



CENTER FOR  
HELLENIC  
STUDIES  
HARVARD UNIVERSITY

First Drafts@ CLASSICS@

"Ragioni e fortuna della metafora dello scolpire  
in Plotino, Enn. I 6 (1) 9, 6-15"

Daniele Iozzia

**Ragioni e fortuna della metafora dello scolpire  
in Plotino, *Enn.* I 6 (1) 9, 6-15**

Daniele Iozzia

Dipartimento di Scienze della cultura, dell'uomo e del territorio

Università degli studi di Catania, Italy

## **Ragioni e fortuna della metafora dello scolpire in Plotino, *Enn.* I 6 (1) 9, 6-15**

Che il trattato *Sul bello* sia uno dei più conosciuti e apprezzati tra gli scritti di Plotino è cosa nota,<sup>1</sup> come note sono anche le ragioni storiche di tale apprezzamento, in particolare della fortuna che esso ha avuto, per esempio, presso gli autori cristiani della tarda antichità. Da Basilio a Gregorio di Nissa ad Agostino, in ambiti e con motivazioni differenti, si osserva una analoga attitudine ad appropriarsi delle parole del neoplatonico adottate proprio nel trattato sul bello, che con l'attenzione alla bellezza proveniente dal mondo spirituale e l'esortazione a farla riflettere nella propria interiorità, aveva espresso filosoficamente contenuti cui i cristiani hanno attinto. Non è consueto che la prima opera di un autore abbia una fortuna così grande ma, anche se Porfirio considera questo come il primo scritto nell'ordine cronologico, sappiamo nondimeno che Plotino era già nell'età della maturità,<sup>2</sup> il che può dare ragione della coerenza e profondità del trattato.

Tale fortuna non si è limitata però al solo periodo tardoantico ma ha attraversato tutta la storia della cultura occidentale, pur con caratteristiche diverse in quanto, almeno dall'epoca rinascimentale in poi, si è avuta una ripresa ed una riflessione sul concetto di bello espresso sia in *Enn.* I 6 che in *Enn.* V 8. L'influenza di Plotino sull'estetica occidentale ha infatti certamente goduto di un'attenzione speciale,<sup>3</sup> ad onta del fatto che, per certi versi, quella che si potrebbe definire riflessione propriamente estetica di Plotino non sembri occupare un posto di rilievo all'interno del suo sistema.<sup>4</sup>

In questo articolo si vuole centrare l'attenzione su un passo specifico, che potrebbe essere preso a modello per la varietà dell'influsso plotiniano nella cultura europea. Esso non costituisce uno dei punti focali del trattato, come potrebbe essere invece il primo capitolo, dove si parla della bellezza della luce, ma costituisce pur sempre un esempio degno di interesse della fecondità filosofica del testo plotiniano.

---

<sup>1</sup> Cfr. D.J. O'Meara, *Plotinus. An Introduction to the Enneads*, Oxford 1993, p. 89.

<sup>2</sup> Plotino avrebbe iniziato a scrivere i suoi trattati nel primo anno del regno di Gallieno, all'età circa di quarantanove anni: cfr. Porfirio, *Vita Plotini* 4, 9-14.

<sup>3</sup> Per l'influsso plotiniano sull'estetica, cfr. ultimamente A. Schmit, *Symmetrie und Schönheit. Plotins Kritik an hellenistischen Proportionslehren und ihre unterschiedlich Wirkungsgeschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in Verena Olejniczak Lobsien-Claudia Olk (edd.), *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin-New York 2007, pp. 59-84; si veda pure, nello stesso volume, T. Leinkauf, *Der Neuplatonische Begriff des 'Schönen' im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance*, pp. 85-115.

<sup>4</sup> Si consideri come ad esempio in L.P. Gerson (ed.), *The Cambridge Companion to Plotinus*, Cambridge 1996, non sia stato dedicato un capitolo specifico alla dottrina del bello.

