

UNIVERSITÀ DI SIENA 1240



ANNALI DI STUDI UMANISTICI

Vol. X
2022

Edizioni Cadmo

Direttore
Stefano Moscadelli

Comitato scientifico
Alessandro Angelini, Giancarlo Baffo, Eleonora Bassi, Paola Bernardini,
Stefano Brogi, Stefano Camporeale, Alessandro Fo, Filomena Giannotti,
Giulia Giovani, Nicola Labanca, Luca Lenzini, Alessandro Linguiti,
Stefano Moscadelli, Elena Anna Spandri

Segretaria di redazione
Elisabetta Nencini
Biblioteca Umanistica
tel. 0577 - 235847
elisabetta.nencini@unisi.it

Edizioni Cadmo
Via B. da Maiano 3 - 50014 Fiesole (Firenze)
tel. 055 / 5018.1 - fax 055 / 5018.201
edizioni@cadmo.com
www.cadmo.com

© 2023 Copyright by
Biblioteca Umanistica Università di Siena
e Edizioni Cadmo, Firenze

ISSN 2421-1613

978-88-7923-503-7 (print)
978-88-7923-504-4 (ebook)

Publicazione disponibile in accesso aperto
al permalink <http://digital.casalini.it/9788879235044>
sul portale TorrossaOpen (oa.torrossa.com)
in base ai termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale.



Disponibile anche in versione a stampa, inviando richieste a orders@casalini.it

Ogni contributo in edizione elettronica è provvisto di codice DOI
(Digital Object Identifier).

L'editore aderisce al Servizio nazionale coordinato di conservazione
e accesso a lungo termine per le risorse digitali (depositlegale.it).

Edizioni Cadmo è marchio editoriale della Casalini Libri S.p.A.

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Biblioteca Umanistica
dell'Università degli Studi di Siena.

ALESSANDRO LINGUITI
IL FILOSOFO E L'ARTISTA.
PLOTINO SULLA VISIONE DELLE IDEE

Abstract

Nonostante la sua nota condanna dell'arte, Platone, e la tradizione filosofica che a lui fa capo, hanno contribuito in misura preponderante alla codificazione del "bello ideale", quale nozione centrale dell'estetica occidentale. In Platone l'idea del bello ha però una collocazione metafisica, piuttosto che "estetica", e come tale è oggetto della riflessione del filosofo, non dell'artista. Nel secolare processo di dislocazione dell'idea dalla metafisica all'estetica, gioca un ruolo decisivo Plotino, per il quale la creazione artistica si ispira a un modello ideale e non alle copie di esso corporee nella natura. Il filosofo, tuttavia, rispetto allo scultore o al pittore possiede per Plotino (in ciò fedele a Platone) una visione del mondo ideale più chiara e precisa.

In spite of his well-known condemnation of art, Plato, and the philosophical tradition stemming from him, have contributed overwhelmingly to the codification of the 'ideal beautiful' as a central notion of Western aesthetics. In Plato, however, the idea of beauty has a metaphysical, rather than an "aesthetic" place, and as such is the object of the philosopher's reflection, not the artist's. In the centuries-long process of displacement of the idea from metaphysics to aesthetics, Plotinus plays a decisive role: according to him artistic creation is inspired by an ideal model and not by its bodily copies in nature. The philosopher, however, possesses for Plotinus (faithful to Plato in this) a clearer and more precise vision of the ideal world than the sculptor or painter.

ALESSANDRO LINGUITI
IL FILOSOFO E L'ARTISTA.
PLOTINO SULLA VISIONE DELLE IDEE

1. *Platone sull'arte: una condanna inappellabile?*

La tradizione degli studi sulla concezione platonica dell'arte è talmente illustre e complessa che non è qui possibile, neppure per sommi capi, renderne conto¹. Basti ricordare che gli studi mirano perlopiù, da un lato, a spiegare – talora non senza imbarazzo – le ragioni della profonda diffidenza di Platone nei confronti dell'arte, dall'altro, ad individuare nello stesso Platone elementi di una valutazione positiva di essa². L'imbarazzo è facilmente spiegabile, giacché si fatica a concepire un rifiuto radicale dell'arte da parte di un artista insigne come Platone, le cui prospettive dottrinali hanno per di più esercitato nei secoli un'influenza enorme sulle teorie estetiche e sulla concreta produzione artistica (specialmente nel campo delle arti figurative, che maggiormente interessano in questa sede). Proprio al platonismo, in misura preponderante, dobbiamo infatti la codificazione della nozione di bello ideale, che è centrale nella prassi artistica e nelle riflessioni teoriche sull'arte.

Siamo di fronte, insomma, al noto paradosso di uno straordinario artista, per secoli fonte di ispirazione per artisti, che diffida

¹ Per un primo orientamento bibliografico, cfr. CH. VASSALLO, *La dimensione estetica nel pensiero di Plotino. Proposte per una nuova lettura dei trattati Sul bello e Sul bello intelligibile*, Napoli, Giannini, 2009, pp. 236-247.

