

## Il Neoplatonismo nell'arte rinascimentale

A lato: Fig. 1  
**Giovanni di Stefano,**  
*Ermete Trismegisto*, 1488.  
 Intarsio di marmi colorati.  
 Siena, pavimento  
 del Duomo.

A destra: Fig. 2  
**Francesco Furini,**  
*Lorenzo il Magnifico*  
 nell'*Accademia Platonica*  
 di Careggi, 1640 ca.  
 Affresco. Firenze,  
 Palazzo Pitti, Sala di  
 Giovanni da S. Giovanni.



### Nascita e definizione del Neoplatonismo rinascimentale

Nel fervido clima di recupero del mondo classico proprio del primo Rinascimento, la riscoperta del pensiero di **Platone** e di **Plotino** fu uno degli eventi più importanti: da un lato, infatti, segnò la fine dell'egemonia della tradizione scolastica e del pensiero aristotelico nella cultura del tempo, dall'altro influenzò significativamente i temi letterari e artistici.

La figura determinante nella diffusione del Platonismo nel Quattrocento fu il filosofo umanista fiorentino **Marsilio Ficino** (1433-1499). 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 delle più importanti opere di tradizione platonica.

Nella sua opera più importante, *Theologia platonica* (1482), la dottrina del filosofo greco viene filtrata attraverso l'interpretazione di Plotino e intesa come parte di un'unica coerente ricerca filosofica che vede armonicamente convivere Plotino, Proclo, Pitagora fino agli antichissimi Ermete Trimegisto e Zarathustra. Il Neoplatonismo ficiniano, che grande influenza avrà per tutto il Rinascimento, è quindi **un platonismo ellenistico intriso di misticismo, gnosi ed ermetismo**, cioè un modello filosofico che nasce dalla **mistione tra pensiero pagano e teologia cristiana**.

L'*Accademia platonica*, che ebbe sede in una tenuta di proprietà dei Medici presso **Careggi**, nelle vicinanze di Firenze, rappresentò il polo di diffusione della filosofia di Ficino. L'Accademia fu 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 qua-

le 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 quegli intellettuali, letterati e artisti che frequentarono la corte di Lorenzo il Magnifico, cuore della rinascenza italiana, e da qui si diffusero nelle varie importanti corti d'Italia per l'intero XVI secolo. Con il volgere del Cinquecento, però, **il Neoplatonismo andò perdendo vigore e genuinità**, passando da profonda radice concettuale a mero gioco di società e riferimento colto nei dialoghi cortigiani sull'amore e sulla bellezza. In ambito morale e religioso, infatti, la nuova ortodossia controriformista guardò da subito con sospetto alle contaminazioni tra teologia e paganesimo del Neoplatonismo, osteggiandolo in favore della scolastica, che radicava la dottrina cristiana nell'aristotelismo. La ragione più profonda dell'esaurimento del Neoplatonismo è, però, la crisi del Rinascimento stesso: con il Seicento, infatti, venne progressivamente meno, infatti, la premessa su cui si reggeva l'intero sistema di Ficino e cioè la fiducia nell'uomo inteso come misura di tutte le cose, gradino intermedio tra l'animale e Dio, essere consapevole delle sue capacità di comprendere, intuire, afferrare ogni dimensione della realtà terrena e celeste.

### I concetti essenziali del Neoplatonismo nell'opera degli artisti

Del **Neoplatonismo** delineato da Marsilio Ficino si possono isolare alcuni nuclei concettuali che hanno avuto un grande impatto nell'arte tra Quattrocento e Cinquecento.

#### 1. Simbolismo rinascimentale

Innanzitutto riveste grande importanza nella cultura del tempo la risposta che il Neoplatonismo fornisce al **problema della conoscenza**, che



**Fig. 3**  
**Sandro Botticelli,**  
*Pallade che doma*  
*il centauro*, 1483-1485.  
 Tempera su tela,  
 207x148 cm. Firenze,  
 Galleria degli Uffizi.

contribuisce a sancire 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 con diversa intensità su ogni creatura vivente e sugli esseri inanimati: pertanto tutte le cose, essendo illuminate da Dio, sono tra loro collegate e contengono in loro la presenza del divino. Tutta la realtà è percorsa da questa forza spirituale che l'uomo può conoscere e a partire dalla quale può risalire a Dio non con la razionalità e gli strumenti della logica aristotelica, ma **per via intuitiva, stabilendo catene di analogie tra le cose** in quanto emanazioni del divino.

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 acquista, dunque, un **valore simbolico:** negli oggetti raffigurati l'artista svela l'assoluto presente nella realtà e, attraverso enigmi e segni

cifrati, rivela 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.