## La metafora nel trattato Sul bello

Queste dunque le parole di Plotino nel capitolo nono del trattato:

Ma come si può vedere quale bellezza ha un'anima buona? Rientra in te stesso e guarda: se ancora non ti vedi bello di dentro, fa' come lo scultore di una statua che deve venire bella, il quale a volte toglie e a volte leviga, a volte liscia e a volte raffina, fin quando sulla statua non riaffiori un bel volto. Dunque, comportati anche tu come lui, togliendo il superfluo, raddrizzando ogni stortura, purificando ciò che è opaco per renderlo lucente, non smettendo mai di «ritoccare la tua propria statua», fino a quando non riluce per lo splendore divino della virtù, e non vedi «la temperanza saldamente posta su di un piedistallo immacolato».<sup>5</sup>

Occorre innanzitutto osservare che il passo si presenta come un ampliamento, se non un'esegesi, di uno spunto platonico, in quanto il riferimento alla statua e al piedistallo rimandano al *Fedro*.<sup>6</sup> Il senso del dettato plotiniano, però, non riprende quello platonico ma si configura come pienamente autonomo. Nella sua recente lettura, Anne-Lise Darras-Worms in maniera acuta individua il carattere specifico del passo insieme alle sue differenze rispetto a Platone, non tanto al *Fedro* quanto al *Simposio* e alla *Repubblica*: in Plotino la statua che viene scolpita è la nostra, e di conseguenza non c'è come nel testo platonico un riferimento ad un altro in cui scoprire e venerare la bellezza in sé, bensì si può osservare un «movement autoréflexiv».<sup>7</sup> La visione di Plotino pertanto differisce nettamente sia da quella del *Simposio*, improntata all'individuazione dei diversi gradi del bello (da cogliere sempre in qualcosa di esterno), sia dall'ascesa dialettica verso il Bene illustrata nella *Repubblica*.<sup>8</sup>

Per quanto riguarda il movimento autoriflessivo, bisogna sottolineare che la distanza rispetto a Platone è nell'individuazione dell'oggetto che rimanda alla bellezza in sé, altro in Platone e interiore in Plotino, ma se si considera quale sia il termine di tale ricerca, è chiaro che Plotino intende rimanere all'interno dell'esegesi platonica. Si potrebbe vedere in questo una conferma dell'attitudine plotiniana alla *pruderie* che informa altri suoi scritti ed è visibile nelle specificazioni e limitazioni presenti all'interno del trattato *Sull'eros*<sup>9</sup> in palese correzione della tendenza

---

<sup>5</sup> *Enn.* I 6 (1) 9, 6-15 (trad. Radice): Πῶς ἂν οὖν ἴδοις ψυχὴν ἀγαθὴν οἷον τὸ κάλλος ἔχει; Ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε· κὰν μήπω σαυτὸν ἴδης καλόν, οἷα ποιητῆς ἀγάλματος, ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λεῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον, οὕτω καὶ σὺ ἀφαιρεῖ ὅσα περιττὰ καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινὰ καθαίρων ἐργάζου εἶναι λαμπρὰ καὶ μὴ παύση τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἢ θεοειδῆς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδης σωφροσύνην ἐν ἀγνῷ βεβῶσαν βάθρῳ.

<sup>6</sup> Rispettivamente 252d 7 e 254b 7.

<sup>7</sup> Anne-Lise Darras-Worms, *Plotin. Traité I*, Paris 2007, p. 229.

<sup>8</sup> Cfr. *ib.*, p. 230.

<sup>9</sup> Sull'articolazione dei diversi tipi di amore e sulla loro liceità, cfr. F. Romano, *La passione amorosa in Plotino*, in "Discorsi" 4/2 (1984), pp. 7-21, rist. in *Id.*, *L'Uno come fondamento. La crisi*

platonica. La vera bellezza è interiore perché è all'interno di sé che l'anima può risalire ai principi primi e vedere il bello in sé. Se dunque si può certamente affermare che il trattato sul bello, da questo punto di vista, delinea quella che si configura come la ricerca di una propria identità personale,<sup>10</sup> è pur vero che tale ricerca del sé in Plotino assume sempre come esito l'uscita stessa dal proprio sé, l'estasi appunto, per ricongiungersi al divino, in una maniera che appare pure più radicale di quella platonica. Ancora Darras-Worms<sup>11</sup> opera un paragone con il testo platonico ricordando quanto afferma Alcibiade nel suo encomio di Socrate a proposito delle «statue di virtù»:<sup>12</sup> la statua che deve apparire alla fine del processo scultoreo nella metafora plotiniana può identificarsi con la figura del saggio, il quale riesce a riflettere la bellezza in sé.