² Per nominare soltanto alcune delle figure intellettuali di massimo rilievo che si sono pronunciate sul tema, ricordiamo che per Benedetto Croce e Hans-Georg Gadamer la condanna platonica dell'arte è univoca e radicale, mentre giudizi più sfumati e articolati sono stati espressi da Ernst Cassirer, Władysław Tatarkiewicz ed Erwin Panofsky (sul quale avremo necessità di tornare tra breve); cfr. CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 131-135

profondamente dell'arte. Un paradosso, certo, non facile da accettare. Si è veramente trattato – si sono chiesti in molti – di una condanna senz'appello, senza margini di ripensamento? Dobbiamo sul serio accettare in tutto e per tutto l'immagine di Platone censore della tradizione poetica, in quanto fonte potenziale di corruzione emotiva e morale, e denigratore dell'arte figurativa, sia illusionistica sia mimetica – accusata, quest'ultima, di produrre soltanto «copie di copie» ed essere dunque soltanto «un che di terzo a partire dalla verità»³?

La risposta a queste domande, credo, deve essere sostanzialmente affermativa, soprattutto in ragione del quadro offerto dalla *Repubblica* e confermato, nelle linee generali, dagli altri scritti (*Leggi*, *Sofista*, *Fedro* e il probabilmente genuino *Ione*) in cui Platone si sofferma sul tema. Nella *Repubblica* Platone assegna infatti alla scienza dialettica, vale a dire alla filosofia, un inequivocabile ruolo direttivo rispetto a tutte le altre scienze e discipline. È infatti il filosofo dialettico che consegna al matematico, all'astronomo, al musicologo i principi fondamentali delle loro discipline; principi che il filosofo individua e giustifica in virtù della conoscenza approfondita del mondo ideale, dei rapporti gerarchici e delle relazioni sussistenti tra idee⁴. E l'idea di bellezza è appunto una di queste, e come tale saldamente collocata da Platone in un contesto metafisico, e non propriamente estetico, dove, con terminologia e sensibilità moderne, saremmo invece inclini a inserirla noi. Nonostante la sua originaria valenza marcatamente metafisica, l'idea del bello sarà destinata a diventare, come sappiamo, la pietra angolare di ogni teoria dell'arte concettualmente fondata.

Ma se, tornando al ragionamento precedente, persino il cultore di scienze fortemente astratte, come il matematico o l'astronomo, deve ricevere dal filosofo i principi teorici e metodologici del suo campo di specializzazione al fine di svolgere al meglio il suo compito, tanto più lo dovrà fare il cultore di arti e discipline più concrete (vale a dire legate a componenti materiali), come lo scultore o il pittore, almeno se queste discipline aspirano a vantare una qualche

³ Cfr. PLATONE, *Repubblica* X 597d-598b. Come è noto, gli elementi della critica platonica delle arti figurative sono ravvisabili principalmente nel decimo libro della *Repubblica* e nel *Sofista*.

⁴ Per il tipo di indagine compiuta dal dialettico, si integri ovviamente il resoconto della *Repubblica* con i contenuti dei dialoghi tardi, specialmente del *Sofista*.

dignità conoscitiva. E se poi vogliamo applicare all'artista quello che sul retore apprendiamo dal *Fedro*, dobbiamo pensare che così come solo il filosofo può essere vero retore⁵, così anche soltanto il filosofo può essere vero artista. Ci sono infatti buoni motivi per ritenere che l'ideale platonico, condotto alle sue estreme conseguenze, preveda che solo colui che ha scienza della realtà ideale e in aggiunta possiede le competenze tecniche del pittore, poniamo, o dello scultore, sia in grado di realizzare l'opera d'arte migliore. Per questa ragione, tutte le produzioni che non scaturiscano da presupposti del genere hanno scarso o nullo valore cognitivo, quando addirittura non siano fonte di errore e di inganno.

Come che sia, la funzione pedagogica dell'arte è ampiamente descritta e valorizzata – nei limiti, beninteso, fissati dalla filosofia – in dialoghi come la *Repubblica* e le *Leggi*, ma ciò avviene sempre con in vista la formazione del carattere, la disciplina e la purificazione delle emozioni, senza che all'arte siano attribuite valenze propriamente cognitive, dato che la vera conoscenza è appannaggio esclusivamente del filosofo. Ci sono, per la verità, alcuni passi in cui Platone allude ad un pittore capace di volgere lo sguardo al modello ideale, cioè alla vera realtà, ma si tratta di accenni rapidi e probabilmente metaforici, non sufficienti a ribaltare la prospettiva generale di Platone sull'arte, ma forse sufficienti a segnalare la presenza in lui di una qualche esitazione, e quindi ad offrire a pensatori posteriori uno spunto, come vedremo, per riconsiderare l'intera questione⁶.