## 2. Mitologia pagana e teologia cristiana

Ficino individua tra il sapere pagano e il sapere cristiano un'unità di fondo che lo portava a interpretare la mitologia classica con i criteri dell'esegesi biblica attribuendogli profondi significati filosofici. La **fusione di simbologia classica e cristiana** in un nuovo linguaggio favorì nelle arti figurative l'uso frequente di allegorie per raffigurare complessi messaggi 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 in una doppia chiave di lettura, didascalica e favolistica da un lato, allegorica e morale dall'altro.

Un esempio significativo è ***Pallade che doma il centauro* di Sandro Botticelli** (1485 ca.) nel quale la contrapposizione tra il centauro, essere mitico metà uomo e metà animale, rappresentante gli istinti incontrollati e le passioni più irrazionali, e la bellezza e grazia di Pallade-Minerva, inducono gli studiosi a ritenere l'opera un'allegoria ispirata al neoplatonico concetto dell'armonia tra uomo e mondo ottenuta mediante la vittoria della ragione (Minerva) sull'istinto (il centauro). Oltre all'opera di Botticelli (*La primavera*, *La nascita di Venere*, *Venere e Marte*, vedi *Capire l'arte 2*, pagg. 156-159), l'uso allegorico di soggetti mitologici è riconoscibile anche in molti altri dipinti dell'epoca quali, ad esempio, *l'Apollo e Marsia* di **Perugino**, *L'educazione di Pan* di **Luca Signorelli** e *Il centauro ferito* di **Filippino Lippi**.

Interessanti in questo senso sono le tele che decoravano lo **Studiolo di Isabella d'Este nel Castello Gonzaga a Mantova** (vedi *Capire l'arte 2*, pag. 113): i vari dipinti che componevano l'insieme della decorazione erano stati commissionati dalla colta duchessa ferrarese ad artisti tra i massimi del momento, 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 il *Marte e Venere* e ***Minerva caccia i Vizi dal giardino della Virtù***, 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*.

## 3. Luce, 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 poiché egli ha innata l'idea del bello impressa nella mente da Dio. Quindi per i neoplatonici **la contemplazione della Bellezza è il mezzo che permette all'uomo di conoscere Dio.**

Inoltre Ficino opera una distinzione tra la bellezza corporea, e la Bellezza, che è esclusivamente assenza spirituale e che si contempla nella bellezza



**Fig. 4** Tiziano, *Amor sacro e amor profano*, 1514-1516. Olio su tela, 118x279 cm. Roma, Galleria Borghese.

sensibile rispetto alla quale, 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 **la tensione amorosa**, uno degli assi portanti del sistema filosofico ficiniano. L'amore è il principio cosmologico con il quale Dio unisce le cose tra loro e fa sì che le creature sentano il desiderio di ricongiungersi a Lui. Poiché la meta ultima dell'amore è riunirsi a Dio ed esso si manifesta nella bellezza, l'amore dell'uomo si definisce come **desiderio di fruire della bellezza**.

#### 4. La Venere celeste e la Venere volgare: Botticelli e Tiziano

L'endiadi **Bellezza e Amore** trova espressione nell'arte del Rinascimento nelle **allegorie mitologiche legate alla figura di Venere**. Ficino nel commento al *Simposio* di Platone narra che si hanno "due Venere da due amori accompagnate: l'una Venere celeste, l'altra volgare". Le **due Venere** (Urania e Pandemia nella terminologia platonica) personificano **due tipi di amore diversi**: la prima è l'**amore divino o trascendente** che appartiene alla sfera della **mente**, in una dimensione superiore a quello della materia, e che si traduce nella contemplazione della bellezza. La seconda Venere è l'**amore umano**, il principio generatore inerente alla dimensione terrena; esso appartiene allo spazio dell'**anima** e permette alla nostra facoltà immaginativa e alle sensazioni di percepire e produrre la bellezza del mondo materiale.

Le grandi allegorie di **Sandro Botticelli**, *La nascita di Venere* e *La Primavera*, sono due complesse rappresentazioni figurative di questi concetti filosofici. La descrizione che ne dà Vasari, che vide i dipinti nella loro collocazione originaria, nella Villa medicea di Castello, fa pensare a due opere interdipendenti che dovevano essere osservate e lette insieme. Ne *La Nascita di Venere* (1484-85 ca.) la divinità rappresenta la bellezza spirituale: 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 dea appare affine alla platonica **Venere Celeste** la quale appartiene ad una sfera immateriale e la cui bellezza è lo splendore primario ed universale della divinità. La Venere protagonista dell'allegoria de *La Primavera* (1482 ca.) pare, invece, rappresentare la **Venere Volgare** intesa come il naturale principio generatore della vita: essa personifica la bellezza divina che si realizza nel mondo corporeo e fa sì che noi possiamo, percependola con i nostri sensi, per similitudine risalire a Dio, in un processo di conoscenza che attraverso l'amore ci conduce a una dimensione superiore.

