein-bildung*), dal momento che ciò che nasce nella natura viene formato dall'interno, o, an cora più esattamente, viene risvegliato, nella misura in cui l'intelletto fa sorgere l'unità o l'idea nascosta nel fondamento distinto». *Ivi*, pp. 151-153.

28. «Secondo l'eterno atto dell'autorivelazione, tutto è cioè nel mondo, così come noi adesso lo consideriamo, regola, ordine e forma; tuttavia nel fondamento si trova sempre l'irregolare, come se esso potesse una volta riapparire, e sembra che da nessuna parte l'ordine e la forma rappresentino l'originario, ma che dovunque un'irregolarità originaria sia stata ricondotta all'ordine». *Ivi*, p.147.

29. «Ora sembra che la sollecitazione al male possa derivare soltanto da un'essenza fondamentale malvagia e che "l'assunzione di una tale essenza sia nondimeno inevitabile, come anche sia del tutto giusta quell'interpretazione della materia platonica, secondo cui essa è originariamente opposta a Dio e perciò un'essenza in sé malvagia. Finché questa parte

la possibilità del male si radica nel *Grund*, in ciò che pur non essendo Dio è in Dio. I due principi all'opera, quello oscuro e irregolare da un lato e quello luminoso, regolare e formativo dall'altro, che in Dio sono uniti, costituiscono così anche l'essere umano, l'unico che può arbitrariamente invertirli: contraddistinguono il suo libero arbitrio e la condizione di possibilità del male morale.

## *Le età del mondo*

Nel sistema delle *Età del mondo* (il riferimento è in particolare ad alcuni estratti della redazione 1815/17) il principio materiale della realtà, appartenente alla struttura stessa del fondamento e caratterizzato, come visto, da forza coesiva e generatività, viene descritto come «il necessario di Dio» e chiamato da Schelling «natura di Dio»[30]. Similmente a quanto visto nelle *Ricerche*, il principio materiale-naturale sta in Dio pur non coincidendo con Dio: ne costituisce soltanto la dimensione necessaria. Esso è il cieco, oscuro e inesprimibile in Dio, «l'inizio delle sue necessità». A questo principio Schelling associa, ancora una volta, le metafore legate alla sfera della maternità:

> Secondo il suo fondamento, dunque, la natura è dal cieco, tenebroso e inesprimibile di Dio. Essa è il primo, l'inizio nel necessario di Dio. La forza attrattiva, la madre e custode di ogni cosa visibile, è la stessa forza e vigoria (*Kraft und Stärke*) eterna quale si vede esposta nelle opere della creazione. La

---

della dottrina platonica permane nell'attuale oscurità, un giudizio preciso sul punto indicato è certamente impossibile. Tuttavia in che senso si possa dire del principio irrazionale che esso si oppone all'intelletto o all'unità e all'ordine, senza che per questo lo si debba assumere come essenza fondamentale malvagia, risulta evidente dalle considerazioni precedenti. Così si può anche spiegare bene l'espressione platonica, secondo cui il male proviene dall'antica natura; poiché ogni male tende a ritornare al caos, cioè in quello stato in cui il centro originario non era ancora subordinato alla luce, e costituisce un erompere del centro del desiderio ancora privo di intelletto. […] Per la spiegazione del male, perciò, non ci è dato nulla all'infuori dei due principi in Dio». *Ivi*, pp. 181-183.

30. «Il necessario di Dio noi lo chiamiamo la natura di Dio». F.W.J. Schelling, *Le età del mondo. Redazioni 1811, 1813, 1815/17.*, Milano, 2013, p. 439.

> natura non è Dio; infatti essa appartiene solo al necessario di Dio, giacché a rigore Dio si chiama Dio solo secondo la sua libertà; e anche di questo necessario la natura non è che una parte, una potenza; ma soltanto l'intero può venire chiamato Dio, e anche l'intero non può, una volta che dall'Uno sia divenuto Tutto e si sia collocato per così dire fuori della Deità.[31]

Si è mostrato come già nella *Freiheitschrift* del 1809 Schelling inizi ad accostare al *Grund* la sfera semantica della negatività e della negazione, così come – metaforicamente – quella della notte o delle tenebre e, a queste, quella della maternità. Nelle *Età del mondo* questo aspetto è particolarmente enfatizzato: la "negazione", come *Grund* di esistenza, forza primordiale e attrattiva, è descritta come madre e nutrice dell'intero mondo: germe primordiale della natura visibile:

> Il più profondo e più basso dunque, che viene posto fuori da quella indicibilità e diviene manifesto, è quella forza dell'inizio che trae a sé o entro sé l'essenza e la reprime nell'ascosità. Il testo fondamentale della Scrittura nomina cielo e terra l'espansione del vigore divino, con ciò indicando che l'intero mondo visibile si sia trovato una volta in quella negazione, e ne sia venuto fuori solo mediante un dispiegamento posteriore. Ma proprio per questo il mondo sta pur sempre in essa, ancora oggi quella negazione originaria è la madre e nutrice dell'intero mondo a noi visibile. Quella forza dell'inizio posta dunque nell'esprimibilità ed esteriorità è l'arcigerme (*Urkeim*) della natura visibile, da cui (la natura) è stata dispiegata nella sequenza nei tempi. La natura è un abisso di passato, ma ciò che in essa è il più antico è ancora adesso il più profondo, che permane anche quando viene eliminato tutto quanto è accidentale e divenuto. Ma il permanente è appunto quella inclinazione costante a occludere l'essenza e metterla nell'oscurità.

## *Filosofia della rivelazione*

Nelle lezioni berlinesi degli anni '40 sulla *Filosofia della Rivelazione*, il principio materiale occupa il ruolo di una delle tre potenze, chiamate potenze «cosmiche» o «demiurgiche». A quella che svolge il ruolo di «fondamento re-

31. *Ivi*, pp. 514-515.

ale» (*reale Grund*), sono associate le consuete metafore femminili. Le potenze divine si articolano secondo lo schema triadico elaborato sin dal Commento al *Timeo*: una costituisce la causa materiale o substrato del processo creativo (*ex qua*), una quella formale (*per quem*) e l'ultima la causa finale o il modello (*in quam* o *secundum quam*). Esse sono puramente spirituali. In questo senso, Schelling chiarisce che anche il substrato materiale dell'intero processo, è qualcosa di «puramente spirituale»: non si tratta di una materia prima come quella «degli antichi» ma di un principio materiale che ha natura ideale[32]. La prima potenza rappresenta il «primo puramente possibile», il fondamento reale, da cui Dio trae la realtà effettiva e che rispetto a Dio resta inseparabile e residuale, mai del tutto sottomesso o assorbito dalla sua essenza. Questa è detta «balia del mondo» e «madre del mondo»: principio materiale del mondo futuro:

> Infatti, quando Dio la pone in attività, la prima potenza è il fondamento reale [*reale Grund*] da cui può fare uscire come realtà effettive tutti quei momenti che nella filosofia negativa appaiono soltanto come possibilità, il fondamento sul quale Egli può costruire l'intiero edificio di queste possibilità come realtà effettive. (…) [La prima potenza] È la prima accidentalità, il primo puramente possibile, non necessario, non appartenente all'essere divino e tuttavia inseparabile da lui, che si presenta a Dio non appena Egli esiste, e anche in seguito, quando Dio la chiama in azione, conserva sempre la natura di qualcosa che è soltanto accettato (…). Come balia del mondo, madre del mondo (essa è infatti la materia del mondo futuro), quella potenza primitiva era venerata anche nelle rappresentazioni greche.[33]

## *Conclusioni: natura, femminile e riproduzione con e oltre Marx*

Alla luce di quanto considerato, possiamo concludere che nella riflessione sulla *chōra* platonica, che interessa Schelling fin dal suo commento giovanile al Timeo, questa emerge come ciò che eccede e antecede la natura empirica o "visibile". In particolare, nelle opere successive al commento giovanile, è mes-

32. F.W.J. Schelling, *Filosofia della rivelazione*, a cura di A. Bausola, Milano 1997, pp. 491-493.

33. *Ibidem*.

so a tema un principio materiale e generativo posto nell'Assoluto stesso, che viene rielaborato nella riflessione schellinghiana matura come un elemento che appartiene a Dio, ma gli è al contempo irriducibile. La *chōra* platonica è così rimodulata secondo una funzione di volta in volta diversa all'interno del processo generativo-creativo descritto[34]. Essa gioca infatti un ruolo ambiguo: da un lato, subordinato a un principio ordinatore – soprattutto per quanto riguarda il mondo naturale –, eppure, dall'altro, essenziale e generativo. In questo modo, il principio materiale, caratterizzato mediante le metafore considerate, afferenti alla sfera del femminile, consente di evidenziare le tensioni insite nelle diverse concezioni della generazione che Schelling elabora e costituisce così un indicatore tanto delle variazioni quanto dei motivi di continuità all'interno del pensiero schellinghiano.

