

Il Neoplatonismo nell'arte rinascimentale

a cura di G. Pieranti

1. La rinascita di Platone e l'Accademia fiorentina

Durante il Quattrocento il grande interesse per l'antichità classica spinse gli umanisti al recupero e alla rilettura delle opere più significative del mondo classico in ambito filosofico, politico, scientifico e letterario. In questo contesto culturale assunse un'importanza particolare la riscoperta e lo studio del pensiero di **Platone** condotto sulla totalità delle opere lette in lingua originale; ciò rappresentò un momento di svolta rinnovatrice della cultura del tempo, caratterizzata precedentemente dall'egemonia della tradizione scolastica e del pensiero aristotelico, così come era stato elaborato dalla tomistica.

La figura determinante nella diffusione del platonismo nel Quattrocento fu il filosofo umanista fiorentino **Marsilio Ficino** (1433-1499). Egli rappresentò un vero punto di riferimento per gli intellettuali e gli artisti che, nella Firenze dell'epoca, ruotavano all'interno della corte de' Medici. Sotto la protezione di Cosimo il Vecchio de' Medici, Ficino svolse un'intensa attività di ricerca, traduzione e interpretazione di gran parte dei testi di Platone, a cui si aggiunsero le traduzioni del *Corpus Hermeticum* e dei testi di **Porfirio**, **Proclo** e soprattutto delle *Enneadi* di **Plotino**. Nel 1474-75 Ficino si dedicò al commento del *Simposio* di Platone, nel quale viene esposta la teoria dell'amore che avrà una forte influenza sugli scrittori italiani del Rinascimento. È del 1482 la pubblicazione dei 18 libri della *Theologia platonica*, la summa del pensiero di Ficino: in quest'opera, la dottrina del filosofo greco viene filtrata attraverso l'interpretazione di Plotino e viene intesa come parte di un'unica coerente ricerca filosofica che vede armonicamente assieme Plotino, Proclo, Pitagora fino agli antichissimi Ermete Trimegisto e Zarathustra. Quello di Ficino è, quindi, un platonismo ellenistico intriso di misticismo, gnosi ed ermetismo, cioè un modello filosofico che fonde assieme pensiero pagano e teologia cristiana.

Cosimo de' Medici, fortemente influenzato dalle lezioni che aveva tenuto a Firenze il dotto filosofo bizantino Giorgio Gemisto Pletone (1355-1452), negli anni del **Concilio** per la riunificazione delle chiese d'Oriente e d'Occidente (1438), concepì l'idea di un'**Accademia platonica** che si ponesse idealmente come erede di quella dell'antica Grecia fondata da Platone e ne rispecchiasse il modello. Fu **Lorenzo il Magnifico** a realizzare e sviluppare l'idea del nonno, donando a Ficino una piccola tenuta di proprietà dei Medici

presso Careggi, nelle vicinanze di Firenze, per ospitarvi un cenacolo platonico. La tenuta, più che avere

l'aspetto di un'accademia istituzionale, era il punto di ritrovo ideale di amici, allievi e letterati accomunati dal desiderio di apprendere, confrontarsi e approfondire le tematiche filosofiche, senza limitazioni e sulla base del metodo socratico nel quale Ficino fungeva da maestro: tra essi si ricordano soprattutto **Pico della Mirandola**, **Angelo Poliziano**, **Cristoforo Landino**. Le dispute che animarono l'**Accademia** ebbero una grande influenza su tutti gli intellettuali, letterati e artisti che frequentarono la corte di Lorenzo, cuore della rinascenza italiana, e da qui si diffusero nelle altre importanti corti d'Italia per quasi tutto il secolo XVI.

Domenico Ghirlandaio, particolare dell'affresco *L'annuncio dell'angelo a Zaccaria*, 1485-1490. Firenze, Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella.

Da sinistra si distinguono Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Agnolo Poliziano.



Sandro Botticelli,
Pallade che doma il
Centauro, 1483-1485.
 Firenze,
 Galleria degli Uffizi.



2. Simbolismo pagano e allegoria cristiana

Nel Neoplatonismo di Marsilio Ficino si possono isolare quei nuclei concettuali che hanno avuto un grande impatto sull'arte e sulla poesia tra Quattro e Cinquecento.

Innanzitutto, si può riconoscere grande importanza all'ipotesi neoplatonica riguardo il problema della **conoscenza**, che segna il passaggio dall'allegorismo medievale a un simbolismo di carattere moderno. Secondo il modello neoplatonico di Ficino, il cosmo è un immenso organismo animato sul quale Dio irradia la propria **luce** e con essa la propria energia generativa. Lo **splendore** dell'amore divino si diffonde attraverso le sfere celesti con diversa intensità su ogni creatura vivente e sugli esseri inanimati: pertanto **tutte le cose, essendo illuminate da Dio, sono tra loro collegate** (*simpatia*) e **contengono in loro**

la presenza del divino. Tutta la realtà è percorsa da tale forza spirituale, ma l'uomo ha il privilegio di accedere a questo mondo occulto e cogliere le oscure parentele tra i fenomeni della natura attraverso uno slancio d'amore, cioè per via associativa e sintetica. In altri termini, **l'uomo** è impossibilitato a conoscere la realtà e da essa risalire a Dio con la razionalità e gli strumenti della logica aristotelica, ma **può cogliere il significato autentico dell'esistente solo mediante rivelazioni intuitive e stabilendo catene di analogie tra le cose in quanto emanazioni di Dio.**

Questa concezione è carica di conseguenze sul piano artistico-letterario, perché inaugura un nuovo tipo di **simbolismo** nel quale i significati sono molteplici e contraddittori e possono essere conosciuti solo per apprendimento mistico-intuitivo. **L'arte non solo è un modo per elevare lo spirito, ma assume anche un valore simbolico**, poiché negli oggetti raffigurati l'artista svela l'assoluto presente nella realtà e, per via enigmatica e segni cifrati, mostra una **verità spirituale**. Ciò ha suggerito agli artisti precise scelte stilistiche in direzione di un abbandono del realismo a favore di una limpida e idealizzante astrazione formale, dell'eliminazione di aspetti materiali della realtà e dell'utilizzo di complesse allegorie.

Il simbolismo neoplatonico, inoltre, si caratterizza e si complica con la **fusione di mitologia pagana e teologia cristiana**. Ficino individuava tra questi saperi un'unità di fondo e nei suoi scritti attribuiva alla mitologia classica profondi significati filosofici e la interpretava secondo i canoni dell'esegesi biblica. Questa fusione in un nuovo linguaggio di simbologia classica e cristiana favorì nelle arti figurative l'uso frequente di **allegorie** per raffigurare complicati **significati simbolici di carattere morale, filosofico e teologico**. Per la prima volta dopo l'antichità, si scelse di affidarsi a soggetti ripresi dalla mitologia classica, intesi non come favole ma provvisti di una doppia chiave di lettura.