A questo si può aggiungere che la caratteristica dell'uso plotiniano della metafora non è solo quella di un'azione che si sta compiendo per il raggiungimento della forma, cosa che condivide con la metafora dell'atto pittorico, e in generale con ogni riferimento all'attività produttiva ma, in maniera più specifica, Plotino adotta la metafora dell'atto dello scolpire poiché essa è funzionale all'illustrazione dell'attività purificatrice dell'anima, in maniera differente dalle altre attività artistiche. In questa individuazione dell'atto del levare per liberare la forma, la metafora plotiniana assume pure un carattere specifico relativo all'attività catartica che avrà un suo sviluppo nell'eredità plotiniana fino al rinascimento e sembra non estranea, come si vedrà, all'attitudine di Michelangelo verso la sua stessa attività artistica.

È opportuno, a questo punto, tentare di ricostruire il senso della metafora: occorre, nel pensiero di Plotino, che l'anima si applichi prima a sbizzare e poi, secondo l'avanzamento del grado di virtù, a delineare sempre più perfettamente la forma del bello che è in lei. Nell'attenzione ai diversi passaggi propri dell'arte scultorea<sup>13</sup> si può individuare la funzione specifica della metafora plotiniana,<sup>14</sup> la cui validità si esplica attraverso tutte le varie fasi del procedimento. Significativo, a tal riguardo, è il fatto che Plotino individua in ognuna di tali stadi o varianti dell'attività scultorea un rimando alla catarsi che l'anima deve attuare. Si passa dunque dal significato di base della metafora, quello dell'eliminazione del superfluo (ἀφαίρει ὅσα περιττὰ) alla rettifica delle parti non ancora del tutto proporzionate (ἀπεύθυνε ὅσα σκολιὰ) fino a quella che nel procedimento scultoreo potrebbe essere classificata come l'attività

---

*dell'ontologia classica. Raccolta di scritti rari e inediti*, a c. di G.R. Giardina, Catania 2004, pp. 271-286.

<sup>10</sup> Cfr. Ch. Guidelli, *Dall'ordine alla vita. Mutamenti del bello nel Platonismo antico*, Bologna 1999, p. 127.

<sup>11</sup> Cfr. Anne-Lise Darras-Worms, *Plotin. Traité I*, cit. p. 229.

<sup>12</sup> *Symp.* 221d-222a.

<sup>13</sup> Qui chiaramente Plotino non prende in considerazione l'attività plastica, da cui deriva anche la produzione bronzea, il cui procedimento differisce sensibilmente da quello della scultura litica.

<sup>14</sup> Recentemente S.R.L. Clark (*Going naked into the Shrine: Herbert, Plotinus and Constructive Metaphor*, in D. Hedley e Susan Hutton [edd.], *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*, Dordrecht 2008, pp. 45-61) si è occupato della metafora della nudità cercando di dimostrarne la specificità. Analogamente si può osservare che nella scelta della metafora scultorea Plotino risponde ad una necessità strutturale.

dell'ultima finitura, l'eliminazione dalla superficie del marmo di ogni elemento opaco (ὄσα σκοτεινὰ καθαίρων).<sup>15</sup> Ancora più efficace sul lato espressivo risulta la conclusione della metafora (con il rimando al testo del *Fedro*) in cui, al pari di uno scultore che conduce a perfezionamento la sua opera, ciascuno non deve cessare l'attività catartica fino al punto che la perfetta bellezza della virtù non risieda nell'anima.

Si possono dunque individuare tre elementi specifici della metafora: il primo – di per sé intrinseco e da intendersi come l'elemento cui l'utilizzo di tale metafora mira più direttamente – è la connessione tra l'eliminazione del superfluo per lo svelamento della forma e l'attività catartica, poi il movimento autoriflessivo (individuato da Darras-Worms), ed infine l'espressione di un'azione continuativa che può considerarsi compiuta solo al raggiungimento di un obiettivo alquanto lontano. Nessuno di questi tre aspetti sembra potersi trovare nel contesto platonico del *Fedro* cui pure Plotino allude.