Come mostrato dal caso considerato – per cui è Schelling stesso a riferirsi a Platone, ma anche ai pitagorici, o a usare l'espressione «antichi» o «antica sapienza» in senso lato – il legame tra metafore afferenti alla sfera del femminile per descrivere le caratteristiche essenziali della materia non può essere rintracciato in una fonte univoca. Allo stesso modo, sarebbe complesso individuarne una precisa storia degli effetti.

Un esempio di questa connessione, che consente di mettere in luce alcuni aspetti della riflessione svolta, può essere tratto dal primo libro del *Capitale* di Karl Marx. Qui è presente una citazione diretta di William Petty[35] – economista britannico del XVII secolo – che utilizza una metafora analoga a quelle qui considerate e che Marx ripropone per descrivere il rapporto tra natura e lavoro:

> Ma l'esistenza dell'abito, della tela, di ogni elemento della *ricchezza materiale* non presente nella natura, ha sempre dovuto essere procurata mediante un'attività speciale, produttiva in conformità a uno scopo, che assimilasse particolari materiali naturali a particolari bisogni umani. Quindi il lavoro, come formatore di valori d'uso, come *lavoro utile,* è una condizione d'esistenza dell'uomo, indipendente da tutte le forme della società, è una necessità eterna della natura che ha la funzione di mediare il ricambio organico fra uomo e natura (*Stoffwechsel*

34. La permanenza di un elemento materiale è ciò che impedisce di parlare di creazione in senso proprio.

35. W. Petty, *A treatise of taxes and contributions*, London 1667.

> *zwischen Mensch und Natur*), cioè la vita degli uomini. I corpi delle merci sono combinazioni di due elementi, materia naturale (*Naturstoffe*) e lavoro. Se si detrae la somma complessiva di tutti i vari lavori utili contenuti nell'abito, nella tela, ecc., rimane sempre un substrato materiale, che è dato per natura, senza contributo dell'uomo. Nella sua produzione, l'uomo può soltanto operare come la natura stessa: cioè unicamente modificando le forme dei materiali (*Stoffe*). E ancora: in questo stesso lavoro di formazione l'uomo è costantemente assistito da forze naturali. Quindi il lavoro non è l'unica fonte dei valori d'uso che produce, della ricchezza materiale. Come dice William Petty, il lavoro è il padre della ricchezza materiale e la terra ne è la madre.[36]

Nella citazione di Petty è la terra in senso lato a costituire il lato "materno" del rapporto, mentre Marx si serve della metafora con riferimento più preciso alla «materia naturale» (*Naturstoff*), a cui potremmo forse riferirci con il termine "materiale naturale" o "risorse naturali". Egli utilizza questa descrizione per chiarire come il lavoro per sé non possa essere inteso come l'unica componente necessaria alla produzione di valori d'uso. L'altra fonte essenziale che collabora al processo produttivo è quella delle "risorse". La teorizzazione di uno scambio "metabolico" (*Stoffwechsel*) o, secondo la traduzione citata, di «ricambio organico» tra uomo e natura, in questi passaggi, ha ispirato le letture in chiave ecologica di Marx[37], che identificano nella terra la base materiale, accanto al lavoro, della produzione del valore. In questo modo, gli scambi sociali vengono inseriti in un più ampio ricambio naturale tra lavoro umano e risorse naturali. Nella teoria del lavoro-valore, tale base naturale è data come presupposta all'interno del processo di valorizzazione del valore: lo sfruttamento

---

36. K. Marx, *Il Capitale*, Roma, 1980, Libro I, p. 75.

37. Si pensi alla rilettura in chiave ecologica di Marx operata da John Bellamy Foster: cfr. J. B. Foster, *Marx's ecology*, New York, 2000; J.B. Foster, B. Clark, R. York, *The Ecological Rift*, New York 2010; J.B. Foster, *Marx's* Capital *and the Earth*, in M. Musto (a cura di), *Marx's* Capital *after 150 years*, London-New York, 2019. Per una ricostruzione del rapporto fra ecologia e marxismo cfr. J.N. Bergamo, *Ecologia e marxismo,* Verona, 2022 e G. Fava, *L'Antropocene nell'eco-marxismo. Frattura metabolica e ecologia-mondo, tra John Bellamy Foster e James W. Moore*, in *Shift. International Journal of Philosophical Studies*, 2, 2024.

della terra è visto come la condizione implicita allo sviluppo del capitalismo[38]. Analoga, seppur su un altro piano, è la riflessione delle pensatrici femministe della "seconda ondata", esponenti di un marxismo critico, che hanno visto nel lavoro riproduttivo – ad appannaggio quasi esclusivo delle donne e naturalizzato come prerogativa femminile[39] – una componente sociale, che sostiene attivamente la produzione e l'accumulazione di capitale, senza tuttavia essere riconosciuta come lavoro effettivo e per questo invisibile a un riconoscimento di diritti[40] e mistificata come attributo naturale. Fortunati si riferisce, non a caso, alla sfera della riproduzione come al "regno della natura"[41].

---

38. Cfr. J. Fallot, *Sfruttamento, inquinamento, guerra,* Napoli-Salerno, 2024.

39. Per "lavoro riproduttivo" si intende quella sfera di lavoro che provvede al sostentamento e al supporto della forza lavoro che si occupa del lavoro produttivo e che talvolta viene indicato anche come "lavoro di cura" o "riproduzione sociale", per una definizione si veda il *Glossary of Gender-related Terms* (2009) del Mediterranean Institute of Gender Studies (2009), URL: https://medinstgenderstudies.org/wp-content/uploads/Gender-Glossary-updated_final.pdf (ultimo accesso 3/05/2025). Si veda anche la voce "reproductive work" nel *Thesaurus* dell'European Institute for Gender Equality accessibile all'URL https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1151 (ultimo accesso 3/05/2025).

40. Il riferimento è ai lavori dedicatati alla rivendicazione del salario per il lavoro riproduttivo di Maria Rosa Dalla Costa, Silvia Federici, Leopoldina Fortunati e Antonella Picchio – così come alla campagna *Wages For Housework* svolta dal Collettivo Internazionale Femminista – volti a mostrare il nesso tra riproduzione sociale, lavoro femminile non salariato e produzione capitalistica. Cfr. M. Dalla Costa-S. Jones, *Potere femminile e sovversione sociale*, Venezia, 1974; S. Federici, *Wages against housework*, Bristol, 1975; N. Cox-S. Federici, *Counter-planning from the kitchen*, Bristol, 1976 (entrambi accessibili in traduzione italiana in S. Federici, *Il punto zero della rivoluzione: lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, Verona, 2020); L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione*, Venezia, 1981, ora disponibile nella riedizione L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*. Nuova ediz., Ombre Corte, Bologna, 2025; S. Federici-L. Fortunati, *Il grande Calibano: storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale*, Milano, 1984; A. Picchio, *Social Reproduction. The Political Economy of the Labour Market*, Cambridge, 1992. In particolare, il rapporto tra lavoro riproduttivo e accumulazione originaria è messo a tema in S. Federici, *Calibano e la strega: le donne, il corpo, l'accumulazione originaria,* Milano-Udine, 2015. Per una prospettiva che collega la questione femminile a quella ambientale si veda S. Barca, *Forze di riproduzione. Per una ecologia politica femminista*, Milano, 2024.

41. L. Fortunati, *L'arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*. Nuova ediz., cit., pp. 36-47.

La collaborazione, per quanto su un piano "metaforico", tra materia/natura – o in questo caso risorse naturali – e femminile ha giocato dunque un ruolo chiave nella storia della filosofia e della cultura in generale, contribuendo a elaborare dell'una e dell'altra un'immagine concettuale legata ad aspetti di passività, ricettività, caoticità e irrazionalità. Questa vicinanza però racchiude in sé anche un potenziale eversivo – mostrato, per esempio, dalla prospettiva eco-marxista o dal marxismo critico delle femministe della seconda ondata – che ne ha evidenziato l'aspetto generativo, essenziale e necessario.