Un esempio significativo è **Pallade che doma il centauro**, dipinto da **Sandro Botticelli** (1445-1510) nel 1485 ca. L'autore, vissuto nel clima letterario e artistico della Firenze di Lorenzo e divenutone uno dei più emblematici protagonisti, presenta nelle sue opere l'influsso massiccio delle teorie neoplatoniche apprese a diretto contatto con i protagonisti dell'**Accademia** e i testi ficiniani. La tela rappresenta una donna dalla folta chioma bionda, incoronata da rami di ulivo, che indossa un prezioso abito; regge in una mano un'ala-

barda finemente cesellata e con l'altra trattiene per i capelli un malinconico centauro, anch'egli armato di arco e frecce. Sebbene siano assenti alcuni attributi propri della dea come l'elmo, l'egida e la spada, la donna è comunemente riconosciuta come Pallade-Minerva. Il significato dell'opera è ancora oggetto di dibattito, tuttavia la contrapposizione tra l'essere mitico metà uomo e metà animale, rappresentante gli istinti incontrollati e le passioni più irrazionali, e la bellezza e grazia della donna inducono gli studiosi a ritenere l'opera un'allegoria ispirata al concetto neoplatonico dell'**armonia tra uomo e mondo** ottenuta mediante la **vittoria della ragione** (Minerva) **sull'istinto** (il centauro). Scrive Ficino:

La Sapienza che è nata dalla sublime testa di Giove, creatore di tutte le cose, prescrive ai filosofi, che sono di essa amanti, che ogni qualvolta desiderano afferrare una cosa prediletta essi dovrebbero piuttosto aspirare al sommo, ai vertici delle cose anziché ai loro piedi. Poiché Pallade, il divino rampollo che è inviato dagli alti cieli, dimora essa stessa sulle sommità, di cui si fa la sua forza. In più, essa ci mostra che non possiamo attingere le sommità e i vertici delle cose prima di essere saliti al sommo dell'anima, lasciandoci indietro le zone inferiori dell'anima stessa.

Oltre all'opera di Botticelli (*La primavera*, *La nascita di Venere*, *Venere e Marte*), l'uso allegorico di soggetti mitologici è riconoscibile anche in molti altri dipinti quali, ad esempio, *l'Apollo e Marsia* di **Pietro Perugino**, *L'educazione di Pan* di **Luca Signorelli** e *Il centauro ferito* di **Filippino Lippi**. Interessanti in

Pietro Perugino,
Apollo e Marsia,
1495 circa.

Parigi, Museo del Louvre.



questo senso sono le tele che decoravano lo *Studiolo di Isabella d'Este* nel Castello Gonzaga a Mantova: i dipinti che componevano l'insieme della decorazione erano stati commissionati dalla colta duchessa ferrarese ai più illustri artisti del tempo, secondo un programma iconografico di matrice neoplatonica volto ad esaltare il trionfo della virtù sul vizio, dell'amore celeste su quello terreno. All'opera collettiva partecipò **Andrea Mantegna**, con *Minerva caccia i Vizi dal giardino della Virtù* e *Marte e Venere*; Perugino contribuì con la *Battaglia di Castità contro Lascivia*, **Lorenzo Costa** con il *Regno del Dio Como* e, infine, **Correggio** vi dipinse due tele raffiguranti l'*Allegoria dei Vizi* e l'*Allegoria delle Virtù*.



Dall'alto:

Veduta dello *Studiolo di Isabella d'Este* con le copie dei dipinti del Mantegna sulla parete di sinistra.
© Foto Studio Calzolari.

I dipinti dello *Studiolo* e della collezione ducale dal 1627 furono posti in vendita da Vincenzo II Gonzaga. Tutti i dipinti dello *Studiolo* oggi si trovano al Museo del Louvre a Parigi.

Andrea Mantegna,
Minerva caccia i Vizi dal giardino della Virtù,
1497-1502.
Parigi, Museo del Louvre.

Andrea Mantegna,
Marte e Venere, detto
Il Parnaso, 1492-1497.
Parigi, Museo del Louvre.

Lorenzo Costa il Vecchio,
Regno del dio Como,
 1511 circa.
 Parigi, Museo del Louvre.



Antonio Allegri, detto **Correggio**,
Allegoria del vizio, 1531 circa. Parigi, Museo del Louvre.



Antonio Allegri, detto **Correggio**,
Allegoria della virtù, 1530 circa. Parigi, Museo del Louvre.



3. Bellezza e Amore

Come si è detto, per Ficino la *luce* è il modo con cui Dio si manifesta nell'universo; a contatto con la molteplicità delle cose essa diventa bellezza, da cui l'uomo è attratto: la contemplazione della bellezza, allora, consente all'uomo di ritrovare nelle cose quella luce che conduce a Dio. **L'uomo ha un'idea innata del bello, impressa nella sua mente da Dio:** la contemplazione della Bellezza, quindi, per i neoplatonici è il mezzo che permette di conoscere Dio.

Ficino, sebbene non disprezzi la bellezza corporea (*res pulchra*), la distingue dal bello in sé, la *pulchritudo*, che è esclusivamente **essenza spirituale**, come egli afferma in una famosa lettera sull'argomento inviata a Giovanni Cavalcanti del 1473. Qui egli sostiene che "la bellezza dei corpi non consiste nelle ombre ma nello *splendore* e nell'*incanto*", cioè in una Bellezza *sovrasensibile* che si contempla *nella* bellezza sensibile e di cui, però, è superiore. Pertanto il bello non è definito dal filosofo sulla base di elementi tradizionali quali la proporzione, l'armonia, la misura, ma neoplatonicamente in base allo *splendore* che, unito alla *brillantezza*, comprende la luminosità divina.