La metafora delinea in questo caso un processo e dunque essa è, come molte delle metafore plotiniane, dinamica, tanto che non è il prodotto finito della statua in sé che in essa si può cogliere, quanto il procedimento che porta alla definizione della forma. Scolpire la propria statua designa dunque un'attività catartica dell'anima che deve eliminare quanto di estraneo alla forma vi è in essa per operare come un disvelamento della sua vera natura.<sup>16</sup> A questo proposito occorre infine rilevare che anche in *Enn.* IV 7 (2) 10, 47 Plotino adopera una metafora in qualche modo analoga, quando dice che l'anima deve ripulire la temperanza e la giustizia che sono in lei, le quali stanno come statue ricoperte della fuliggine del tempo. In quest'altra metafora (il cui accostamento a quella che stiamo prendendo in esame è quanto più significativo in tanto che i due trattati sono contigui cronologicamente ed appartenenti alla prima fase degli scritti) l'attività descritta da Plotino è più vicina a quella di un restauratore che deve appunto liberare dalle superfetazioni del tempo ciò che in origine era già perfetto, mentre nel trattato sul bello l'accento sembra messo piuttosto sul raggiungimento di una forma che ancora non è del tutto compiuta. È chiaro però che concettualmente si tratta per Plotino della stessa operazione, e l'uso in entrambi i casi della metafora della statua, da scolpire o da restaurare, è pienamente funzionale alla concezione dell'attività catartica dell'anima, la quale è già in possesso delle virtù, che devono solo essere liberate dal superfluo, come nella prima metafora, o ripulite dai sedimenti, come nel secondo trattato.

---

<sup>15</sup> Ritengo che, perché la metafora possa essere compresa in ogni suo singolo elemento, il significato di ὄσα σκοτεινὰ, qui contrapposto a λαμπρὰ, non sia tanto quello di parti *oscure*, ma appunto di parti *opache*, mancanti di lucidità o splendore. Ovviamente, trasponendo il significato all'anima, tale distinzione semantica è ininfluyente.

<sup>16</sup> L'esortazione a scolpire la propria statua si ritrova anche in Porfirio, *De abst.* 2, 49, 3; cfr. D. Susannetti (ed.), *Plotino. Sul bello (Enneade I 6)*, Padova 1995, p. 159s., n. 176.

## *L'uso di immagini relative all'attività scultorea in Plotino*

Plotino adopera metafore derivate dall'ambito artistico in maniera abbastanza frequente ed esse costituiscono uno dei poli semantici cui egli attinge per la sua produzione di immagini. Seguendo la classificazione di Ferwerda,<sup>17</sup> si può facilmente rilevare che le metafore che attingono all'attività artistica o in genere alla produzione artigianale sono numerose ed attingono ad una tradizione filosofica e retorica ampiamente attestata. Certamente l'importanza del ruolo del *demiurgo* nella tradizione filosofica greca fa sì che esso occupi un posto a parte e sia stato oggetto di un'attenzione non paragonabile alle altre immagini. Qui si citeranno, però, solo le volte in cui Plotino adopera immagini attinenti alla statuaria. Plotino si riferisce alla scultura principalmente in una serie di passi in cui egli indaga sul rapporto tra materia e forma e particolarmente quando si occupa di confutare Aristotele relativamente alla concezione dell'anima. L'esempio di una statua è adoperato pertanto quasi sempre – con l'eccezione del passo del trattato *Sul bello* e dell'esempio della statua di Fidia nel trattato *Sulla bellezza intelligibile* – per distinguere il materiale di cui essa è fatta dalla forma di cui essa è dotata. Nel trattato *Su ciò che è in potenza e ciò che è in atto*,<sup>18</sup> nell'individuare due sensi dell'essere in potenza, Plotino indica che, nel caso di una statua, il materiale di cui è fatta non cessa di essere lo stesso anche dopo la realizzazione della statua. Sempre nello stesso trattato<sup>19</sup> egli afferma che il modo di essere in atto dell'intelletto è diverso da quello della materia di una statua che ha ricevuto la sua forma. Nel trattato *Sull'impassibilità degli esseri incorporei*,<sup>20</sup> egli sostiene la mancanza di sostanzialità della materia e di conseguenza l'impossibilità di affermare che il calore passi attraverso la materia, tanto quanto è impossibile dire che la statua passi attraverso la materia di cui è fatta. Nel trattato *Sull'immortalità dell'anima*,<sup>21</sup> Plotino critica la concezione aristotelica di anima come entelechia del corpo alla maniera della statua in relazione al materiale. Nel trattato *Sull'intelletto, le idee e l'essere*,<sup>22</sup> la forma introdotta nella materia da un artista viene citata nel contesto dell'indagine sul rapporto tra anima e intelletto. Nel terzo trattato *Sui generi dell'essere*,<sup>23</sup> infine, nuovamente in un contesto antiaristotelico, Plotino riprende l'esempio tradizionale della statua quale esito di un mutamento dalla potenza all'atto.