Il ruolo conferito da Schelling al principio materiale è in questo senso emblematico: la duplicità che esso ricopre, tra un ruolo subordinato e uno necessario e generativo, consente di vederne all'opera entrambe le potenzialità.

Sara Marchesi

# Natura morta? L'intreccio tra scienza e metafora nell'analisi di Carolyn Merchant

**Abstract**
Drawing on the ecological and ecofeminist framework developed by Carolyn Merchant, this paper examines the transformation of the concept of nature in the period surrounding the Scientific Revolution. It analyzes how metaphor, language, and scientific rationality contributed to the emergence of a mechanistic worldview that legitimized the domination of nature and the subordination of women, as well as other marginalized subjects. It then considers alternative, relational conceptions of nature, highlighting the theoretical limits of the mechanistic paradigm and its implications for contemporary ecological thought.

**Keywords**: Philosophy of nature, Ecofeminist theory, Scientific Revolution, Mechanistic worldview, Metaphors of nature.

Trattando delle metafore che hanno interessato e trasformato l'idea di natura a cavallo tra Rinascimento ed Età moderna, non si può tralasciare di soffermarsi sul periodo intorno alla cosiddetta Rivoluzione scientifica. Considerato, a ragione, cruciale per lo sviluppo del pensiero tecnico e filosofico, ha infatti portato con sé immensi cambiamenti, dentro e fuori la sfera dell'umano.

Certamente, si tratta di una fase storica molto studiata e raccontata. Esiste, tuttavia, una lettura alternativa e molto meno frequentata del processo, delle evoluzioni e delle conseguenze che hanno aperto la via alla Rivoluzione scientifica – a partire dal XVI e, soprattutto, nel corso del XVII secolo – e l'hanno poi seguita. Un'interpretazione le cui basi sono state gettate quasi

contemporaneamente a questi stessi avvenimenti, ma che ha trovato uno spazio di elaborazione teorica solida soprattutto nella seconda metà del Novecento. Nel definirla alternativa, non intendo in alcun modo suggerire che si tratti di una lettura non storicamente accurata; piuttosto, essa si basa su una prospettiva differente da quella classica, che si potrebbe definire «ecologica».

Per analizzare la prospettiva ecologica sulla Rivoluzione scientifica attraverso l'interpretazione delle trasformazioni che hanno interessato la nostra idea di natura, vorrei affidarmi alla ricostruzione condotta da una figura di grande rilievo della storia della scienza e ambientale: Carolyn Merchant (Rochester, New York 1936), filosofa e storica della scienza statunitense, nonché una della prime e più note esponenti dell'ecofemminismo. Pochi libri di storia della scienza hanno avuto, infatti, un impatto così ampio e diffuso, dimostrandosi generativi in tanti altri campi come il suo *La morte della natura: Donne, Ecologia e Rivoluzione scientifica*[1] pubblicato nel 1980.

Innanzitutto, vale la pena notare che questo testo è considerato oggi un classico di storia ambientale e dell'ecofemminismo molto più che di storia della scienza moderna. Il che, da una parte, gli conferisce una grande importanza, essendo stato pubblicato in un momento in cui il movimento ecologista e l'ecofemminismo in particolare erano ancora in via di sviluppo, così come la ricostruzione del ruolo delle donne nella storia della scienza. Ciò fa di Merchant una pioniera. Dall'altra parte, però, questa assegnazione tende in qualche modo a delegittimare l'importanza del lavoro come lettura alternativa del corso della storia (scientifica, ma anche economica, sociale e culturale) occidentale. Non intendo soffermarmi su quest'ultimo aspetto, limitandomi a sottolineare che, specie in Europa ancor più che negli Stati Uniti (dove il libro ha avuto un'accoglienza molto positiva), esiste un certo scetticismo da parte della disciplina scientifica, per così dire, maggioritaria nei confronti degli studi che intrecciano la storia della scienza con le prospettive critiche sociali e politiche.

Tornando agli Stati Uniti, quando il libro è stato pubblicato i movimenti ecologisti ed ecofemministi erano, si è detto, nascenti. Come ha ben sottolineato Paula Findlen[2], l'incidente nucleare di Three Miles Island (Pennsyl-

1. C. Merchant, *La morte della natura. Donne, ecologia e Rivoluzione scientifica*, Milano, 2022.
2. P. Findlen, *Science Turned Upside Down: Carolyn Merchant's Vision of Nature, 40 Years Later*,

vania) era un trauma recente, risalente solo a un anno prima, e il Congresso aveva appena approvato il programma Superfund elaborato dal Comprehensive Environmental Response, Compensation, and Liability Act (CERCLA), il quale conferiva alla Environmental Protection Agency (EPA) il potere di iniziare l'enorme compito di indagare e bonificare i siti di rifiuti pericolosi in tutto il Paese. *La morte della natura* è dunque riuscito a canalizzare queste correnti, «intrecciandole in un'inedita grande contro-narrazione dell'ascesa del pensiero meccanicista in Inghilterra e in Europa occidentale […] e delle sue conseguenze sulla fine di una visione del mondo più organica», relazionale e, diremmo oggi, «sostenibile». Insomma, «invece di celebrare acriticamente i risultati di quest'epoca come un trionfo della scienza e dell'umanità a tutto tondo e senza ombre» come si usava (e spesso di usa ancora) fare, l'autrice invita a «capovolgere la lettura della storia» e a domandarsi, per esempio, quali siano stati «i costi di questa conquista intellettuale»; o chi ne abbia «guadagnato» e chi «perso»[3].

Il punto centrale dell'analisi di Merchant è rappresentato proprio dall'interrogazione delle connessioni storiche tra le concezioni della natura e i cambiamenti sociali. E, come si può intuire dal sottotitolo del libro (*Donne, Ecologia e Rivoluzione scientifica*), in queste connessioni il rapporto tra la concettualizzazione della natura e quella della donna (o del femminile) ha assunto un ruolo centrale, per l'ormai (quasi) appurato motivo che nella storia del pensiero occidentale le donne sono state ampiamente naturalizzate e la natura è stata, a sua volta, femminilizzata:

> Merchant sostiene dunque che il linguaggio e l'immaginario sono importanti, in quanto espressioni cruciali di credenze e valori, e traccia così il quadro di una trasformazione nella concezione del mondo naturale che ha avuto delle vittime – donne, lavoratori e qualsiasi aspetto della natura che sembrasse in grado di saziare l'appetito per le merci e il profitto – e ha pertanto avuto delle conseguenze.[4]

---

in «Public Books», 2021, https://www.publicbooks.org/science-turned-upside-down-carolyn-merchants-vision-of-nature-40-year-later/, trad. mia.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem.*

Tra le visioni metaforiche della natura che si sono succedute nella storia dello sviluppo umano, con Merchant vorrei qui soffermarmi e approfondire il processo che ha portato a quella che ha dato il titolo al libro stesso: la «natura morta», la natura come macchina o ingranaggio inerte. Una trasformazione simbolica e di prospettiva che è strettamente legata alla Rivoluzione scientifica e ad alcune figure storiche in particolare.

Come sottolinea Findlen, è importante innanzitutto specificare preventivamente che Merchant non mette in discussione l'importanza della Rivoluzione scientifica in sé. Piuttosto, mette sotto analisi «le sue ambizioni eccessivamente prometeiche. L'autrice solleva domande provocatorie sulle condizioni sociali, economiche e materiali da cui sono emerse le nuove idee»[5]. Per esempio, si domanda perché una visione del mondo meccanicista si sia dimostrata così convincente in quel particolare momento storico. E, al contempo, presta attenzione – in questo scritto e in tutta la sua ricerca successiva – al lavoro dei pensatori e delle pensatrici (in particolare nel campo della scienza e della filosofia) che hanno esplorato percorsi di indagine alternativi, i quali sono coesistiti con il nuovo paradigma di conoscenza e sono però rimasti minoritari, oppure sono emersi successivamente. E sottolinea la loro importanza, oggi, come base per l'impostazione di una nuova etica ambientale che lei definisce, nella sua filosofia e in accordo con il pensiero ecofemminista, «della partnership»[6].