La bellezza delle forme implica ed evoca necessariamente **Amore**, che è uno degli assi portanti del sistema filosofico ficiniano. Il filosofo tratta **l'amore come principio cosmologico dell'unità delle cose: esso è la potenza motivante attraverso la quale Dio "river-sa" la sua essenza nel mondo e che fa sì che le sue creature sentano il desiderio di ricongiungersi a lui.** *Circuitus spiritualis* lo definisce Ficino, indicando nell'amore quella circolarità spirituale che va da Dio al mondo e dal mondo ritorna a Dio e nella quale si inserisce l'uomo, vera *copula mundi*, anello che tiene legati gli estremi opposti del creato, la materia e lo spirito, Dio e il mondo. Poiché la meta ultima dell'amore è riunirsi a Dio ed esso si manifesta nella bellezza, l'amore dell'uomo, quando vuole appagare il suo desiderio di ascesa al divino, viene definito come "desiderio di fruire della bellezza" (*Amor sit fruendae pulchritudinis desiderium*) o semplicemente "desiderio di bellezza in quanto eccelle e supera ogni desiderio d'ogni altra cosa creata". Pico della Mirandola, l'altro importante accademico platonico, definisce con chiarezza il concetto quando afferma:

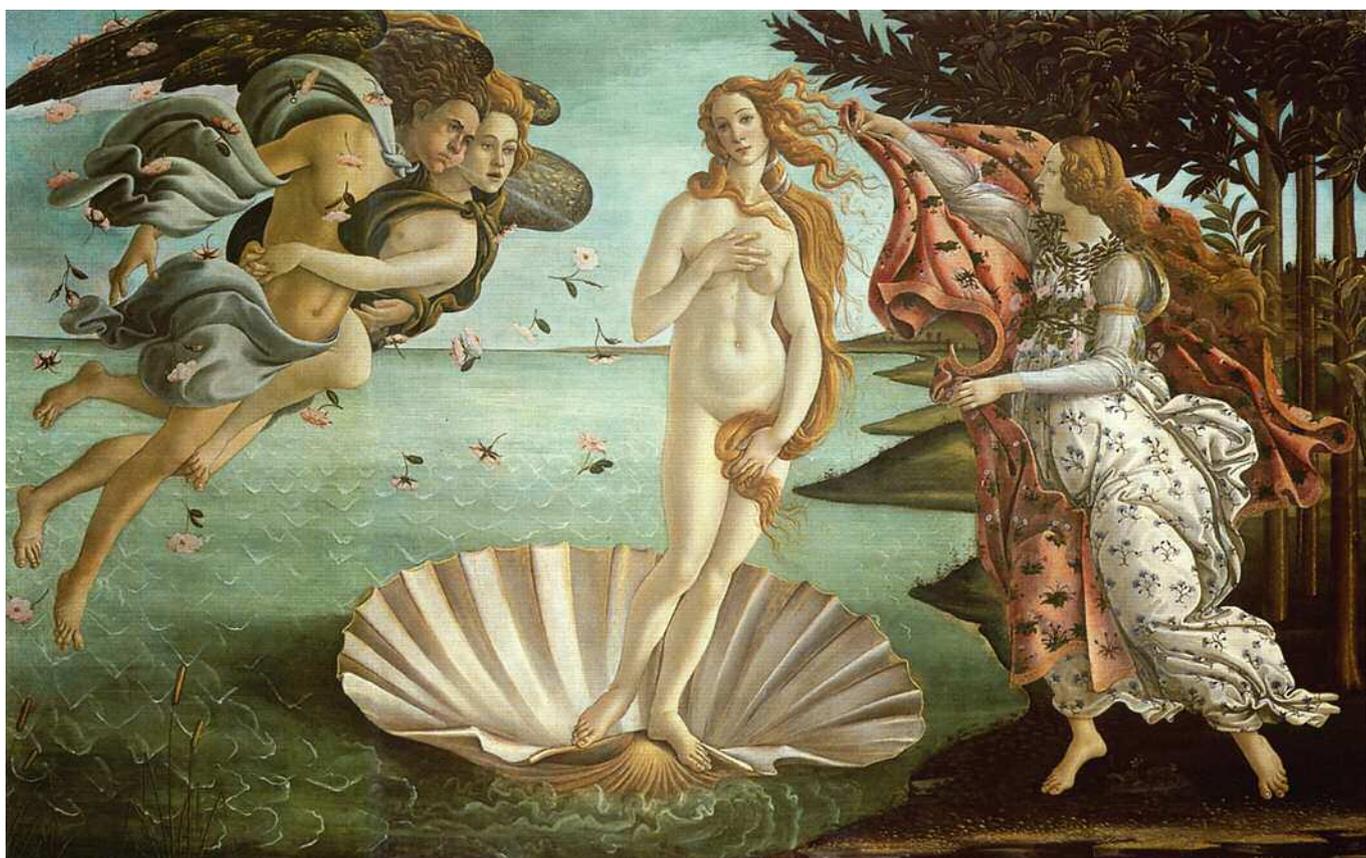
Dio in quanto centro di tutto in tutte le cose è presente. Dunque la bellezza, colta con i sensi superiori, con la mente, la vista, l'udito, è la manifestazione di Dio. Il vero amante, quindi, è colui che aspira allo splendore di Dio rifulgente nei corpi e la sua ricerca continua di una unione con la persona amata non è altro se non il suo desiderio di farsi Iddio.

La teoria dell'amore neoplatonico, esposta per primo da Ficino nel famoso commento al *Simposio* di Platone, ebbe un'influenza fortissima su artisti e poeti e determinò la nascita di un'ampia trattatistica sull'argomento tra Quattro e Cinquecento, di cui vanno ricordati innanzitutto gli *Asolani* di **Pietro Bembo** (1505) e *Il Cortegiano* di **Baldassarre Castiglione** (1513-18).

4. Allegorie mitologiche dell'amore: La nascita di Venere

Il concetto astratto di bellezza e amore in questo periodo trova la più alta casistica di personificazioni nell'immagine di **Venere**, sulla quale si concentra il simbolismo neoplatonico. Nel commento al *Simposio* Ficino ricorda che "lo amore esser compagno di Venere, e tanti essere gli amori quante sono le Venere", e narra di "due Venere da due amori accompagnate: l'una Venere celeste, l'altra vulgare". Le due Veneri (*Urania* e *Pandemia*, nella terminologia platonica) personificano **due tipi diversi di amore:** la prima è **l'amore divino o trascendente** che appartiene alla sfera della mente, in una dimensione superiore a quella della materia e che si traduce nella contemplazione della Bellezza. La seconda Venere è **l'amore umano**, il principio generatore inerente alla dimensione umana; esso appartiene alla dimensione dell'anima e permette alla nostra facoltà immaginativa e alle sensazioni di percepire e produrre la bellezza del mondo materiale. Entrambi i generi di amore sono "onorevoli e degni di lode, sebbene in grado diverso" e ciascuna delle due Veneri "ci spinge a procreare la bellezza, ma ciascuna in modo suo proprio".

Nelle due grandi allegorie di Botticelli, *La nascita di Venere* e *La Primavera*, ci troviamo di fronte a due complesse rappresentazioni figurative di questi concetti filosofici. I due quadri furono eseguiti per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino del Magnifico, e ambedue servivano per decorare la Villa di Castello; la descrizione che ne dà Vasari, che li vide nella loro collocazione originaria, fa pensare a due opere interdipendenti che dovevano essere viste e lette insieme.



Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, 1483-1485 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

La Nascita di Venere (1484-85 ca.) inaugura il tema iconografico nel Rinascimento; il quadro appartiene a un ciclo di allegorie profane che costituiscono il primo ciclo pittorico rinascimentale in cui episodi della mitologia classica hanno le dimensioni riservate fino ad allora soltanto alla pittura sacra (già in questa apertura a temi classici dell'arte di fine Quattrocento è evidente il legame con la filosofia neoplatonica). La tela rappresenta in una atmosfera irrealistica l'arrivo della Dea, spinta dai venti Eolo e Borea, sulla Terra, dove corre ad accoglierla probabilmente una delle Ore (personificazioni mitiche delle stagioni) con un mantello fiorito, allusione alla veste di fiori ed erbe della Natura.

Molti studiosi hanno trovato possibili fonti e riscontri letterari della rappresentazione di Venere di Botticelli: dai versi di Poliziano dedicati al regno di Venere nelle *Stanze per la giostra*, all'inno a Venere che apre il *De rerum natura* di Lucrezio, da Ovidio fino agli *Inni orfici*. Non si può negare che essi abbiano influito sulla concezione del quadro, ma non spiegano completamente il senso profondo della composizione, che invece risale alle teorie neoplatoniche.

Venere è, infatti, la **bellezza spirituale** (*simulacrum spiritualis*): l'armonia del disegno, la grazia delle linee, lo sguardo interiore e incomunicabile della dea, la purezza e semplicità della sua nudità, la gestualità classica la rendono immagine perfetta, astratta e assoluta. In una luce rarefatta che si diffonde uniformemente su tutte le forme e superfici ("la luce è estesa per uno spazio infinito che riempie tutto con la sua onnipresenza", afferma Ficino), la dea mostra affinità con la platonica *Venere Celeste* (*Venus coelestis*), che appartiene a una sfera immateriale e la cui bellezza è lo splendore primario ed universale della divinità. Nel commento del *Filebo* di Platone, Ficino interpreta il mito della nascita della dea come la nascita della bellezza, simbolo del divino:

La storia riferita da Esiodo nella *Teogonia*, di come Saturno castrò il Cielo e ne gettò i testicoli nel mare, dalla cui agitata schiuma nacque Venere, forse dovremo intenderla riferita alla potenziale fecondità di tutte le cose che sussiste latente nel suo principio. Questa lo spirito divino assorbe e dapprima svolge entro se stesso, successivamente riversa nell'anima e nella materia, che è chiamata mare, a causa del moto, del tempo e dell'umore generante. Non appena l'anima è stata così resa fertile, crea entro di sé la Bellezza con un moto ascendente di conversione verso le cose soprintelligibili mentre con un moto discendente dà origine al fascino delle cose sensibili nella materia. Questo convertirsi nella bellezza e la sua nascita dall'anima si chiama Venere.



Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1481-1483. Firenze, Galleria degli Uffizi.

5. *La Primavera e la Venere-Humanitas*

Diverso significato ha la Venere presente nell'allegoria de *La Primavera* (1482 ca.).

Essa pare rappresentare la *Venere Volgare* intesa come *vis generandi*, il naturale principio generatore della vita. A differenza della bellezza connessa alla Venere celeste, immateriale e intelligibile, la bellezza che Venere Pandemia personifica è la bellezza divina che si realizza nel mondo corporeo e fa sì che noi possiamo, percependola con i sensi, per similitudine risalire a Dio, in un processo di conoscenza che attraverso l'amore ci conduce a una dimensione superiore.

Al centro del quadro, punto cardine della composizione, si trova Venere, qui riccamente vestita e ornata di gioielli; la sovrasta il figlio Cupido, nell'atto di scagliare una freccia infuocata, simbolo dell'innamoramento. Alla sinistra della Dea si svolge la vicenda d'amore di Zefiro e Clori: il vento afferra la ninfa alla quale si unirà trasformandola in Flora, raffigurata allegoricamente nella primaverile esplosione di fiori ed erbe. Il tema dell'amore come forza naturale generatrice di vita si riflette nella simbolica danza circolare delle tre Grazie, le ancelle della dea che gli Umanisti interpretavano come personificazioni del triplice aspetto di Venere: Bellezza, Castità e Piacere (*Pulchritudo*, *Castitas*, *Amor*). Nell'estremità sinistra dell'immagine si trova Mercurio, simbolo della Ragione, la parte superiore dell'anima, la facoltà esclusivamente umana che sta tra la natura e Dio: solitario, indifferente ai dardi di Cupido, la divinità pagana volge le spalle alla Primavera, a Venere, alle Grazie intento solo a disperdere le nubi per aprirsi un varco alla contemplazione dell'Eterno.

Anche per *La Primavera* dal punto di vista figurativo Botticelli si servì sicuramente di un nutrito numero di fonti letterarie, che vanno dalle descrizioni del regno di Venere presenti nelle *Stanze per la giostra* di Poliziano, alle *Metamorfosi* di Ovidio per la vicenda di Zefiro e Clori. Queste suggestioni letterarie confermerebbero l'interpretazione che abbiamo fornito della tela, ma, per l'arcana complessità del sistema simbolico costruito da Botticelli, il senso complessivo della scena rimane aperto a diverse altre ipotesi interpretative, che finiscono per essere complementari piuttosto che esclusive.

Una lettera di Ficino inviata a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ha suggerito a Ernst Gombrich un'ulteriore interpretazione della figura allegorica di Venere. Esortando il suo allievo a perseverare negli studi che educano la mente e nutrono lo spirito, Ficino afferma

nella lettera che la dea deve essere identificata con il concetto di *Humanitas*, ovvero con l'educazione umanistica:

Attento a non disprezzarla, pensando forse che l'*Humanitas* sia di origine terrestre. L'Umanità stessa, infatti, è una ninfa di eccellente grazia nata dal cielo e più di altre amata dall'Altissimo. La sua anima e la sua mente sono Amore e Carità, i suoi occhi Dignità e Magnificenza, i piedi la Grazia e la Modestia.

Venere, in quanto simbolo dell'*Umanitas*, ossia l'insieme delle attività spirituali e più evolute dell'uomo, rappresenterebbe per Gombrich il principio ideale di un'umanità superiore. La *Primavera* sarebbe, quindi, la celebrazione della virtù dell'*Humanitas*, quella virtù che proviene dall'amore universale e che rappresenta l'esaltazione gioiosa di un principio di civiltà superiore.

6. Amor sacro e amor profano

Ritroviamo il tema delle due Veneri anche fuori da Firenze, ad esempio nell'**Amor sacro e amor profano** eseguito nel 1515 da **Tiziano Vecellio** (1480/1485 – 1576): non si tratta più di un'interpretazione del Neoplatonismo ortodosso alla maniera di Botticelli, bensì di una lettura della teoria dell'amore depurata dagli elementi speculativi più complessi e astratti, come quella che fu diffusa in ambiente veneziano dal dialogo filosofico sull'amore platonico gli *Asolani* (1505) di Pietro Bembo.