Vi è, piuttosto, una tesi del *Fedro* che, pur non smentendo la ricostruzione fin qui proposta, può far meglio presagire il futuro successo dell'idea platonica in campo estetico. Si tratta della maggiore 'traducibilità' nel corporeo che l'idea di bellezza presenta rispetto a tutte le altre idee⁷. Quello che Platone sottintende è che per rendersi conto che l'azione di qualcuno è coraggiosa per la presenza in essa dell'idea di coraggio, o la sua condotta giusta in virtù dell'idea di giustizia, è necessaria un'osservazione prolungata, un'analisi attenta delle circostanze; mentre il Bello, e soltanto il

⁵ La maggioranza degli interpreti ritiene appunto questo il cuore dell'insegnamento del *Fedro* relativamente all'arte retorica (cfr. in particolare la sezione 259e-260e).

⁶ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, III 401ab, V 472d, VI 484c, VI 500d-501c 3e, ben discussi in CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 133 ss.

⁷ Cfr. PLATONE, *Fedro*, 250d 6-7: «orbene, soltanto la bellezza ebbe questo privilegio, di essere la più manifesta ai sensi e la più amabile di tutte».

Bello, manifesta all'istante e incondizionatamente la sua presenza e il suo potere nel corpo dell'atleta, del guerriero, del giovane o della giovane aggraziati, del dio o della dea. In questo, almeno, Platone sembra aderire alla comune concezione greca del bello, e quindi, almeno implicitamente, ai canoni della sua tradizione artistica che sono stati appunto elaborati essenzialmente in relazione alla bellezza corporea.

2. Dalla metafisica all'estetica: dislocazione dell'idea del bello

Inizia allora da qui, presumibilmente, il lungo percorso del termine 'idea' ricostruito da Erwin Panofsky nel suo ben noto saggio del 1924⁸. Così Panofsky spiega il senso della svolta avvenuta:

Il fine supremo non era per lui [*scil.* Platone] l'artista, ma il dialettico che rivelasse il mondo delle idee [...]. Se invece interroghiamo un pensatore del XVI secolo [...] circa il suo modo di concepire l'essenza dell'Idea platonica, leggiamo, ad es., in Melantone: "Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis". Questa interpretazione [...] si allontana dal platonismo genuino soprattutto in due punti: in primo luogo perché le idee non sono più sostanze metafisiche, esistenti non solo al di là dell'empiria, ma anche al di fuori dell'intelletto in un *hyperourànios tòpos*, bensì rappresentazioni o visioni che hanno nello spirito umano stesso la propria sede: in secondo luogo, perché al filosofo di quel tempo sembra naturale di vedere le Idee palesarsi di preferenza nell'attività artistica. È il pittore, e non più il dialettico, quegli a cui si pensa in prima linea, allorché si parla di "Idea"⁹.

Il momento di svolta decisivo di tale dislocazione dell'idea plato-

⁸ E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1924; traduzione italiana *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, a cura di E. Cione, Firenze, La Nuova Italia, 1952 (più volte ristampato).

⁹ E. PANOFSKY, *Idea* cit., p. 6 (traduzione di E. Cione).

nica dalla metafisica all'estetica – suggerisce autorevolmente ancora Panofsky – è da ravvisarsi in Plotino, che opera nel III secolo d.C., presentando sé stesso nient'altro che come fedele interprete di Platone. Non c'è ragione di dubitare che il proclama di fedeltà a Platone sia sincero, anche se nei fatti Plotino elabora posizioni teoriche inedite, per molti aspetti distanti – a quanto possiamo giudicare – dal platonismo originario. Come che sia, a distanza di secoli Plotino torna sul tema del filosofo e dell'artista in relazione all'idea di bello, ma con alcuni importanti mutamenti di segno. Quando infatti, nell'ottavo trattato della quinta *Enneade* – il trentunesimo dell'ordine cronologico – pronuncia quella che è generalmente considerata essere la sua parola definitiva sulla natura dell'arte e del bello artistico¹⁰, Plotino respinge la condanna contenuta nel X libro della *Repubblica* contro l'arte figurativa in quanto – come è stato ricordato – imitatrice di cose che già a loro volta sono imitazioni dei paradigmi ideali¹¹. Plotino, al contrario, presenta l'arte dello scultore come esempio di attività che sa ispirarsi direttamente a modelli ideali, e che è quindi in grado di riprodurre nella concretezza corporea le fattezze dell'idea.

L'intento fondamentale dell'ottavo trattato della quinta *Enneade*, tradizionalmente intitolato *Sul bello intelligibile*, è illustrare come sia possibile giungere a «contemplare la bellezza dell'Intelletto e del cosmo intelligibile», vale a dire della cosiddetta seconda ipostasi, formata dalla totalità delle idee¹². E proprio a questo scopo, nel capitolo iniziale, Plotino propone una riflessione sulla produzione artistica:

¹⁰ È largamente condiviso il giudizio di De Keyser, secondo cui Plotino, nel primo capitolo di *Enneadi* V 8 [31], avrebbe messo a punto «une formule définitives et, en fait, complète de sa théorie de l'art» (E. DE KEYSER, *La Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain, Publications Universitaires, 1955, p. 51). Il testo presenta in effetti alcune prospettive significativamente diverse rispetto ad altri trattati plotiniani (cfr. CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 148-154).