Quasi vent'anni prima che Merchant pubblicasse *La morte della natura*, continua Findlen, il testo del fisico, storico e filosofo statunitense Thomas Kuhn (Cincinnati 1922-Cambridge, MA 1996) *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962) aveva già innovato il campo della storia della scienza:

> Kuhn aveva formulato, infatti, l'idea stessa di «rivoluzione scientifica», articolando le circostanze in cui una comprensione scientifica del mondo cede il passo a un'altra. E, come Merchant, Kuhn aveva una grade passione per i secoli XVI e XVII, poiché li riconosceva come un momento fondamentale nella trasformazione della comprensione umana della natura: l'emergere dell'idea che i pianeti ruotano intorno al sole con *Le rivoluzioni degli astri*

5. *Ibidem.*

6. Cfr. per esempio C. Merchant, *Partnership Ethics*, in «The Ruffin Series of the Society for Business Ethics», n. 2, 2000, pp. 7-18.

> *celesti* di Copernico (1543), così come le lotte per offrire una prova decisiva che convincesse le persone di abitare un cosmo centrato sul sole – che ha visto il famigerato processo e la condanna di Galileo da parte della Chiesa cattolica romana (1633, *ndr*) – e la magnifica sintesi di fisica, matematica e astronomia nei *Principia* di Newton (1687) hanno fatto della rivoluzione scientifica il cardine dell'incipiente modernità della scienza.[7]

Tanto per Merchant quanto per Khun, la Rivoluzione scientifica è insomma la prova di come l'ingegno e la curiosità umane abbiano permesso lo sviluppo di nuove prove e tecniche di comprensione della natura. Ma, per entrambi, la storia non si esaurisce qui.

Per cominciare, ripercorrendo la via proposta da Merchant, è necessario portare l'attenzione sulla trasformazione che avviene tra il periodo immediatamente precedente la Rivoluzione scientifica, quando ancora l'essere umano non possiede grandi capacità di controllo e gestione della natura, e la Rivoluzione scientifica stessa, cioè il periodo che va da Copernico, a metà del XVI secolo, ai *Principia* di Newton, alla fine del XVII secolo. Per Merchant si può parlare, in questo senso, di un'era «prima», tra la fine dell'Età medievale e gli inizi delle esplorazioni del cosiddetto Nuovo mondo, e un'era «dopo», che vede l'ascesa degli Stati-nazione e, in particolare, di un'economia basata sull'estrazione di risorse dalla terra (specialmente ferro e carbone) che renderà tali Stati-nazione europei potenti e capaci di competere tra loro.

*La morte della natura* dedica ampio spazio alla ricostruzione del periodo in cui si è assistito all'intensificarsi dei processi di estrazione mineraria e, parallelamente, all'estensione dei commerci, sottolineando come queste trasformazioni, da un punto di vista naturalistico, abbiano significato l'inizio della deforestazione dei boschi europei in tutto il continente, specialmente in Inghilterra e Olanda[8]. E proprio a mano a mano che questa fase molto precoce di industrializzazione inizia a diffondersi e aumentare, avviene un cambiamento importante: dalla visione della natura come organismo vivente

---

7. P. Findlen, *Science Turned Upside Down: Carolyn Merchant's Vision of Nature, 40 Years Later*, cit.

8. Cfr. C. Merchant, *Fattorie, paludi, foreste. Ecologia europea in transizione*, in *La morte della natura*, cit., pp. 119-158.

e da un'economia basata sul lavoro umano, animale e su fonti di energia rinnovabili (in altre parole, sulle forze organiche della natura), si passa a un sistema basato su fonti di energia inorganiche non rinnovabili.

Durante il procedere di questa immensa trasformazione in Europa, il sogno di dominare e controllare l'ambiente naturale tramite la scienza e la tecnologia si fa sempre più realizzabile ed è in questo periodo che si assiste, sottolinea l'autrice, allo sviluppo a doppio senso della scienza e della tecnologia, cioè alla nascita della «sperimentazione» e di una «comprensione matematica» del mondo; le quali, congiuntamente, sembrano avvicinare l'essere umano a un intendimento completo del mondo naturale.

Veniamo ora alle metafore. La visione della natura più diffusa in epoca rinascimentale è quella di un organismo vivente; essa è infatti intesa come una proiezione del corpo umano sul cosmo. La terra è «viva», ed è concettualizzata come una madre nutrice che presenta sistemi simili a quelli dell'essere umano (circolatorio, riproduttivo, di alimentazione, di espulsione…). Il linguaggio corrente in uso nel periodo riflette questa visione metaforica: si dice, per esempio, che i metalli crescono nel «grembo della terra» e si crede che, una volta estratti (senza eccedere), essendo vivi, ricresceranno. In definitiva, la convinzione è che anche la natura sia serva di Dio ed esegua la sua volontà nel «mondo sotterraneo». Inoltre, come già ricordato, la natura è concettualizzata come femmina e, in particolare, come madre che elargisce i suoi doni.

E qui avviene, per Merchant, un primo cambiamento:

> L'immagine della natura che acquistò importanza all'inizio dell'Epoca moderna fu quella di un regno disordinato e caotico da soggiogare e controllare. Come l'immagine della madre terra […], la natura selvaggia incontrollabile fu associata alla femmina. Tanto l'immagine della natura quanto quella della donna avevano due facce distinte.[9]

Questa nuova immagine rappresenta, in sostanza, l'opposto della natura come madre nutrice: la natura come portatrice di carestie, malattie, uragani, siccità, vale a dire il lato più negativo dell'immagine della natura come femmina. La natura come strega. E non è un caso che questo sia anche il

9. C. Merchant, *La morte della natura*, cit., p. 241.

periodo di massima espansione della caccia alle streghe che (per Merchant, e per diverse altre studiose)[10], va approfondito e compreso nella sua potenza distruttiva non solo fattuale, ma anche simbolica. Proprio come la natura caotica e selvaggia, la donna potenziale strega dev'essere soggiogata dall'uomo, il quale deve estorcerle i suoi segreti. Si ritiene, infatti, che anche la natura celi al suo interno dei segreti, e l'estrazione di questi ultimi diviene l'obiettivo degli scienziati del XVII secolo.

Secondo Merchant, è in particolare alla visione di Francis Bacon (Londra, 1561-Londra, 1626) che dobbiamo la convinzione riguardo alla possibilità e alla «necessità» di estrarre i segreti della natura tramite la scienza e la tecnologia, attraverso le «arti». Una visione che avrà una grandissima influenza e ispirerà gli scienziati e l'umanità nel corso del XVII secolo come nei secoli successivi.

L'impostazione di Bacon è incentrata proprio sull'idea di «sperimentazione»: come si può, egli si chiede, attraverso l'esperimento rivelare i segreti della natura per il bene dell'umanità? Fino a quel momento, streghe a parte, gran parte di questo lavoro era stato svolto dagli alchimisti, dai maghi naturali e dagli astrologi, cioè da figure che credevano di possedere un accesso privilegiato ai segreti della natura, mentre l'obiettivo di Bacon è rendere questa conoscenza «pubblica» e «oggettiva».

Nel 1620 scrive dunque il *Novum Organon*, che con il suo titolo vuole fondamentalmente suggerire che l'essere umano può agire come uno strumento sulla natura. In questo modo, per Bacon, è possibile recuperare il perduto Giardino dell'Eden. Commenta Merchant:

> Benché la curiosità di una donna possa essere stata la causa della cacciata dell'uomo dal dominio che gli era stato dato da Dio, si poteva far ricorso all'interrogatorio di un'altra femmina, la natura, per recuperare tale dominio.[11]

---

10. Cfr. per esempio B. Ehrenreich, D. English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, New York, 2010; F. d'Eaubonne, F., *Il sessocidio delle streghe*, Novate Milanese, 2024; S. Federici, *Caccia alle streghe, guerra alle donne*, Roma, 2010.

11. C. Merchant, *La morte della natura*, cit., p. 305.

In questo senso, continua l'autrice, è indicativo che Bacon abbia scritto anche un saggio, intorno al 1605, intitolato *Temporis partus masculus*[12]: attraverso quelle che chiamava le arti, cioè la scienza e la tecnologia, prodotti del maschio, era per lui possibile riparare alla perdita dovuta a un errore femminile riconquistando, anzi «ricreando», il Giardino dell'Eden.

L'idea dell'esperimento nasce, dunque, con Bacon e si sviluppa con una sofisticazione sempre maggiore nel corso del XVII secolo. Tuttavia, per Merchant resta centrale comprendere davvero come quest'ultimo concettualizza e idealizza la sperimentazione. Ciò che a suo parere egli intende, infatti, utilizzando la parola «esperimento» è proprio che si deve «mettere alla prova» la natura: è necessario porle delle domande e poi spingerla a rivelare le sue risposte; alla stessa domanda è poi fondamentale che la natura risponda sempre allo stesso modo, da qui l'importanza della formulazione, della registrazione dei dati e della presenza di testimoni.