Dal punto di vista compositivo, l'opera sembra appartenere al tipo dei **"quadri di contrasto"** ovvero a quelle rappresentazioni dove si fronteggiano due **figure allegoriche che simboleggiano principi morali o teologici antitetici**. Qui abbiamo giustapposte due figure femminili, una sontuosamente vestita e l'altra nuda, che, secondo il titolo del quadro, esprimerebbero il contrasto morale tra due tipi di amore. L'interpretazione troverebbe conferma nell'*Iconologia* di Ripa che distingue tra "Felicità Eterna" (rappresentata nuda, seduta sul cielo stellato e con una fiamma nel palmo della mano) e "Felicità Breve" (adornata di splendide vesti, gioielli e con un vaso ricolmo di monete). Le due donne rimanderebbero, rispettivamente, l'una ai fugaci ed effimeri valori terreni e l'altra ai valori eterni e spirituali. La contrapposizione si nota anche nello sfondo, diviso in due metà: da una parte un paesaggio montuoso, poco illuminato, con una fortezza in alto e due conigli (simboli dell'amore e della fertilità), dall'altra si ha una veduta di paesaggio ariosa, luminosa con un cielo profondo e una chiesa.

Tiziano,
Amor sacro e
Amor profano,
1514-1516.
Roma,
Galleria Borghese.

Per Panofski, invece, le due figure del quadro di Tiziano non rappresentano un contrasto morale tra il bene e il male, ma sono la **personificazione delle due Veneri Gemelle**, secondo l'interpretazione neoplatonica di Ficino: la donna vestita sarebbe la personificazione della *Venere Volgare*, principio generativo che crea le immagini visibili della Bellez-



za sulla terra (uomini, animali, natura opere d'arte), a cui corrisponde l'amore terreno; la donna nuda con in mano la fiamma ardente dell'amore di Dio, invece, sarebbe la *Venere Celeste*, ovvero il principio della bellezza eterna e universale e puramente spirituale a cui è connesso l'amore divino. Esse sono pertanto complementari, poiché, con le parole di Panofski,

simboleggiano un unico principio secondo due modalità di esistenza e due gradi di perfezione. Il nudo di elevato sentire non disprezza la creatura terrena il cui seggio consente a condividere, ma con un gentile persuasivo sguardo sembra impartirle i segreti di un regno più alto; e nessuno può trascurare la somiglianza, più che fra sorelle, tra le due figure.

Anche Cupido, posto tra le due Veneri, partecipa al significato filosofico del dipinto per vari aspetti: sia come termine di mediazione tra cielo e terra; sia perché, nell'atto di mescolare l'acqua della fontana, si può leggere la tesi neoplatonica secondo la quale in origine l'amore ha trasformato il caos primigenio in Mondo; infine, perché il fatto che la fontana della vita sia un sarcofago rimanda al principio generativo della natura: "Amore desta le cose che dormono; le tenebrose illumina; dà vita alle cose morte; forma le non formate e dà perfezione alle imperfette" (Ficino).

Quello che manca rispetto alla lettura ortodossa del Neoplatonismo della pittura di Botticelli è la spiritualizzazione della bellezza terrena, la morbidezza e la flessuosità delle linee, le forme estenuate ed intellettualistiche che restituiscono alla raffigurazione un clima irreal e metafisico: Tiziano, in quanto pittore veneziano del Rinascimento maturo, cala il pensiero neoplatonico in un ambiente naturale riconoscibile, in un fondale con profondità, dove le figure hanno consistenza fisica, i volumi sono definiti con l'uso del colore e dei chiaroscuri, la sensualità attraverso la ricchezza cromatica e plastica.

7. Il Vero, il Bene e il Bello:

la Stanza della Segnatura di Raffaello

Il pensiero neoplatonico ha influenzato la pittura non solo nella scelta di temi, nella definizione delle allegorie e nella forma, ma anche a un livello profondo di impianto generale, come dimostrano gli affreschi che decorano la *Stanza della Segnatura* (1508-11) nel palazzo del Vaticano, ad opera di **Raffaello Sanzio** (1483-1520).

I quattro affreschi della Segnatura costituiscono un unico discorso iconografico-narrativo, volto a rappresentare **le tre massime categorie dello spirito umano secondo la filosofia neoplatonica: il Vero, il Bene e il Bello**. Il Vero soprannaturale, incarnato dalla Teologia, è espresso nell'affresco *La Disputa del Sacramento*, mentre il Vero razionale, incarnato dalla Filosofia, è illustrato da *La Scuola di Atene*; il Bene è descritto nella rappresentazione delle *Virtù Cardinali e teologali e della Legge*; infine il Bello, identificato nella poesia, è raffigurato nel cosiddetto *Parnaso*.

Sono però i due affreschi maggiori, la *Disputa* e *Scuola d'Atene*, posti uno di fronte all'altro nella Stanza, il fulcro del sistema figurativo di Raffaello, teso ad affermare la dottrina **dell'unità tra teologia cristiana e filosofia greca**, un'unità che si realizza unicamente alla luce della rivelazione cristiana. Secondo i filosofi neoplatonici, infatti, *fides* e *scientia* non sono in antitesi tra loro, ma vivono in armonico accordo nella *veritas christiana*. Il concetto è espresso anche nella concezione spaziale degli affreschi: l'ambiente di sfondo nel quale si incontrano i grandi della filosofia antica ne *La Scuola di Atene* è la navata di una grande basilica, la cui struttura architettonica si completa nell'altare rappresentato nella parte inferiore della *Disputa*, attorno al quale si trovano riuniti i personaggi significativi della Chiesa militante, sovrastato da una cupola "metafisica" rappresentante Dio, le gerarchie angeliche, Cristo e i personaggi fondamentali dell'Antico e Nuovo Testamento.

Scuola di Atene (1508-1510) nasce nel contesto di rinascita e ripensamento del pensiero antico che ha in Marsilio Ficino uno dei principali protagonisti. Come afferma Giovanni Reale, che dell'affresco ha dato una puntuale interpretazione storico-filosofica,

gli affreschi della *Stanza della Segnatura* sottintendono una concezione generale di stampo platonico-neoplatonico, in perfetta armonia con il pensiero cristiano, interpretato razionalmente, soprattutto in funzione delle categorie della metafisica platonica medesima.



Raffaello, *La Disputa del Sacramento*, 1508-1509. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.