¹¹ Cfr. *supra*, n. 3.

¹² Che, a loro volta, sono anche menti pensanti: da qui la denominazione 'Essere-Intelletto' per la seconda ipostasi. Sulla dottrina plotiniana delle idee-menti, cfr. per es. *Enneadi* V 1 [10] 4, 26-28, e le osservazioni in E. K. EMILSSON, *Plotinus*, London-New York, Routledge, 2017, pp. 61-62. Sul tema, mi permetto anche di rinviare al mio saggio A. LINGUITI, *Dottrina delle idee nel neoplatonismo*, in *Eidos-Idea. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, a cura di F. Fronterotta-W. Leszi, Sankt Augustin, Academia, 2005, in particolare p. 248 e nn. 6-8.

Pertanto prendiamo, ad esempio, due blocchi di marmo posti l'uno accanto all'altro: il primo allo stato grezzo e privo di lavorazione, il secondo già sottomesso dall'arte e trasformato nella statua di un dio o di un uomo, di un dio come una Grazia o una Musa, oppure di un uomo non qualsiasi, ma come l'arte ha saputo farlo radunando tutti i tratti della bellezza; bello potrà apparire il marmo che è stato condotto dall'arte alla bellezza della forma, e sarà tale non grazie al suo essere marmo – poiché altrimenti anche l'altro blocco di marmo sarebbe ugualmente bello – bensì grazie alla forma che l'arte gli ha infuso. Certo la materia non possedeva questa forma, ma essa esisteva in colui che la pensava anche prima di raggiungere il marmo; ed esisteva d'altra parte nella mente dell'artefice non perché egli fosse dotato di occhi o di mani, ma in quanto partecipava dell'arte.

Nell'arte risiedeva dunque una simile bellezza, ben più pregevole. Non fu infatti la bellezza che è propria dell'arte a discendere nel marmo, ma essa resta lassù, mentre un'altra, inferiore, ne deriva; e quest'ultima né ha conservato la sua purezza nel marmo, né vi è restata come desiderava, ma solo nella misura in cui il marmo ha ceduto all'arte. Se poi l'arte crea in modo conforme a ciò che è e possiede – crea quindi il bello esprimendo il principio razionale della cosa che crea – essa stessa è bella in un senso più alto e vero, poiché possiede la bellezza che è propria dell'arte e che è certamente più grande e bella di quella che si trova nelle cose esteriori; la bellezza, infatti, quanto più si estende andando verso la materia tanto più perde vigore rispetto alla sua condizione di unità originaria. (Plotino, *Enneadi* V 8 [31], 1. 7-27; traduzione Guidelli, con lievi modifiche).

L'arte, e l'artista che di essa partecipa, possiedono dunque nella sua purezza l'idea, la forma della bellezza che viene infusa nella materia, in questo caso il marmo della statua. La bellezza della statua è invece degradata, inferiore alla bellezza ideale posseduta dall'arte/artista per effetto della resistenza che qualunque entità corporea

offre all'azione dei principi razionali (o, se si preferisce, spirituali). È appunto in questo contesto che Plotino prende le distanze dalla tesi contenuta nel X libro della *Repubblica* secondo cui l'artista, imitando le realtà naturali sensibili che sono copie delle idee corrispondenti, produce «copie di copie»: sia la Natura, che è causa immediata delle realtà corporee naturali, sia l'artista agiscono, *indipendentemente l'uno dall'altra*, in conformità di un modello ideale:

Se poi qualcuno disprezza le arti in quanto creano imitando la Natura, occorre innanzitutto dire che anche la Natura imita qualcos'altro. È poi necessario sapere che le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali dai quali deriva la Natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza. Così anche Fidia creò Giove, senza seguire alcun modello sensibile ma cogliendolo quale sarebbe stato se avesse voluto apparirci alla vista. (Plotino, *Enneadi* V 8 [31], 1. 32-40; traduzione Guidelli, con lievi modifiche).

Queste righe conclusive del primo capitolo di *Enneadi* V 8 contengono spunti di notevole rilevanza e complessità. In generale, va intanto premesso che hanno probabilmente ragione gli interpreti che attribuiscono qui a Plotino l'intenzione di criticare non una tesi di Platone, bensì una tesi che Platone riferirebbe senza condividerla¹³. Oltre a ciò, occorre richiamare l'attenzione sia sull'esempio della statua di Fidia (che, come vedremo nel prossimo paragrafo, ricorre con frequenza nelle riflessioni estetiche di autori anteriori e coevi a Plotino), sia sulla tesi dell'arte come completamento della natura. Se da un lato è giusto ricordare che quest'ultima tesi ha una chiara ascendenza aristotelica¹⁴, dall'altro è ancora più utile spiegare che

¹³ Cfr. soprattutto CH. GUIDELLI, *Verità ed arte nel trattato "sul bello intelligibile" di Plotino*, «Rivista di Estetica» 37, 1991, pp. 13-38, in cui l'Autrice (alle pp. 25 e ss.) respinge il carattere antiplatonico del passo, pronunciandosi in favore della continuità ideologica tra Platone e Plotino (si vedano, in senso parzialmente contrario, le valutazioni in CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 147 ss).