Nel *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623) Bacon individua tre stati in cui la natura può presentarsi: la «natura libera» che dà vita a tutti gli animali e piante che si trovano sulla terra; la «natura in errore», cioè la natura che si smarrisce e crea aberrazioni che non dovrebbero esistere; la «natura costretta» dall'uomo a produrre le cose artificiali[13]. L'utilizzo di quest'ultima definizione è per Merchant, come si può immaginare, particolarmente significativa: la natura costretta, sostiene Bacon, rappresenta lo stadio del controllo della natura da parte dell'essere umano e il processo tecnologico di estrazione dei suoi segreti.

Mantenendo l'attenzione sulle immagini, Merchant propone allora tre contesti metaforici che esemplificano, a suo avviso, l'essenza del concetto baconiano di esperimento, quindi l'idea della possibilità di controllare e dominare la natura[14].

---

12. F. Bacon, *Il parto maschio del tempo ovvero la grande instaurazione del dominio dell'uomo sull'universo*, in Id., *Opere*, Torino, 2013.

13. F. Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum*, II, cap. 2, cit. in C. Merchant, *Francis Bacon and the «vexations of art»: experimentation as intervention*, in «The British Journal for the History of Science», vol. 46, n. 4, 2013, nota 14, p. 557.

14. Cfr. C. Merchant, *Environmentalism: From the Control of Nature to Partnership*, Berkeley, 2010.

Il primo è l'aula di tribunale. Bacon si era formato all'interno del sistema giudiziario e all'inizio della sua carriera era stato segretario della Star Chamber, dove i criminali erano interrogati in condizioni, nota l'autrice, «chiuse e controllate». Pertanto, l'aula di tribunale diventa metafora della nascente idea dell'esperimento circoscritto e controllato: una stanza chiusa dove solo le persone privilegiate sono ammesse in qualità di giudice, avvocato o giuria, come lo scienziato nel laboratorio. In tal modo, la natura è messa sotto processo. Potremmo pensare, afferma Merchant, a un processo *Scienza versus Natura*, dove la natura è chiamata a testimoniare. L'importanza del testimone è chiara: la natura deve testimoniare e deve perciò essere in grado di riconoscere le domande che le sono poste. Pertanto, bisogna elaborare un linguaggio e porre quesiti che può comprendere. Inoltre, come già ricordato, dev'essere messa nella condizione di poter ripetere le medesime risposte alle stesse domande alla presenza di testimoni.

Il secondo contesto metaforico, per alcuni versi simile all'aula di tribunale, è il teatro anatomico. Un esempio familiare a Bacon è il teatro anatomico di Andrea Vesalio, che fa da copertina al suo testo *De Humani Corporis Fabrica* (1542). L'immagine mostra un cadavere dissezionato su un tavolo di fronte a una folla di persone. A essere dissezionato è, guarda caso, un corpo femminile: l'utero è aperto proprio come se fosse il grembo della terra scavato dai minatori. In seguito, Bacon affermerà la necessità di dissezionare il cadavere della natura per costruire un'anatomia del mondo, sottolineando il ruolo fondamentale delle *vexationes artium*[15], che rappresentano esattamente la sperimentazione al fine di estrarre i segreti della natura. Sebbene dunque Bacon non menzioni specificamente il teatro anatomico, Merchant porta l'attenzione sull'utilizzo che fa del linguaggio legato a questo luogo e alla pratica che vi si svolge nel suo sforzo di descrivere un metodo per scoprire i misteri del mondo naturale.

La terza immagine è, infine, quella del laboratorio alchemico. Dal momento che nel XVI secolo circolano molti trattati alchemici, Bacon ne è profondamente influenzato, vi si ispira nello strutturare la propria idea. E

15. «Simili modo, et occulta Naturae magis se produnt per vexationes Artium, quam cum cursu suo meant». F. Bacon, *Novum Organon,* I, XCVIII, cit. in Merchant, *Francis Bacon and the «vexations of art»: experimentation as intervention*, cit., p. 551.

l'intuizione della sperimentazione in uno spazio chiuso e controllato è in effetti perfettamente esemplificata dal laboratorio alchemico. Come ricordato, Bacon ha definito questa condizione «natura costretta».

Si arriva, così, alla vera utopia di Bacon, *La Nuova Atlantide*, pubblicata postuma un anno dopo la sua morte nel 1627. Qui l'autore descrive un insieme di laboratori, o quella che ora considereremmo un'istituzione scientifica, denominata Casa di Salomone. Al suo interno si trovano case-prospettiva, nelle quali si utilizzano le lenti per comprendere la luce, case del movimento, di fermentazione e di cottura, case del suono, case della matematica e tutte queste case non sono altro, osserva Merchant, che laboratori. Bacon descrive poi giardini, miniere, grotte, ruscelli e fontane, che possono essere studiati da chi lavora all'interno di questa istituzione. Ancora, sono eseguite dissezioni e interventi chirurgici (proprio come nei teatri anatomici), esperimenti con medicine, nonché la creazione di nuovi animali e piante (animali capaci di riprodursi in meno tempo o crescere maggiormente, frutti in grado di maturare prima…). Una visione che appare, oggi, fortemente premonitrice: fondamentalmente, si tratta di ingegneria genetica. E qual è lo scopo di tutto questo lavoro? Scrive Bacon: «Fine della nostra istituzione è la conoscenza delle cause e dei segreti movimenti delle cose per allargare i confini del potere umano verso la realizzazione di ogni possibile obiettivo»[16].

Questa è la grande visione inaugurata da Bacon, che ispirerà i suoi successori: istituzioni come l'Accademia del Cimento in Italia, la Royal Society in Inghilterra o l'Académie des Sciences in Francia, ci ricorda Merchant, sono tutte modellate sulla Nuova Atlantide e sull'idea di sperimentazione e dominio della natura di Francis Bacon.

Alla fine del XVII secolo, continua l'autrice, avviene un'ulteriore trasformazione: la tradizione sperimentale entra in congiunzione con quella matematica, la quale era stata rivitalizzata da filosofi come René Descartes e dagli scienziati, tra tutti Isaac Newton. L'idea di Newton dell'universo meccanico ha, afferma l'autrice, «riunito i cieli, con l'opera di Keplero e Copernico, e il mondo terrestre, con il lavoro di Galileo, dando vita a un mondo che è uno spazio contenuto e controllato composto di sfere ideali con il loro punto di gravitazione

16. F. Bacon, *La Nuova Atlantide*, in *Scritti filosofici*, Torino, 1975, pp. 855-862.

al centro, e senza attrito, affinché le leggi matematiche possano esprimersi»[17].

In definitiva, il risultato del periodo compreso tra Copernico e Newton è, secondo Merchant, la visione meccanicista. È questo il momento in cui muta la visione della natura da un organismo vivo a una macchina: essa è ora composta da parti, da atomi o «particelle» che possono essere riorganizzate dall'esterno da uno scienziato o da un ingegnere. Il mondo diventa un universo simile a un orologio, anziché una madre nutrice o una strega distruttrice. Ed è a questo punto che avviene la «morte della natura». La matematica, sostiene ancora l'autrice, diventa la sola fonte di conoscenza valida: attraverso di essa l'uomo è in grado di risolvere equazioni e, quindi, di prevedere; e se si può prevedere si può controllare, dominare la natura.

Perciò, il controllo di quest'ultima attraverso la sperimentazione – perno della visione di Bacon –, e la matematica porta l'uomo-scienziato alla convinzione di poterne governare gli elementi, grazie a spazi e sistemi matematici chiusi. Ma, soprattutto, porta alla perdita della visione organica a favore di una concezione della natura come ingranaggio inerte e, quindi, priva del valore che si attribuisce alla materia viva. Ecco che il mondo naturale può dunque essere pensato davvero come uno spazio artificiale: come un lotto di terreno circondato da recinzioni, per esempio, in cui si mettono fertilizzanti, siano essi letami o fertilizzanti chimici e, ancora più tardi, pesticidi. Gli stessi pesticidi denunciati da Rachel Carson – un'altra precorritrice dell'ecofemminismo e di Merchant stessa – nel 1962 con il suo testo *Primavera silenziosa*[18]: un'altra immagine di natura morta. Anzi, in questo caso si può veramente parlare di una natura «uccisa».

Ecco come si è giunti alla morte della natura. Tuttavia, come ricordato in apertura, Merchant dedica spazio anche alle teorie che hanno messo in discussione la concezione puramente meccanicista del mondo naturale: letture alternative, come detto, che sono state lasciate in secondo piano e stanno venendo riscoperte oggi che la crisi ecologica si sta mostrando in tutta la sua concretezza.