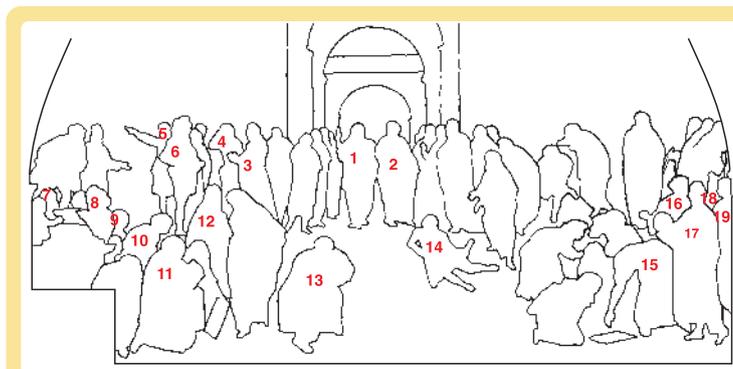
Il nucleo tematico dell'affresco, infatti, consiste in “una rappresentazione storico-ideale della filosofia antica in ottica platonica [...] ossia come salita verso la filosofia tramite le scienze matematiche, fino a raggiungere i vertici della metafisica”.

Cardine della *Scuola di Atene* e della storia del pensiero, secondo Raffaello, sono **Platone e Aristotele, figure simmetriche e complementari nel dichiarare la sostanziale armonia tra i due modelli filosofici**: Platone, con il *Timeo* in mano e con il dito della destra puntato verso l'alto, indica la trascendenza; Aristotele tiene con una mano il volume dell'*Etica* e distende l'altra in avanti a esprimere l'atteggiamento filosofico di “salvare i fenomeni che ci stanno di fronte” (Reale). Tutti i personaggi che stanno dalla parte sinistra di Platone rappresentano la maggior parte dei filosofi più importanti anteriori a Platone stesso: gli Orfici, i Presocratici, i Sofisti, Socrate e i Socratici, distribuiti secondo criteri concettuali e storici. Alla destra di Aristotele, oltre ai suoi discepoli più vicini, vengono rappresentati i filosofi e scienziati di età ellenistica e imperiale.

Tra i filosofi presenti nell'affresco merita particolare attenzione il ritratto di **Plotino**, raffigurato, in alto a destra, come un nobile vecchio solitario. Posto sullo stesso gradino di Platone e sotto la statua di Atena, la “dea della filosofia” secondo i Neoplatonici, la figura di Plotino, avvolto nel mantello rosso che risalta sul bianco dell'architettura dello sfondo, sporge su tutti gli altri pensatori sia per altezza sia per ragioni prospettiche. Le motivazioni di queste scelte figurative di Raffaello risiedono nell'importanza e nella grandezza che venivano riconosciute a Plotino nel Rinascimento. Ficino riteneva, infatti, che il filosofo ellenistico assomigliasse tanto al maestro da credere che fosse “Platone stesso che parla nella persona di Plotino”, giungendo addirittura ad affermare che “lo stesso spirito ha ispirato la bocca platonica e quella plotiniana”. Gli elementi che connotano il personaggio sono molto precisi e denotano, da parte di chi ha elaborato il programma iconografico del dipinto, una considerazione particolare. Il suo isolamento dal contesto fa preciso riferimento al pensiero di Plotino, secondo il quale “il vertice della vita perfetta consiste in un isolamento da tutto il resto”, in uno “spogliarsi di ogni cosa”, per unirsi da soli con Dio solo: “Questa è la vita degli uomini divini e felici: affrancamento dalle cose estranee di questo mondo, fuga di solo a Solo”, *Enneadi*). Altro elemento significativo nella descrizione di Plotino è la mano destra indicante la sfera celeste in possesso di Zarathustra. Il gesto ha più va-



Raffaello, *Scuola di Atene*, 1508-1511. Roma, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.



SCUOLA DI ATENE

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| 1. Platone (Leonardo da Vinci) | 11. Pitagora |
| 2. Aristotele | 12. Francesco Maria della Rovere |
| 3. Socrate | 13. Eraclito (Michelangelo) |
| 4. Senofonte | 14. Diogene |
| 5. Eschine (o Alcibiade) | 15. Euclide (Bramante) |
| 6. Alcibiade (o Alessandro) | 16. Zoroastro |
| 7. Zenone | (Pietro Bembo?) |
| 8. Epicuro | 17. Tolomeo |
| 9. Federico Gonzaga | 18. Autoritratto di Raffaello |
| 10. Averroè | 19. Ritratto del Sodoma |

lenze poiché sta a significare, da una parte, l'interesse principale del filosofo ellenista nei confronti del cielo piuttosto che della Terra (la cui sfera è tenuta in mano da Tolomeo), dall'altra raffigura la connessione che Ficino e i suoi seguaci ritenevano sussistere tra Neoplatonismo e le dottrine magico-teurgiche esposte negli *Oracoli caldaici* di cui Zarathustra era ritenuto dagli Umanisti l'autore.

Infine, l'affresco è "platonico" anche per un altro aspetto meno evidente. Il Neoplatonismo rinascimentale ha attribuito all'arte una funzione precisa, intendendo i prodotti artistici come icone dell'intelligibile, talvolta addirittura superiori alle cose sensibili. Raffaello ha dato ad alcuni personaggi della *Scuola di Atene* le sembianze di grandi artisti contemporanei: in Platone è riconoscibile il ritratto di **Leonardo da Vinci**, in quella del malinconico Eraclito si distingue **Michelangelo**, **Bramante** "interpreta" Euclide e, nell'angolo destro, si trova perfino un autoritratto dello stesso Raffaello assieme a un altro pittore, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. Prestare ai grandi filosofi e scienziati del passato le fattezze dei grandi artisti del presente non è una semplice "trovata", ma stabilisce un'equivalenza tra i due gruppi: **gli artisti**, sembra dire Raffaello, facendo propria la posizione dei Neoplatonici, **sono come i filosofi, raggiungono il Bene e il Vero attraverso il Bello**.

8. Anima/Corpo, Forma/Materia: Michelangelo

Forse a nessun'altra opera più che a quella di Michelangelo si addice la definizione di "arte come filosofia" che pare emergere dagli affreschi della *Stanza della Segnatura*.

Michelangelo,
Prigione detto lo Schiavo morente, 1513 circa.
Parigi, Museo del Louvre.



Nell'ambiente culturale fiorentino improntato alla filosofia neoplatonica promosso da Lorenzo de' Medici si formò anche **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564). Secondo la testimonianza di Vasari, Michelangelo, insoddisfatto della formazione offertagli dalla bottega del Ghirlandaio, si recava assai frequentemente nel giardino della famiglia de' Medici, dove poté ammirare la prestigiosa collezione di antichità lì collocata e conoscere personalmente Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Poliziano. L'incontro con i maggiori esponenti della filosofia neoplatonica lasciò un'impronta indelebile nella sua formazione di artista.