Il tema delle due Veneri sembra ritornare anche fuori Firenze, ad esempio nell'*Amor sacro e amor profano* di Tiziano (1515). Secondo l'interpretazione dello storico dell'arte Erwin Panofsky, infatti, le due figure femminili raffigurate nel dipinto non esprimerebbero il contrasto morale tra il bene e il male, come si è soliti affermare, ma sarebbero la personificazione delle due Veneri gemelle neoplatoniche: la donna vestita sarebbe la Venere volgare, principio generativo della Bellezza 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 "*simboleggiano un unico principio secondo due modalità di esistenza e due gradi di perfezione*" (E. Panofsky). Anche Cupido, posto tra le due donne, partecipa al significato filosofico del dipinto sia come termine di mediazione tra cielo e terra, sia perché, intento a mescolare l'acqua della fontana, richiama la tesi neoplatonica secondo la quale in origine l'amore ha trasformato il caos primigenio in mondo. 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:

**Fig. 5**  
**Raffaello Sanzio,**  
*La disputa del Sacramento,*  
 1508-1511. Affresco,  
 base 7,70 m ca.  
 Roma, Palazzi Vaticani,  
 Stanza della Segnatura.



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.

#### 5. 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 (vedi *Capire l'arte 2*, pagg. 218-219).

I quattro affreschi della Stanza 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 *La Scuola d'Atene*, posti uno di fronte all'altro nella grande sala, il fulcro del sistema figurativo con il quale Raffaello vuole affermare la dottrina dell'unità tra teologia cristiana e filosofia greca, un'unità che avviene unicamente alla luce della rivelazione cristiana. Secondo i filosofi neoplatonici, infatti, **fede e scienza** non sono in antitesi tra loro, ma trovano un armonico accordo nella verità cristiana. Il concetto è espresso anche nella concezione spaziale degli affreschi: l'ambiente di

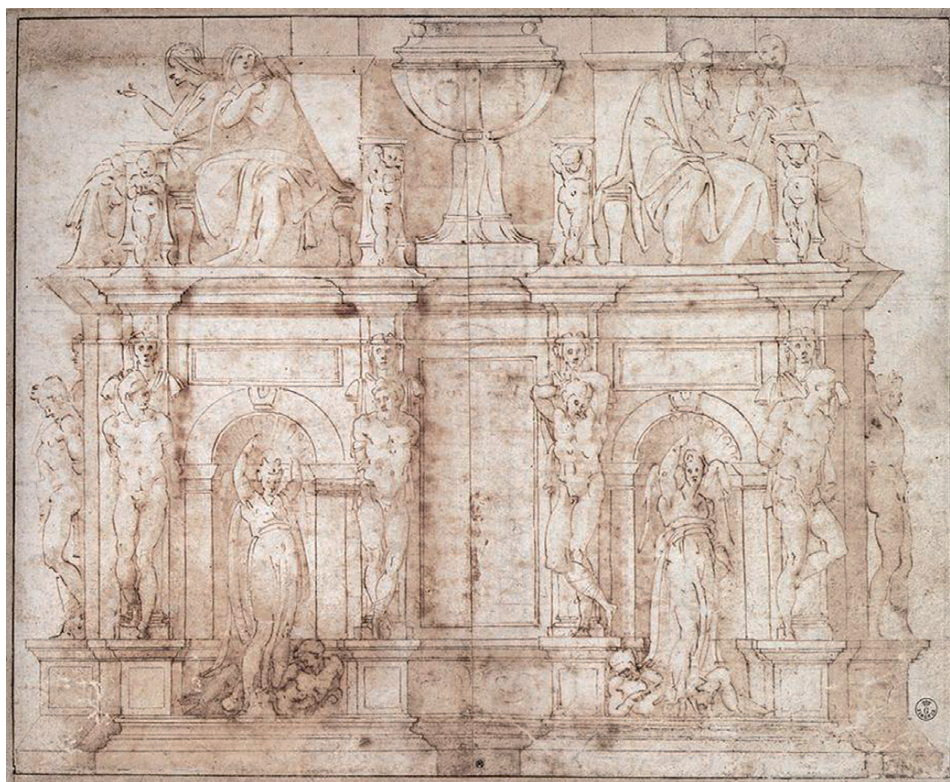
sfondo nel quale si incontrano i grandi della filosofia antica ne *La Scuola di Atene* è la navata di una grande basilica la cui struttura architettonica si completa nell'altare raffigurato nella parte inferiore della *Disputa*, attorno al quale si trovano riuniti i personaggi significativi della Chiesa militante; al di sopra si apre una cupola "metafisica" rappresentante Dio, le gerarchie angeliche, Cristo e i personaggi fondamentali dell'Antico e Nuovo Testamento.