Una sfida fondamentale è lanciata dall'elaborazione del concetto stesso di ecologia da parte dello zoologo tedesco Ernst Haeckel, il primo a utilizzare

---

17. C. Merchant, *Environmentalism: From the Control of Nature to Partnership*, cit., trad. mia.

18. R. Carson, *Primavera silenziosa*, Milano, 2016.

questo termine. Nel 1866 Haeckel scrive *Generelle Morphologie der Organismen*[19], nel quale fa riferimento allo studio delle relazioni degli organismi viventi con il mondo esterno. Il modello di sistema chiuso e controllato di cui si è detto fin qui inizia a scricchiolare: Haeckel parla delle *relazioni* di tutti gli organismi con il loro ambiente.

Tuttavia, secondo Merchant, nell'analisi di Heckel manca ancora un elemento, piccolo quanto fondamentale: la sua definizione di ecologia ha sicuramente il merito di riconoscere la relazionalità che interessa la vita degli organismi negli ecosistemi, ma, nel suo indicare con il termine «ecologia» lo studio scientifico di un mondo *esterno* agli esseri umani (per quanto essi siano in relazione con esso), ancora non coglie pienamente la centralità del fatto che l'umanità può, molto più profondamente e velocemente degli altri esseri viventi, influenzare questo mondo che non è a lei esterno, ma di cui è parte integrante al pari di tutti gli altri esseri.

Chi utilizza, nel 1892, il termine «ecologia» in senso moderno è invece, secondo Merchant, la statunitense Ellen Swallow Richards (Dunstable 1842-Jamaica Plain, Boston 1911), chimica, esperta di mineralogia e di nutrizione, nonché prima donna a essere ammessa al Massachusetts Institute of Technology (MIT). Con la sua interpretazione di ecologia, Swallow include chiaramente l'umanità all'interno della natura; inoltre, è la prima a formulare il concetto di «ecologia umana», sviluppato nel 1907 nel suo libro *The Sanitation in Daily Life*[20] e definito come una nuova scienza interdisciplinare composta da due branche principali: l'educazione ambientale e l'educazione alimentare. Come ricorda Bruna Bianchi:

> La purezza dell'acqua, dell'aria, la qualità del cibo erano per Swallow i fondamenti della «ecologia» o «economia della casa». Ogni individuo, famiglia, attività umana poteva alterare o conservare i cicli naturali. Il suo lavoro pionieristico, tuttavia, fu svalutato come una sorta di «economia domestica» e presto dimenticato.[21]

---

19. H. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, Norderstedt, 2016.

20. E.H. Swallow-Richards, *The Sanitation in Daily Life*, Whitefish, 2008.

21. B. Bianchi, *Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive*, in «DEP – Deportate, esuli, profughe», n. 20, Venezia, 2012, pp. I-XXVI.

Da qui l'interesse di Merchant nei suoi confronti e per la sua proposta di introdurre un'educazione ambientale nella società.

Un'ulteriore sfida alla scienza meccanicistica arriva più tardi dalla teoria della relatività di Albert Einstein (Ulma 1879-Princeton 1955) e, soprattutto, dalle sue idee relative alla struttura quantistica della luce. E poi, ancora, dallo sviluppo della teoria del caos, seguita dall'idea della scienza della complessità. Nel 1972, il matematico e meteorologo americano Edward Norton Lorenz (West Hartford 1917-Cambridge, MA 2008) formula una domanda divenuta celebre: *Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas?*, ispirata dall'articolo da lui pubblicato nel 1963 *Deterministic Nonperiodic Flow*[22]. Ponendo il suo quesito, Norton Lorenz getta le basi di quello che diventerà noto come «effetto farfalla»: il principio secondo il quale l'atmosfera è fondamentalmente irregolare, instabile e in relazione, i modelli meteorologici sono caotici e imprevedibili, proprio come lo è la maggior parte dei sistemi ambientali e biologici, che sono sistemi non lineari. Per la nuova scienza il caos diviene, allora, la situazione usuale; è il mondo meccanico e regolare dal quale è possibile trarre previsioni certe e a lungo termine a rappresentare un'eccezione.

Merchant riparte proprio da qui per affermare la necessità di ripensare, a partire da questa nuova visione scientifica, anche le basi dei nostri sistemi etici, della nostra idea di natura e del nostro rapporto con l'ecosistema a tutto tondo. Un ecosistema che non è per nulla morto, dal quale non siamo separati e del quale non possiamo essere dominatori (anche se ne siamo pesantemente modificatori, il che ci assegna anche un'importante responsabilità morale), poiché ne siamo parte e siamo da esso, a nostra volta, profondamente influenzati.

Per concludere, vorrei sottolineare un'ultima volta il contributo fondamentale di Carolyn Merchant nell'evidenziare il ruolo che le immagini e le metafore dominanti giocano nel plasmare i valori e i comportamenti culturalmente accettati, in questo caso nei confronti della natura e della donna, ma non solo. Merchant sostiene che l'antica identità della natura come femmina, collegata a una cosmologia organica, non è stata cancellata, ma è stata invece ripresa, manipolata e reinserita come metafora prevalente della Rivoluzione

22. E. Norton Lorenz, *Deterministic Nonperiodic Flow*, in «Journal of the Atmospheric Sciences», vol. 20, n. 2, Boston, 1963, pp. 130-141.

scientifica; solo con il tempo questo processo ha portato alla sua sostituzione con la metafora della natura morta.

Come ha sottolineato efficacemente Karen J. Warren, un'altra esponente centrale dell'ecofemminismo statunitense:

> Merchant sostiene che esaminando il passaggio «dall'organismo alla macchina come metafora dominante» si scopre come i tradizionali «vincoli» culturali alle azioni umane nei confronti della terra (ad esempio, i vincoli relativi all'estrazione mineraria) si trasformino in «sanzioni» culturali a vantaggio dello sfruttamento scientifico, tecnologico ed economico della natura (estrattivismo, drenaggio, deforestazione). I vincoli nascono e riflettono una visione del mondo secondo cui non si può uccidere una madre, mutilarne il corpo o «scavare nelle sue viscere in cerca di oro»; le sanzioni nascono e riflettono una visione del mondo secondo cui la natura è una macchina o una femmina disordinata che deve essere dominata e controllata dall'uomo di scienza.[23]

Al mutare dei bisogni e dei desideri di una società i vincoli culturali possono, insomma, trasformarsi in sanzioni attraverso la manipolazione e poi la scomparsa di alcune metafore, delle visioni del mondo e dei valori a esse associati. È proprio in questo senso che, secondo Warren, Merchant (e *La morte della natura* in particolare) fornisce «la prima prospettiva accademica ecofemminista sulla storia dell'ecologia».

> Lo fa esaminando criticamente il ruolo giocato dalle immagini di controllo della natura nella subordinazione delle donne e nello sfruttamento della terra (e viceversa, *ndr*); documentando come l'immaginario femminile sia stato usato storicamente per descrivere la natura e consentire la trasformazione da una visione del mondo organismica a una meccanicistica; intrecciando in modo perspicace i fattori culturali, economici e filosofici che hanno contribuito a questa trasformazione […].[24]

---

23. K. J. Warren, *The Legacy of Carolyn Merchant's The Death of Nature*, in «Organization & Environment», vol. 11, n. 2, 1998, p. 186, trad. mia.

24. *Ivi*, p. 188.

A tutto svantaggio della natura e delle donne, ma anche di diverse altre categorie che nel tempo sono state associate all'una o all'altra. Che sono state, cioè, naturalizzate o femminilizzate.

In definitiva, nel suo lavoro Merchant insiste sulla necessità di promuovere una narrazione della storia della scienza della quale la natura stessa è la protagonista principale: una narrazione capace di esplorare i costi della modernità per l'ecosistema in generale, per i viventi non umani e per l'umanità. La sua è, sicuramente, una storia della scienza più inclusiva, che presta attenzione al ruolo delle donne e degli uomini, dei lavoratori e delle lavoratrici così come degli studiosi e delle studiose, osservando le diverse relazioni che costoro hanno avuto con il mondo naturale. Sostiene, con le sue parole, «una visione della storia con l'occhio della terra»[25], che inizia e finisce nell'ambiente fisico.