¹⁴ Cfr. soprattutto ARISTOTELE, *Fisica*, II 8, 199ab 15 ss. e le osservazioni in CH. VASSALLO, *Plotino. La bellezza intelligibile*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2019, pp. 39 ss., 185.

essa è trasposta e rielaborata da Plotino nel contesto di una peculiare dottrina ontologica: quella della stratificazione dei piani ideali, a sua volta collegata alla dottrina della produzione (per processione o emanazione) di un piano di realtà inferiore da parte di uno superiore. Nelle *Enneadi* è infatti possibile individuare almeno quattro distinti livelli di cause ideali, in corrispondenza di piani di realtà, o ipostasi, discendenti, di cui il superiore è origine e causa dell'inferiore¹⁵: 1) le idee archetipiche vere e proprie, che costituiscono l'Essere-Intelletto, ossia l'ipostasi immediatamente successiva all'Uno; 2) le idee, o principi razionali (*logoi*) primari, presenti nell'Anima superiore, che è l'ipostasi immediatamente successiva all'Essere-Intelletto; 3) le 'tracce' delle idee, o principi razionali secondari, presenti nell'Anima inferiore, che è diretta emanazione dell'Anima superiore; 4) le forme o principi razionali nella materia, che insieme – appunto – alla materia costituiscono i corpi.

Orbene, quando Plotino parla della Natura, intesa come principio metafisico che è causa del mondo naturale, la collega strettamente all'ipostasi psichica, identificandola con l'Anima inferiore¹⁶. La Natura contiene dunque in sé idee o principi razionali che sono immagini di immagini delle idee archetipiche, e quindi infonde nel mondo sensibile forme ideali o principi razionali che sono immagini di grado ancora inferiore. Come si evince soprattutto dal trattato enneadico III 8, *Sulla natura, la contemplazione e l'Uno*, Plotino attribuisce, certo, alla Natura una qualche forma di pensiero e di contemplazione (*theoria*), ma si premura più volte di precisare che si tratta di una contemplazione debole, oscura, pressoché inconscia¹⁷; ben diverso è il caso dell'artista, che invece mette bene a fuoco nella propria mente il modello ideale che vuole consapevolmente trasferire, per quanto è possibile, nel supporto materiale.

¹⁵ Cfr. soprattutto *Enneadi* II 3 [52], 17-18; V 9 [5], 6; VI 7 [38], 5 (con il comm. *ad loc.* in P. HADOT, Plotin, *Traité 38 (VI 7)*, Paris, Cerf, 1988, pp. 209 ss.); M. FATTAL, *Logos' et image chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 23-27. Per la moltiplicazione di piani ideali nei neoplatonici posteriori a Plotino, cfr. A. LINGUITI, *Dottrina delle idee nel neoplatonismo* cit., pp. 256 ss.

¹⁶ Per la verità, lo status ontologico della Natura, specialmente in relazione all'ipostasi psichica che la precede, è tutt'altro che chiaro (cfr. da ultimo E. K. EMILSSON, *Plotinus* cit., pp. 154 ss.; e J. WILBERDING, *Nature: Plotinus' Fourth Hypostasis?*, in L.P. GERSON, J. WILBERDING, *The New Cambridge Companion to Plotinus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 312-338), ma questo non influisce sul senso complessivo del ragionamento sviluppato nel presente contributo.

¹⁷ Si veda al proposito soprattutto il quarto capitolo di *Enneadi* III 8 [30].

Quando dunque in *Enneadi* V 8 [31], 1, come abbiamo appena letto, Plotino sostiene che « le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali dai quali deriva la Natura», sta in definitiva dicendo che l'artista contempla forme ideali più perfette tanto di quelle possedute semi-inconsciamente dalla Natura quanto, a maggior ragione, di quelle che, promanando dalla Natura per andare a costituire il principio formale dei corpi sensibili, risultano essere ulteriormente degradate. Oggetto della visione dell'artista sono verosimilmente i principi ideali che si collocano nel piano dell'Anima superiore, ma questo lo vedremo meglio più avanti. Ciò che adesso preme sottolineare è che, con tali presupposti, si rovescia evidentemente la più volte rammentata tesi del libro X della *Repubblica*. Non ha infatti più senso sostenere che l'artista imiti la natura, sia se con 'natura' intendiamo la collezione degli enti naturali sensibili, sia se, assumendo il punto di vista plotiniano, riferiamo il termine al principio spirituale che plasma e vivifica il mondo sensibile. Insomma, secondo Plotino l'artista, *in forza del contenuto della sua visione interiore*, si colloca ad un livello più alto della Natura e dei suoi prodotti.