#### 6. La tensione tra anima e corpo, tra forma e materia: Michelangelo

Nell'ambiente culturale fiorentino improntato al Neoplatonismo si formò anche Michelangelo Buonarroti, che ritrovò in quel modello filosofico non solo il suo modo di sentire e di concepire la vita, ma soprattutto le ragioni della sua arte.

Ad esempio la concezione michelangiotesca della scultura come arte che "si fa per forza di levare" e la convinzione che il compito dello scultore sia quello di liberare dal blocco di marmo la forma spirituale in esso contenuta, permette di comprendere quanto fosse parte 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" (M. Ficino).

Le figure di Michelangelo esprimono simbolicamente la lotta ingaggiata dall'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 dell'artista, 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



A sinistra: **Fig. 6**  
**Michelangelo,**  
*Primo progetto per la Tomba di Giulio II, 1505.* Penna e matita su carta. Firenze. Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Si tratta del primo progetto proposto da Michelangelo per il sepolcro destinato a papa Giulio II della Rovere (1503-1513), da collocare nella realizzazione nella *Basilica di San Pietro* a Roma. Presentato al papa nel 1505 ma mai realizzato, il progetto fu ampiamente modificato nei decenni successivi e portato a compimento solo nel 1545 con ampi aiuti.

A destra: **Fig. 7**  
**Michelangelo,**  
*Schiavo che si ridesta, 1525-1530.* Marmo, h. 267 cm. Firenze. Galleria dell'Accademia.

L'opera appartiene alla serie di figure di *Prigioni* (o *Schiavi*) scolpiti da Michelangelo per la *Tomba di Giulio II*, rimasta incompiuta: si tratta in tutto di sei sculture, tra cui due opere finite (databili al 1513 ca. e oggi conservate al Museo del Louvre a Parigi) e quattro "non-finite" (eseguite probabilmente tra il 1525 e il 1530 e conservate alla fiorentina Galleria dell'Accademia).

divino, imprigionata e sofferente perché costretta a vivere racchiusa in un corpo materiale con il quale è in conflitto.

Ciò è perfettamente riconoscibile nel progetto generale della **Tomba di Giulio II** (vedi anche *Capire l'arte 2, pag. 200*), che nelle sue intenzioni doveva rappresentare, in senso neoplatonico, l'ascesa graduale dalla terra al cielo. Soprattutto le statue destinate alla tomba i *Prigioni* e gli *Schiavi* sono i significativi esempi del neoplatonismo 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 drammatica liberazione dell'anima dalla materia mantenendo nello stesso tempo assolutamente dinamica l'opera.

### 7. Vita attiva e vita contemplativa: le Tombe medicee

Le **Tombe Medicee nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze** (vedi anche *Capire l'arte 2 pag. 208*), presentano nel loro insieme un **programma iconografico di matrice neoplatonica** analogo a quello della *Tomba di Giulio II*. Il progetto iniziale prevedeva un complesso sistema statuario teso a simboleggiare l'ascensione dell'anima dalla prigione della materia alla dimensione puramente spirituale e di beatitudine. Abbandonata l'idea delle statue che dovevano rappresentare il mondo della pura materia inerte nelle parti inferiori dei monumenti, restano comunque 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 na-



tura sofferente si arriva, nella parte superiore dei monumenti funebri, alle statue di Giuliano e Lorenzo che 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, infatti, l'uomo può sottrarsi dalla sofferenza causata dall'essere l'anima imprigionata e limitata dalla carne e raggiungere una forma di beatitudine terrena; questa beatitudine può essere raggiunta attraverso la ragione, quando essa è rivolta attivamente a migliorare la vita e il destino umano sulla terra, cioè quando l'uomo esercita le virtù morali, oppure attraverso la mente, quando essa, grazie alla attività contemplative, coglie i segni del divino impressi nell'anima e giunge alla verità e alla bellezza facendo proprie le virtù teologiche vita attiva e vita contemplativa sono quindi le strade che conducono a Dio. 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, regge in mano uno scettro simbolo di dominio e di azione, lo sguardo, rivolto verso l'altare, è di attenzione e interesse verso l'esterno. Lorenzo incarna l'*homo melanconicus* descritto da Marsilio Ficino: esso appare infatti in un atteggiamento di chiusura verso il mondo, concentrato interamente su se stesso, il suo volto pensoso 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* l'una di fronte all'altra, e nello stesso tempo si integrano a comunicare il messaggio che soltanto conducendo una vita veramente attiva ed una vita veramente contemplativa, gli uomini possono sfuggire alla limitatezza della loro esistenza naturale e aspirare alla beatitudine e all'immortalità.