Al di là dei riferimenti ad Aristotele, il passo certamente più importante in cui Plotino tratta dell'arte scultorea è quello del trattato *Sulla bellezza intelligibile*, *Enn.*

---

<sup>17</sup> Cfr. R. Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen 1965, pp. 139s. Per la valenza delle metafore plotiniane in generale, cfr. Maria di Pasquale Barbanti, *La metafora in Plotino*, Catania 1982.

<sup>18</sup> *Enn.* II 5 (25) 1, 12 e 20 e 2, 4ss.

<sup>19</sup> *Ib.* 3, 23 e 5, 8.

<sup>20</sup> *Enn.* III 6 (26) 12, 40-42.

<sup>21</sup> *Enn.* IV 7 (2), 8<sup>5</sup>, 5-9.

<sup>22</sup> *Enn.* V 9 (5) 3, 11-35.

<sup>23</sup> *Enn.* VI 3 (44) 22, 1-12.

V 8 (31) 1, con il riferimento alla rappresentazione artistica ed il suo valore,<sup>24</sup> contro la condanna platonica della *Repubblica*.<sup>25</sup>

In generale, nel suo riferimento alle immagini relative al mondo dell'arte e della produzione (e pertanto non solo alla scultura), Plotino si occupa del rapporto tra modello e immagine tipico della concezione platonica<sup>26</sup>, ma si può individuare l'elemento di maggiore interesse proprio nel riferimento alla figura dell'artista e all'apporto che questi dà nell'informare la materia della sua creazione.

La metafora nel trattato *Sul bello*, in virtù dell'accento posto sul procedimento scultoreo stesso, manifesta – unitamente alle celeberrime affermazioni di *Enn.* V 8 – l'attenzione di Plotino nei confronti del mondo artistico, a dispetto di quanto potrebbe dedursi dall'episodio del rifiuto di farsi ritrarre, posto da Porfirio in funzione edificatoria all'inizio della sua biografia del maestro.<sup>27</sup>

### *La metafora della scultura in Gregorio di Nissa*

Dopo aver cercato di cogliere i caratteri della metafora plotiniana dell'atto dello scolpire in *Enn.* I 6, 9, si possono a questo punto osservarne le possibili riprese da parte di autori successivi. Sembra che il carattere ascetico e catartico che pervade il trattato e che, lo ripetiamo, ha consentito che diventasse uno dei più letti e celebrati delle *Enneadi*, trovi nella metafora della scultura un approdo icastico tanto più significativo in quanto collocato pressoché alla fine del trattato stesso, organizzato retoricamente in maniera forse più accorta di altri scritti plotiniani<sup>28</sup>. L'invito alla purificazione eliminando gli elementi superflui che oscurano la bellezza dell'anima, alla maniera dello scultore che libera la forma dalla materia inerte del blocco di marmo, assume dunque una posizione centrale nella parentesi del primo Plotino.