3. *Prima di Plotino*

La dottrina plotiniana sulla vera natura della mimesi artistica, che trova la sua espressione più matura in *Enneadi* V 8 [31]¹⁸, ha dietro di sé una lunga storia, scandita, almeno in parte, dalla nuova e positiva valutazione delle arti figurative che nel tardo ellenismo e nella prima età imperiale si è andata diffondendo soprattutto negli ambienti retorico-letterari¹⁹. Tra le testimonianze più significative in questo senso, la più antica in nostro possesso è quella di Cicerone, che nell'*Orator* scrive:

Noi possiamo immaginarci statue più belle di quelle di Fidia, di cui non conosciamo nulla di più perfetto nel loro genere, e quadri più belli di quel-

¹⁸ Cfr. *supra*, n. 10.

¹⁹ Sugli antecedenti della concezione plotiniana, cfr. CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 154 ss. Per il *topos* aristotelico della presenza dell'*eidōs* nella mente dell'artista, cfr. *ivi*, pp. 147-148.

li che ho ricordati: in realtà quell'artista, quando rappresentava Giove o Minerva, non guardava a un modello, per imitarlo, perché nella sua mente vi era una certa forma perfetta di bellezza, contemplando e imitando la quale, egli guidava la sua arte e la sua mano. (*L'oratore*, II 8-9; traduzione Norcio).

Nel passo è implicito più di un problema, di cui Cicerone, qui e altrove, non sembra essere consapevole. Dai suoi scritti non ricaviamo infatti alcuna informazione sul rapporto tra l'idea presente nella mente dell'artista e quella infusa nell'opera d'arte, ovvero sul loro differente grado di purezza e perfezione; questione a cui invece Plotino, come abbiamo visto, dà chiaramente voce e soluzione. Prima di Plotino, ad ogni modo, il tema era stato affrontato da Seneca in due dense e complesse *Lettere*, la 58 e la 65, dell'epistolario a Lucilio, contenenti un'articolata riflessione sull'ontologia platonica, in particolare sulla natura delle idee. Nella *Lettera* 58, Seneca distingue così tra il modello (*exemplar*) originario della futura opera d'arte, denominato "*idea*", e la forma trasferita nell'opera d'arte, denominata "*eidōs*":

ciò che l'artista ricava dall'idea ed è riuscito ad attuare nella sua opera è l'*eidōs*. Vuoi sapere che differenza c'è tra l'una e l'altro? L'una è l'esemplare, l'altro è la figura ricavata dall'esemplare e riprodotta nella pittura; l'artista imita l'una, è autore dell'altro. Una statua ha un certo aspetto: questo è l'*eidōs*, Anche l'esemplare ha un certo aspetto e l'artista osservandolo ha modellato la statua: questo è l'idea. Se desideri ancora un'altra distinzione sappi che l'*eidōs* è nell'opera, l'idea è fuori, e non solo esiste fuori dell'opera, ma prima (*Lettere a Lucilio*, 58, 20-21; traduzione Boella).

In ambito greco è invece di un certo interesse, ai fini della presente ricognizione, il *Discorso olimpico* di Dione Crisostomo, l'oratore della I metà del I d.C., nativo di Prusa. Nell'orazione sono sviluppate riflessioni sui caratteri costitutivi e distintivi, tra le altre, delle arti figurative, con descrizioni accurate delle diverse tecniche a cui esse possono ricorrere (cfr. soprattutto *Discorsi*, XII 70-74). Secondo

Dione, Fidia, così come altri grandi artisti del passato, è riuscito a riprodurre la vera natura di ciò che non si coglie attraverso i sensi; e questo è costato uno sforzo straordinario della capacità immaginativa, dato che:

Per l'artista (*demiourgòs*) la cosa più difficile è la necessità di trattenere l'immagine sempre uguale nella sua anima, spesso anche per molti anni, finché non compia l'opera. (*Discorsi*, XII 71).

E se anche le parti che compongono l'immagine interiore provengono dall'imitazione di realtà esteriori, la sintesi che l'artista, selezionando e armonizzando astrattamente queste parti desunte dall'esterno, realizza, prima nella sua mente poi nell'opera, è nella sua essenza originale e creativa²⁰.

La maggiore rilevanza che la *phantasia*, l'immaginazione creativa, dell'artista assume rispetto alla *mimesis*, alla semplice capacità imitativa, è ribadito in un brano della *Vita di Apollonio di Tiana* di Flavio Filostrato, neosofista del III secolo, di poco più anziano di Plotino. Particolarmente interessante è uno scambio tra Apollonio e il suo interlocutore, Tespesione, a proposito dei capolavori della statuaria antica:

«Forse che i Fidia e i Prassitele» obiettò Tespesione «salirono al cielo e presero l'impronta agli dèi, per poi riprodurli nella loro arte, oppure qualche altro impulso guidò la loro creazione?». «Fu un'altra cosa, piena di sapienza». «E quale? Non mi dirai che sia stato qualcos'altro che l'imitazione». «Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà (*Vita di Apollonio*, VI 19; traduzione Del Corno)²¹.

²⁰ Cfr. CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 161-163.