Lo stile maturo di Michelangelo riflette le convinzioni profonde di un Neoplatonico poiché in quel modello filosofico l'artista trovò le ragioni non solo della sua arte e della sua estetica, ma soprattutto del suo modo di sentire e di concepire la vita. Insomma il Neoplatonismo con Michelangelo diviene "forma di vita", "essenza stessa della sua personalità" (Panofski), che si trasferisce nei principi stilistici e nelle consuetudini tecniche.

La stessa concezione della scultura come arte che "si fa per forza di levare", espressa in una lettera a Benedetto Varchi, e la convinzione che il compito dello scultore fosse quello di liberare dal blocco di marmo la forma spirituale in esso contenuta, permettono di comprendere quanto fosse parte dell'essenza della personalità dell'artista l'idea platonica del mondo terrestre come una "prigione", dove le pure forme o idee erano "annegate" e "sfigurate da non potersi riconoscere" (Ficino). Scrive Michelangelo in un noto sonetto:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

In un altro sonetto l'artista stabilisce un significativo paragone tra la pietra e il corpo umano e tra la figura e l'anima.

L'artista allora è colui che, ispirato da Dio (*furor divinus*), attraverso la contemplazione della realtà terrena, riesce a liberare e rendere percepibile in forme concrete la bellezza, che altro non è che un raggio dello splendore della luce divina; il suo compito fondamentale è quello di realizzare le immagini presenti nel proprio intelletto, elaborazioni delle forme naturali che attraverso l'arte permettono la costruzione di nuove forme oggettive.

Al pari della "presenza dello spirituale entro il materiale" e della conseguente lotta che la forma ingaggia per manifestarsi allo spettatore, **le figure di Michelangelo esprimono simbolicamente la lotta dell'anima per sfuggire al carcere della materia**, ossia la condizione di sofferenza dell'uomo sulla terra, costretto a una continua lotta per liberarsi dalla sua limitatezza e ascendere al divino. **Gli elementi costitutivi dello stile della scultura di Michelangelo** – quali la plasticità delle figure, l'energia e il conflitto interno che i corpi esprimono nella tensione di forze che non trovano sbocco, nell'accentuazione dell'anatomia muscolare, nell'emergere delle forme dalla pietra – **trovano il loro significato profondo nella convinzione neoplatonica che l'anima umana sia un riflesso divino, imprigionata e in conflitto con il corpo.**

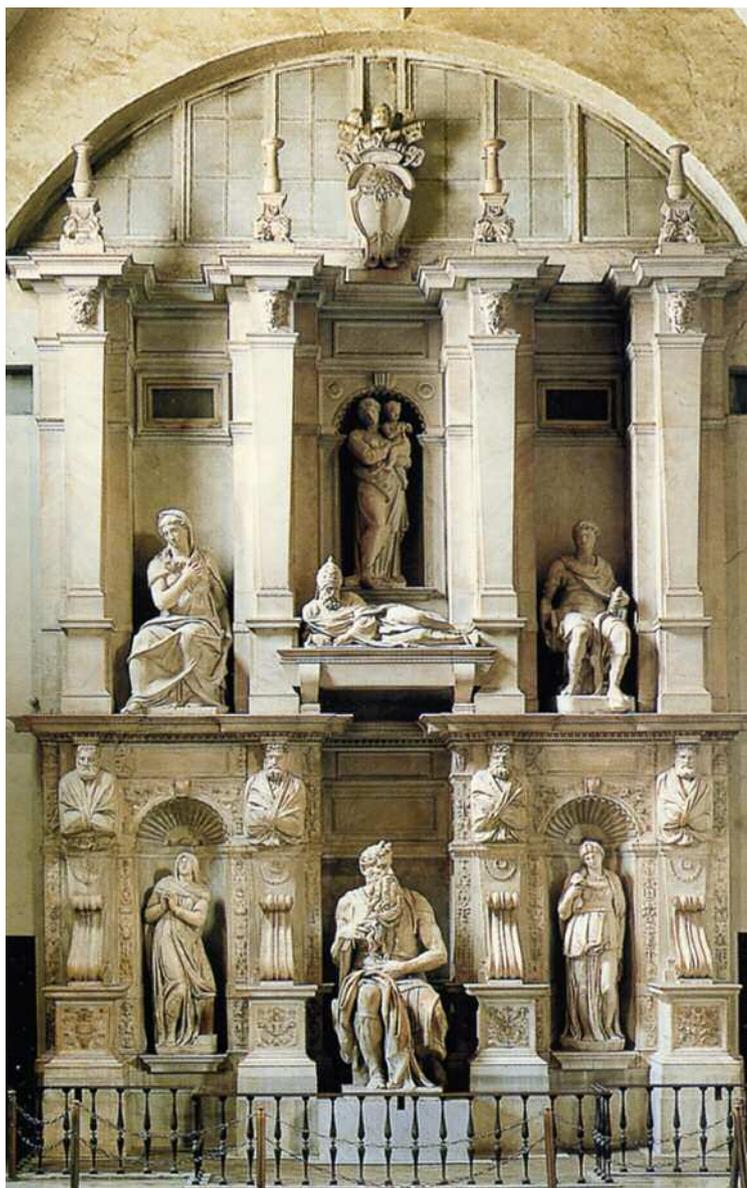
Secondo Ficino, l'uomo è composto di anima e di corpo, spirito e materia. L'anima ha due dimensioni: una inferiore (*anima secunda*), a stretto contatto con il corpo, che presiede le funzioni fisiologiche dell'organismo, le sensazioni e le immaginazioni; l'altra è l'anima superiore (*anima prima*), composta da due dimensioni: la Ragione (*Ratio*), che consiste nelle facoltà logiche e di elaborazione dei dati dell'esperienza, e la Mente (*Mens*), che invece è intuitiva e può cogliere la verità e comunicare con l'intelletto divino di cui partecipa. L'uomo è per questo definito da Ficino "anima razionale che partecipa della mente divina, e che usa il corpo" e, ancora, "legame che connette Dio e il mondo". Ma il filosofo descrive la condizione dell'anima "sofferente" perché, seppure consapevole della sua origine divina, è costretta a vivere racchiusa in un corpo materiale.

Ciò è perfettamente riconoscibile nelle tormentate figure pensate da Michelangelo per la **Tomba di Giulio II**, il cui progetto generale nelle intenzioni dell'artista doveva rappresentare, in senso neoplatonico, l'ascensione graduale dalla sfera terrestre a quella celeste in "una sintesi della gerarchia dell'universo, composto dalle sfere della materia, dello spirito e dell'anima" (De Tolnay).