In tal modo, ci incoraggia a trattare il rapporto tra passato e presente un po' come un ecosistema: un mondo fragile e interconnesso, fatto di inedite e sorprendenti giustapposizioni, le quali creano un delicato equilibrio che potrebbe spezzarsi in qualsiasi momento.

25. C. Merchant, *Environmentalism: From the Control of Nature to Partnership*, cit., trad. mia.

# Indice dei nomi


**A**
Aezio 13
Ackermann, Erich 20
Agrippa, Cornelius 99
Alberti, Leandro 69
Alberti, Leon Battista 8-9, 27-47, 54
Alfinito, Luigi 38
Anassagora 13, 14-15, 16, 91
Andreoni Fontecedro, Emanuela 20
Angelini, Annarita 33-34, 36
Archelao 16
Argenton, Bruno 24
Aristotele 72, 73-76, 77-78, 79-84, 85, 86-89, 91
Arnim, Hans von 19
Ashley-Cooper, Anthony (Shaftesbury) 121
Austa, Luca 15
Averroè (Walīd Muḥammad ibn ʾAḥmad ibn Rušd) 78, 85

**B**
Bacchelli, Franco 46
Bacone, Francesco 7, 110-111, 145-149
Bacone, Ruggero 24
Badaloni, Nicola 33, 96-97, 99, 104, 106, 108, 115
Bailey, Cyril 13-17, 20
Balbiani, Laura 99
Baldini, Artemio Enzo 72
Barca, Stefania 137
Barchiesi, Alessandro 24
Bardi, Donato di Niccolò di Betto (Donatello) 29
Bardin, Andrea 113
Barzaghi, Claudio 58
Bausola, Adriano 134
Beierwaltes, Werner 121
Belgioioso, Giulia 111
Bénatouil, Thomas 42
Benjamin, Walter 97
Bentley, Richard 18
Berardi, Elisabetta 29
Beretta, Marco 57
Bergamo, Jacopo Nicola 136
Bertolini, Lucia 27, 29
Bianchi Bensimon, Nella 29
Bianchi, Bruna 150
Biscardi, Federica 9, 117
Bizzarri, Valeria 62
Blumenberg, Hans 7-8, 24
Bodei, Remo 97

Bodin, Jean 97
Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino 41
Borgeaud, Philippe 19
Boyancé, Pierre 19
Boyle, Robert 110
Bradwardine, Thomas 69
Brambilla, Simona 29
Bredekamp, Horst 96
Briquel, Dominique 37
Brovia, Romana 29
Brunelleschi, Filippo 29, 51
Bruno, Giordano 97, 109, 123
Brusori, Francesco 8, 27
Buonamici, Francesco 74, 84
Buridano, Giovanni 69

**C**

Calvi, Gerolamo 53
Camerota, Filippo 51
Campanella, Tommaso 9, 95-96, 99, 105, 107
Canfora, Davide 40-41
Capponi, Filippo 21, 23
Carannante, Salvatore 7
Cardano, Gerolamo 99
Cardini, Roberto 28, 35, 40, 45
Carpi, Umberto 29
Carson, Rachel 149
Casanova-Robin, Hélène 46
Cassai, Tommaso di Ser Giovanni di Mòne di Andreuccio (Masaccio) 29
Cassani, Alberto Giorgio 29, 32, 34, 38
Cassirer, Ernst 66
Cato, Ercole 97
Catone, Marco Porcio 21
Cavicchi, Anna 34
Caye, Pierre 33, 39, 41
Cenerini, Francesca 30
Censorino 16
Champeaux, Jacqueline 37
Charles, David 80
Chiurco, Carlo 29
Choay, Françoise 29
Cicchini, Elenio 97
Cicerone, Marco Tullio 12, 19, 20, 21, 24, 36, 38, 42, 43-44, 46
Ciocci, Argante 57
Claessens, Guy 73
Clark, Brett 136
Clayton, Barbara 16
Collareta, Marco 30
Columella, Lucio Giunio Moderato 17
Conforti, Maria 103, 105
Conte, Gian Biagio 24
Copernico, Niccolò 103, 143, 148
Coppini, Donatella 46
Cornelio, Tommaso 95-96, 108-115
Cox, Nicole 137
Cozzi, Gianluca 58
Craca, Clotilde 19
Cremante, Simona 51
Crotti, Ornella 32
Cusano, Niccolò (Nikolaus Krebs von Kues) 35

**D**

d'Abano, Pietro 29
d'Amalfi, Tommaso Aniello (Masaniello) 109
D'Andrea, Francesco 96
D'Ascia, Luca 46
d'Este, Isabella 58
d'Eaubonne, Françoise 145

d'Oresme, Nicola 69
da Carpi, Berengario (Jacopo Berengario) 66
da Vinci, Leonardo 8-9, 49-68, 69, 70
Dalla Costa, Mariarosa 137
Dalli Regoli, Gigetta 32
Darbord, Bernard 29
de Gandillac, Maurice 72
De Giovanni, Biagio 96-97
de' Liuzzi, Mondino 66
Del Lucchese, Filippo 113
Del Monte, Roberto 121
Del Soldato, Eva 73, 75
Della Porta, Giovan Battista 95-100, 101, 102-103
della Robbia, Luca 29
Democrito 9, 96, 103
Descartes, René (Cartesio) 9, 96, 110-116, 148
Deufert, Marcus 18
di Afrodisia, Alessandro 85
di Andrea Cennini, Cennino (Cennino Cennini) 58
di Benedetto de' Franceschi, Piero (Piero della Francesca) 55, 59
di Dono, Paolo (Paolo Uccello) 59
Di Liscia, Daniel A. 72
Di Stefano, Elisabetta 30
Diodoro Siculo 16
Diogene Laerzio 16, 42

**E**
Eamon, William 99-100
Ehrenreich, Barbara 145
Empedocle 16
Engberg-Pedersen, Troels 43
English, Deirdre 145
Epicuro 9, 13, 15-16, 20, 96
Ernst, Germana 97, 99
Esiodo 29
Esposito, Roberto 97
Euclide 57
Euripide 13, 14, 15

**F**
Facca, Danilo 85
Fallot, Jean 137
Fattori, Marta 111
Fava, Giovanni 136
Fedeli, Paolo 21, 24
Federici, Silvia 137, 145
Federici Vescovini, Graziella 51
Fenzi, Enrico 38
Ferrari, Franco 119
Février, Caroline 37
Fichte, Johann Gottlieb 127
Ficino, Marsilio 122
Fidelibus, Francesca 9, 95
Filippi, Elena 35
Filopono, Giovanni 81-86, 89, 91, 93
Findlen, Paula 140, 142, 143
Fiorilla, Maurizio 29
Fleet, Barrie 82
Flores, Enrico 11, 13, 18
Fludd, Robert 99
Forschner, Maximilian 42
Fortunati, Leopoldina 137
Fortunato, Gerardo 38
Foster, John Bellamy 136
Foucault, Michel 98
Fronterotta, Francesco 80
Frosini, Fabio 49
Furlan, Federico 33, 41, 45-46
Furley, David J. 19

**G**
Galasso, Giuseppe 96
Gale, Monica R. 20
Galeno 103
Galilei, Galileo 9, 84, 96, 103, 110, 113, 143, 148
Galluzzi, Paolo 51, 63
Gambino Longo, Susanna 40
Garin, Eugenio 27-28, 33, 38-39, 50, 75, 110
Gassendi, Pierre 110, 113
Gattavari, Paolo 46
Gellio, Aulo 29, 36
Gentile, Giovanni 95
Géricault, Théodore 97
Ghiberti, Lorenzo 29
Giglioni, Guido 99
Gilbert, Neal W. 85
Giordano, Luca 97
Giovanardi, Alessandro 30
Giovannozzi, Delfina 100
Giovio, Paolo 69
Giussani, Carlo 12, 13, 17-19
Goethe, Johann Wolfgang von 8
Gomez-Géraud, Marie-Christine 29
Grafton, Anthony 28
Grayson, Cecil 28
Grendler, Paul F. 75
Guglielmino, Salvatore 108
Guittard, Charles 37

**H**
Hadot, Pierre 39, 46
Haeckel, Ernst 149-150
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 121, 129
Helbing, Mario Otto 84
Hemsterhuis, Frans 122
Henrichs, Albert 19
Herder, Johann Gottfried 122
Hernández-Esteve, Esteban 57

**J**
Jacobi, Friedrich Heinrich 123
Jardine, Nicholas 72
Jones, Selma 137
Judson, Lindsay 80

**K**
Kant, Immanuel 122, 127
Kemp, Martin 51, 53
Keplero, Giovanni 148
Kessler, Eckhard 72
Kleve, Knut 19
Kraye, Jill 72
Krause, Virginia 97
Kuhn, Thomas 142