²¹ Si vedano anche, della stessa opera, i capitoli II 20, IV 7 e VIII 7.

4. *Plotino antiplatonico?*

La riflessione di Plotino sull'immaginazione creativa dell'artista, sulla sua visione interiore del modello da realizzare nell'opera va dunque collocata nello scenario sopra delineato. Ma qualunque possa essere stato il contributo dell'una o dell'altra fonte, nessuno, tra gli interpreti, ha veramente sottovalutato la novità e il fascino della concezione estetica del neoplatonico, scaturita da un ripensamento profondo, eminentemente filosofico, del tema del bello e della creazione artistica²². Più modulati, per la verità, sono stati i giudizi circa l'effettiva distanza di Plotino da Platone; se non dalla lettera dei dialoghi, almeno dal suo spirito. A prescindere da quello che si possa pensare al riguardo, mi sembra utile sottolineare che, se anche una svolta significativa c'è stata, per alcuni aspetti essa è stata soltanto parziale. Già nel capitolo successivo al primo di *Enneadi* V 8, su cui ci siamo soffermati, la prospettiva estetica viene infatti bruscamente abbandonata: «Ma lasciamo da parte le arti» (V 8 [31], 2.1); e se anche non mancheranno riprese del tema, tutte le descrizioni approfondite del mondo ideale sono fornite, in questo come anche in altri trattati enneadici, dal punto di vista del filosofo, non certo dell'artista. È infatti il filosofo, e non l'artista, colui che in virtù di un'intuizione intellettuale superiore, sa rendere conto della struttura e della dinamica dell'Essere-Intelletto, ossia della vita spirituale che circola tra le idee, regolandone i rapporti. Insomma, l'antica gerarchia platonica tra il filosofo e l'artista, in sostanza, rimane intatta.

Il fatto è che soltanto il filosofo può conseguire, al termine di una laboriosa ascesa che è insieme morale e intellettuale, la visione perfetta e completa della vera realtà costituita dai modelli intelligibili, per poi spingersi ancora oltre e sperimentare l'ineffabile unione con l'Uno, il primo principio assoluto. L'artista, al pari di altre categorie di esseri umani che pure esercitano in maniera non sporadica e non superficiale le loro facoltà razionali, si arresta ad un

²² Ricchissima è la bibliografia anche sulla concezione plotiniana dell'arte e del bello. Al riguardo si vedano soprattutto B. MARIËN in PLOTINO, *Enneadi*. Prima versione integra e commentario critico, a cura di V. Cilento, Bari, Laterza, 1947-1949, vol. III, 2, pp. 484-495 (selezione di contributi dedicati all'estetica); CH. GUIDELLI, *Dall'ordine alla vita. Mutamenti del bello nel platonismo antico*, Bologna, CLUEB, 1999, pp. 201-209; CH. VASSALLO, *La dimensione estetica* cit., pp. 193-236.

grado inferiore, quello dell'Anima, che deriva dall'Essere-Intelletto. E a questo livello ipostatico che l'artista sperimenta la visione, più o meno chiara, più o meno completa, del mondo delle idee che sono le prime immagini delle idee archetipiche. Di questo stato di cose, Plotino fornisce ragguagli espliciti nel corso di *Enneadi* V 8. All'esordio del cap. 3 distingue con chiarezza caratteri e rapporti tra i quattro piani ideali che abbiamo già rammentati: «C'è dunque anche nella natura un principio razionale della bellezza, archetipo della bellezza corporea, ma rispetto al principio che è nella natura il principio che risiede nell'anima è più bello, e da questo deriva anche quello nella natura»; ancora più in alto c'è la forma ideale, il principio razionale che non si ingenera più in nulla e che «non è in altro, bensì in sé stesso» (V 8 [31], 3. 1-3 e 8; traduzione Guidelli). Si allude qui alla forma o logos presente nell'Essere-Intelletto, che non è causata da un principio più alto; secondo i dettami della teologia negativa, infatti, non è possibile distinguere nell'Uno, dal quale effettivamente deriva l'Essere – Intelletto, alcuna forma archetipica di quanto presente nell'ipostasi immediatamente successiva.

Nei capitoli successivi, in accordo alla sua teoria standard dei gradi di conoscenza²³, Plotino indica nella modalità «dianoetica», vale a dire della razionalità discorsiva, la forma che caratterizza l'attività conoscitiva al livello dell'anima, sia dell'Anima universale sia delle anime individuali umane; mentre attribuisce la modalità «noetica», vale a dire dell'intuizione intellettuale completa e immediata, alla forma conoscitiva caratteristica dell'intelletto, inteso, nuovamente, sia nella sua dimensione universale ipostatica sia come intelletti particolari (cfr. soprattutto i capp. 5-6 e 10). Quest'ultima forma, che culmina nella perfetta identificazione di pensante e pensato, di soggetto e oggetto del pensiero (cap. 11), è riservata esclusivamente ad un esiguo numero di filosofi, il tipo umano considerato da Plotino sicuramente superiore ad ogni altro.