Tra le statue destinate alla tomba i **Prigioni** e gli **Schiavi** sono significativi esempi della visione neoplatonica di Michelangelo: il *non-finito*, cioè l'interruzione del processo di definizione dell'opera quando la forma comincia ad apparire nel blocco di pietra inerte, è una scelta che permette a Michelangelo di fermare l'attimo di drammatico affrancamento dell'anima dalla materia, mantenendo nello stesso tempo assolutamente dinamica l'opera. I *Prigioni*, con le loro drammatiche torsioni, l'energia bloccata dei muscoli, esprimono l'anelito di liberazione dell'anima da una condizione animale inferiore, che Ficino descrive perfettamente in una lettera a Nerone:

quanto deve mutare l'anima celeste e immortale quando dalla condizione originaria decade, all'inizio delle nostre vite, da quella purezza con la quale era stata creata, e viene rinchiusa nel carcere di un corpo oscuro, terreno e mortale?... I Pitagorici e i Platonici ritengono che la mente, finché la nostra anima sublime agisce in un infimo corpo, è agitata ininterrottamente dall'inquietudine e che spesso dorme e sempre delira, così che i nostri movimenti, azioni e passioni, altro non sono che vertigini di malati, sogni di dormienti e deliri di pazzi.

Nei progetti iniziali della *Tomba di Giulio* vi sarebbero dovute essere anche statue raffiguranti la *Vittoria*, di cui una incompiuta è conservata oggi in Palazzo Vecchio a Firenze: esse avrebbero dovuto rappresentare la soluzione del conflitto espresso dai *Prigioni*, poiché personificavano l'anima liberata dalla materia e capace di vincere la dimensione terrestre con la ragione e aspirare alla purezza originaria.



Michelangelo,
Tomba di Giulio II,
terminata nel 1545.
Roma, San Pietro in Vincoli.



Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici, Duca di Urbino*, 1520-1534.
Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



Michelangelo, *Tomba di Giuliano de' Medici, Duca di Nemours*, 1520-1534.
Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

9. Vita attiva e vita contemplativa: le *Tombe medicee*

Gli altri due grandi monumenti funebri di Michelangelo sono le **Tombe medicee** nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze. Esse presentano nel loro insieme un programma iconografico di matrice neoplatonica analogo a quello della *Tomba di Giulio II*. Il progetto prevedeva un complesso sistema statuariale mirante a simboleggiare l'ascensione dell'anima dalla prigione della materia alla dimensione puramente spirituale e di beatitudine. Nelle parti inferiori dei due monumenti, rispetto al progetto, mancano le statue che avrebbero dovuto rappresentare il mondo della pura materia inerte; sono comunque di intensa bellezza gli stadi intermedi del processo, impersonati dalle statue delle *Ore del Giorno* e dalle figure dei due Medici, **Giuliano** e **Lorenzo**. Le figure dell'*Alba*, del *Giorno*, del *Crepuscolo* e della *Notte* simboleggiano il mondo della natura, a cui appartiene anche l'uomo, costituito da forma e materia e soggetto alla potenza distruttiva del tempo.

Dalla sfera della materia e da quella della Natura sofferente si arriva, nella parte superiore dei monumenti funebri, alle statue di Giuliano e Lorenzo. Esse non raffigurano i ritratti dei due uomini né ideali astratti, ma **mettono in scena il contrasto, caro ai Neoplatonici, tra vita attiva e vita contemplativa**. Secondo il pensiero di Ficino, l'uomo può sottrarsi alla sofferenza causata all'anima dall'essere imprigionata e limitata dalla carne e raggiungere una forma di beatitudine terrena; questa beatitudine può essere raggiunta attraverso la *Ragione*, quando essa sia rivolta a migliorare la vita e il destino umano sulla Terra, cioè quando l'uomo esercita le virtù morali contenute nella *Iustitia*, oppure attraverso la *Mente*, quando essa, grazie alla attività contemplativa, coglie i segni del divino impressi nell'anima e giunge alla verità e alla bellezza facendo proprie le virtù teologiche (*religio*). *Iustitia* e *religio*, vita attiva e vita contemplativa sono le due strade che conducono a Dio o, come afferma ancora Cristoforo Landino, "le due ali mediante le quali l'anima si eleva al cielo".

Le due statue dei Medici, per posizione, espressione e particolari, esprimono questa antitesi tra vita attiva e vita contemplativa: Giuliano ha una postura che comunica un atteggiamento di apertura al mondo; la mano regge uno scettro simbolo di dominio e di azione; lo sguardo, rivolto verso l'altare, è di attenzione e interesse verso l'esterno. Lorenzo in-



Michelangelo, *La Notte* (a sinistra) e *Il Giorno* (a destra), *Tomba di Giuliano de' Medici, Duca di Nemours*, 1520-1534. Firenze, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

carna l'*homo melanconicus* descritto da Marsilio Ficino: appare, infatti, in un atteggiamento di chiusura verso il mondo, concentrato interamente su se stesso, il volto pensieroso è in ombra, l'indice della mano sinistra copre la bocca a indicare il silenzio. Le due figure antitetiche nei contenuti si fronteggiano nello spazio della Sagrestia Nuova e nello stesso tempo si integrano a comunicare il messaggio che, secondo Panofski,

soltanto conducendo una vita veramente attiva ed una vita veramente contemplativa, governate o dalla *iustitia* o dalla *religio*, gli uomini possono sfuggire al circolo vizioso della pura esistenza naturale ed attingere allo stesso tempo la beatitudine temporale e l'immortalità eterna.

Il Neoplatonismo agisce in profondità in molte altre opere di Michelangelo, nelle forme, nei motivi iconografici e anche nei simboli mai disgiunti da una fortissima tensione religiosa. Tuttavia, con il passare degli anni, il Neoplatonismo perde vigore e genuinità, divenendo gioco di società, riferimento colto, luogo comune dei dialoghi cortigiani sull'amore, riferimento generico alla natura della bellezza. La Controriforma e l'affermarsi di una nuova ortodossia considereranno con sospetto le contaminazioni tra teologia e paganesimo del Neoplatonismo e, con l'affermarsi sempre più deciso dell'Aristotelismo come dottrina vicina alla Chiesa, il Neoplatonismo ficiniano perderà il suo primato e diventerà sempre più raffinata dottrina filosofica per pochi conoscitori. **L'esaurimento dell'influenza del Neoplatonismo nella cultura di fine Cinquecento è dovuto più in generale alla crisi del Rinascimento, quando viene meno la premessa su cui si fondava l'intero sistema di Ficino, cioè la fiducia nell'uomo inteso come misura di tutte le cose, gradino intermedio tra l'essere e Dio, consapevole delle sue capacità di comprendere e intuire ogni dimensione della realtà terrena e celeste.**