**L**
La Brasca, Frank 30
Labellarte, Alberto 114
Lachmann, Karl 17, 19
Lacis, Asja 97
Lambino, Dionisio 11
Leopardi, Giacomo 24
Leunissen, Mariska 80
Lines, David A. 72
Lisciani-Petrini, Enrica 97
Lonzi, Carla 129
Lotti, Brunello 108

Lucrezio, Tito Caro 8, 11-12, 13, 15-17, 18, 19-20, 25, 29, 40, 41, 57, 59, 61, 96
Luporini, Cesare 63

**M**
Machiavelli, Niccolò 29
MacPhail, Eric 97
Macrobio, Ambrogio Teodosio 39
Maggiulli, Gigliola 24, 25
Manca, Massimo 29
Mantegna, Andrea 58
Marani, Pietro Cesare 53, 60
Marchesi, Sara 10, 139
Marinoni, Augusto 57
Martelli, Matteo 57
Marx, Karl 134-136
Mastronarde, Donald John 14
Mayhoff, Carolus 22
Margolin, Jean-Claude 72
Martin, Christian 97
Mazzoli, Giancarlo 21
Mazzoni, Jacopo 75
Merchant, Carolyn 10, 96, 101, 139-152, 153
Mersenne, Marin 110
Methuen, Charlotte 72
Milanese, Guido 15, 20
Minazzi, Fabio 64-65
Molinarolo, Francesco 9, 71
Montarese, Francesco 20
Muccioli, Federicomaria 30
Mueller, Ian 82
Mulsow, Martin 73
Muni, Andrea 121
Murgier, Charlotte 43
Musto, Marcello 136

**N**
Nanni, Romano 51
Narducci, Emanuele 15, 20
Nasone, Publio Ovidio 32
Newton, Isaac 143, 148
Neymeyr, Barbara 42
Norton Lorenz, Edward 151
Nova, Alessandro 49

**O**
Oltramare, Paul 21
Orlandi, Giovanni 31

**P**
Pacioli, Luca 55-57
Paladini, Mariantonietta 8, 11
Panezio di Rodi 25
Paolella, Alfondo 97
Paoli, Michel 28-29
Paracelso (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 9, 96
Parroni, Piergiorgio 21-22
Patrizi, Francesco 89
Pedretti, Carlo 50, 66-67
Perret, Jacques 19
Perrone, Antonio 108
Perrone Compagni, Vittoria 100
Petrarca, Francesco 29-30, 38, 41
Petrucci, Federico Maria 111, 119
Petty, William 135-136
Piaia, Gregorio 72
Picchio, Antonella 137
Piccolomini, Francesco 9, 71-93
Piovani, Pietro 96

Plastina, Sandra 72
Platone 10, 55, 57, 72, 73-74, 75, 76, 77, 79-82, 86-91, 111, 117-125, 126, 127, 130-131, 135
Plinio Caio Secondo (il Vecchio) 8, 11, 20, 21-25, 29, 37-38, 40, 70
Plotino 89
Pontano, Giovanni 17
Poppi, Antonino 72, 75
Portoghesi, Paolo 31
Posidonio di Apamea 25
Preti, Giulio 124
Purnell, Frederick Jr. 75

**R**
Ramo, Pietro 85
Ranucci, Giuliano 24
Recupito, Giulio Cesare 108
Refini, Eugenio 72
Regoliosi, Mariangela 40, 45
Rispoli, Gennaro 97
Rocca, Silvana 21
Rosenmeyer, Thomas Gustav 37
Ross, David 80
Rossi, Paolo 98-99
Russo, Marco 60

**S**
Saggio, Carlo 20
Salvi, Paola 66
Sanseverino, Galeazzo 55
Santagata, Marco 29
Santinello, Giovanni 33-34
Sasso, Gennaro 29
Satoor, Christopher 121
Scarlini, Luca 101
Schelling, Friedrich 9-10, 117, 121-123, 124, 125-127, 128, 129-135, 138
Schmidt, Jochen 42
Schmitt, Charles B. 72
Schrijvers, Petrus Hermanus (Piet) 18-19
Sedley, David 80
Semerari, Giuseppe 127
Seneca, Lucio Anneo 8, 11, 21-22, 24, 37, 43-44, 47, 107, 108
Setaioli, Aldo 21, 37
Severino, Marco Aurelio 95-96, 102-104, 105, 106-109, 112
Seurat, Georges 51
Sforza, Galeazzo Maria 59
Sforza, Ludovico Maria (Ludovico il Moro) 55
Swallow-Richards, Ellen 150
Showerman, Grant 19
Simplicio 81-82
Sodano, Angelo Raffaele 77
Soderini, Pier 55
Spaventa, Bertrando 95
Spinoza, Baruch 122, 124, 127
Sportelli, Gennaro 108
Stampini, Ettore 17
Stigliola, Nicola Antonio (Colantonio Stigliola) 103, 109-110
Storella, Francesco 98
Strummiello, Giusi 97
Stussi, Alfredo 29
Suggi, Andrea 97

**T**
Tafuri, Manfredo 38
Taglialagamba, Sara 8, 9, 49, 53, 58, 62, 69

Tatasciore, Carlo 125
Telesio, Bernardino 114
Tennemann, Wilhelm Gottlieb 122
Tiedemann, Dietrich 122
Tiepolo, Stefano 71, 74-82, 85, 88
Tissol, Garth 32
Torrini, Maurizio 98, 109, 111, 114
Trabucco, Oreste 103
Trottmann, Christian 30

**U**
Uglione, Renato 20
Urceo, Antonio (Codro Urceo) 46

**V**
Vagnetti, Luigi 32
Valla, Lorenzo 21
Vanhaelen, Maude 73
Vasoli, Cesare 45, 89, 100
Vecce, Carlo 49-53
Veneziani, Marco 100
Venturi, Gianni 33
Verardi, Donato 97-98, 102
Versiero, Marco 60, 63
Vesalio, Andrea (Andreas van Wesel) 147
Virgilio, Publio Marone 107
Vico, Giambattista 95, 96-97, 104, 106, 108-109, 115
Vimercato, Francesco 74, 85-87
Vottero, Dionigi 108

**W**
Wagoner, Robert 44
Wakefield, Gilbert 18
Warren, Karen J. 151-152
Westfall, Carroll William 47
Wulfram, Hartmut 46

**Y**
York, Richard 136

**Z**
Zabarella, Iacopo 72
Zambelli, Paola 100
Zanardi, Paola 121
Zehnacker, Hubert 37
Zimmermann, Bernhard 42
Zito, Paola 111

Finito di stampare in Italia nel mese di febbraio 2026
per conto di Edifir-Edizioni Firenze

La riflessione filosofica, scientifica e letteraria sulla natura tra Rinascimento ed età moderna ha preso corpo in un ricco immaginario metaforico, spesso incentrato sulla dimensione della femminilità. Si tratta di un repertorio ricchissimo, teso a veicolare concetti come quelli di generazione, fecondità, potenza occulta, materia vivente.

I saggi contenuti nel volume propongono un'indagine interdisciplinare di queste rappresentazioni, esaminando fonti e testi in cui la natura viene concepita e descritta come principio attivo, dinamico, generatore. Il percorso si snoda attraverso autori e contesti diversi: da Lucrezio all'età umanistica, da Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci a Francesco Piccolomini e Giambattista Vico, fino ad arrivare, passando per Friedrich Schelling, alla prospettiva interpretativa tracciata da Carolyn Merchant.

Nel loro insieme, i saggi qui raccolti offrono un'indagine storica e concettuale sulle modalità con cui la natura è stata pensata ricorrendo a codici simbolici e metaforici, evidenziando al contempo come tali costruzioni abbiano condizionato la formazione e l'articolazione del sapere scientifico e filosofico.

**Salvatore Carannante** (Napoli 1988) insegna Storia della filosofia presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Si è formato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore. Nel 2020 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha conferito il Premio 'Antonio Feltrinelli Giovani' per le Scienze Filosofiche e dal 2023 è membro del consiglio direttivo del Centro Interdisciplinare Linceo Giovani. La sua attività di ricerca si concentra particolarmente sulla filosofia del Rinascimento, la filosofia classica tedesca e la storia della storiografia filosofica.

ISBN 978-88-9280-358-9
9 788892 803589

€ 18,00