²³ Cfr. per es. E. K. EMILSSON, *Plotinus* cit., pp. 145 ss.; e CH. TORNAU, *Plotinus on Knowledge*, in L.P. GERSON, J. WILBERDING, *The New Cambridge Companion to Plotinus* cit., pp. 193-215.

5. Una conferma dalla storia dell'arte

Una conferma, indiretta ma assai interessante, delle tesi appena sostenute si trova in alcuni saggi di André Grabar, insigne esperto di arte tardoantica e medievale, contenuti nel volumetto intitolato *Le origini dell'estetica medievale*²⁴. Unendo le sue straordinarie competenze di storico dell'arte ad una conoscenza approfondita delle *Enneadi*, Grabar pone in relazione le modalità con cui Plotino descrive in diversi luoghi le modalità della visione fisica e intellettuale ad alcune caratteristiche forme, anticlassiche, dell'arte medievale. Di certo Grabar non suggerisce linee di influenza dirette, ma mostra con grande efficacia come Plotino abbia dato voce a modi di sentire e di intendere, ad esigenze spirituali ed espressive, che presto sarebbero state condivise da numerosi artisti, latini e bizantini, di età tardoantica e medievale.

Ecco allora che Grabar illustra ed esemplifica attraverso passi enneadici e opere d'arte dell'epoca in esame moduli stilistici e compositivi quali il piano unico e l'assenza di profondità, la prospettiva rovesciata, i personaggi che si dispongono lungo una linea ideale che corre parallela al piano della rappresentazione (sia essa in forma di dipinto, di mosaico o di bassorilievo), la nuvola di luce, i volti trattati come motivi ornamentali, lo schematismo geometrico, la cura dei dettagli, la tendenza ad alleggerire i pesi e a diminuire i volumi ecc. Tutti elementi che sembrano gettare un ponte tra l'arte iconica e la pittura non figurativa. In astratto, gli accostamenti di Grabar potrebbero sembrare arditi, se non arbitrari, ma alla prova dei testi e delle immagini la sua operazione risulta convincente.

Solo per dare alcuni assaggi del suo metodo, si ricordi, per esempio, il caso della visione non prospettica, di cui Grabar rintraccia, per così dire, le 'istruzioni' nel brano in cui Plotino ammonisce che, se si vuole avere una sensazione visiva corretta, si deve guardare e tendere la vista nel luogo in cui è l'oggetto (tale concetto

²⁴ A. GRABAR, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 2001 (raccolta di tre saggi scritti tra il 1945 e il 1964, e più volte riediti); traduzione italiana: *Le origini dell'estetica medievale*, a cura di M.G. Balzarini, Milano, Jaca Book, 2001. Particolarmente interessanti ai fini della presente indagine sono i saggi del 1945 e del 1948, intitolati rispettivamente *Plotino e le origini dell'estetica medievale* e *La rappresentazione dell'intelligibile nell'arte bizantina del Medioevo*. I riferimenti e le citazioni che seguono sono tratti dalla edizione italiana.

chiaramente espresso nel capitolo enneadico IV 6 [41], 1); o il caso relativo all'uso della luce, per cui Grabar chiama in causa un famoso passo di *Enneadi* V 8 [31], 4 («lassù tutto è infatti trasparente... la luce è manifesta alla luce») per spiegare come «in questo modo *la trasparenza degli oggetti* diventi assoluta: tutti gli oggetti si compenetrano senza limitarsi e senza limitare la luce» (p. 40); o il caso delle sovrapposizioni e compenetrazioni di immagini, evocative dell'intima intercompenetrazione tra le idee che si verifica nel mondo intelligibile plotiniano e della mistica fusione con esso del soggetto contemplante (di cui ancora il trattato V 8 offre descrizioni eloquenti). Commenta a questo proposito Grabar: «nella visione vi è una certa *distanza spaziale* tra colui che vede e il luogo in cui egli si trova. Plotino ci invita a liberarsi di questa exteriorità e a supporre che l'ambiente sia assorbito dall'essere, l'essere nell'ambiente; *tale è lo stato della visione intellettuale*» (p. 41). L'intento fondamentale che sta dietro alle rappresentazioni studiate da Grabar è essenzialmente anti-naturalista: l'immagine è giustificata perché è il riflesso della realtà intelligibile, non perché ispirata a realtà naturali che delle idee intelligibili sono, platonicamente, copie imperfette e distorte. Solo a queste condizioni, la contemplazione delle immagini diventa un'esperienza di comunione spirituale, un mezzo di salvezza; e facilmente immaginiamo il peso di queste affermazioni, se le collochiamo nel loro effettivo contesto religioso e culturale, in cui il culto delle immagini fu oggetto di attacchi violenti e reiterati. Ma per la corretta descrizione della realtà intelligibile che l'artista si sforza di riprodurre dobbiamo affidarci, come sappiamo, ai resoconti della visione intellettuale del filosofo. Insomma, il patrimonio concettuale del platonismo diviene sempre più di pertinenza dell'arte, ma la superiorità del filosofo non sembra per questo essere messa in discussione.