Date queste premesse, si può osservare come la stessa metafora plotiniana abbia ispirato anche taluni passaggi di Basilio di Cesarea e di Gregorio Nisseno. Quest'ultimo di Plotino è stato lettore ed al trattato sul bello sembra aver attinto con abbondanza in particolare nello scritto giovanile *De virginitate*. Il passo in cui la metafora plotiniana appare essere stata fonte di ispirazione per il Nisseno si trova nella quattordicesima omelia sul *Cantico dei Cantici*

Il testo di Gregorio, a commento dei versi del *Cantico* 5, 14,<sup>29</sup> è il seguente:

---

<sup>24</sup> Per un profilo delle interpretazioni del passo plotiniano e per la tradizione retorica antica e tardoantica sull'eccellenza dello Zeus fidiaco, cfr. O. Kuisma, *Art or Experience. A Study on Plotinus' Aesthetics*, Helsinki 2003, pp. 111-130. Si veda pure Maria Michela Sassi, *Critica d'arte*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*, sec. suppl. vol. II, Roma 1994, pp. 327-331.

<sup>25</sup> Sulla posizione di Plotino rispetto a quella platonica, cfr. M. Fattal, *Plotin face à Platon*, Paris 2007, pp. 31-51.

<sup>26</sup> Cfr. Ferwerda, *La signification de l'image*, pp. 142-146.

<sup>27</sup> Cfr. Porfirio, *Vita Plotini*, 1. Sulla concezione plotiniana della corporeità, cfr. Margaret M. Miles, *Plotinus on Body and Beauty*, Oxford 1999 (in particolare, per la bellezza artistica, pp. 46-50).

<sup>28</sup> Sulla qualità dell'espressione plotiniana, cfr. l'affermazione di Porfirio sulla necessità di una revisione redazionale dei trattati del maestro in *Vita Plot.* 8, 1-4.

<sup>29</sup> Χεῖρες αὐτοῦ τορευταί, χρυσαῖ, πεπληρωμένοι θαρσεῖς.



Come, infatti, quelli che conformano un blocco di marmo nella figura di un essere vivente, per mezzo del tornio scalpellano e tolgono dalla pietra quelle particolarità, tolte le quali l'imitazione può finalmente effigiare la forma archetipale; allo stesso modo, anche per quel che riguarda la bellezza delle mani del corpo della chiesa, molti particolari devono essere levigati via per mezzo del tornio dei ragionamenti, affinché la mano diventi veramente d'oro e incontaminata.<sup>30</sup>

È generalmente riconosciuto – e l'edizione critica di Langerbeck lo attesta in apparato – che la fonte di Gregorio qui sia proprio il passo enneadico. Ciò che è notevole è infatti l'uso della stessa immagine del procedimento scultoreo nel contesto dell'esortazione alla catarsi, anche se le differenze sono pure marcate, giacché Gregorio non adotta la stessa prospettiva autoriflessiva presente in Plotino. Il Nisseno infatti integra, come è suo costume, esegesi biblica ed insegnamento filosofico, e in questo contesto di riferimenti alla corpo della chiesa, l'inserito della metafora di derivazione plotiniana assume un carattere certo sorprendente, ma rivelatore dell'attitudine assimilativa nei confronti della cultura pagana, propria di Basilio, Gregorio e della loro cerchia.

Anche altrove Gregorio riprende metafore relative alla produzione artistica per esprimere come nell'anima si possa riprodurre l'immagine divina: ad esempio, proprio a conclusione del trattato sulla costituzione dell'uomo, egli adopera la stessa descrizione del procedimento scultoreo, anche se questa volta non in connessione con un richiamo alla purificazione, ma per una comparazione con la funzione dell'anima in rapporto al corpo. Anche qui però si può individuare un possibile influsso plotiniano, anche se in questo caso più legato a quanto espresso in *Enn.* V 8 a proposito dell'idea presente nell'artista che opera sulla materia conferendole una forma:

Come è possibile vedere nelle sculture quando viene in mente all'artista di rappresentare nella pietra la figura di un qualche animale vivente; quando ha chiaro questo proposito dapprima tira fuori la pietra dalla materia compatta; avendole tagliato intorno il superfluo, giunge attraverso una prima figura alla somiglianza con ciò che si è proposto, così che anche un non esperto attraverso ciò che si manifesta possa riuscire a vedere il fine dell'opera. Di nuovo avendo lavorato si avvicina di più alla somiglianza con ciò intorno a cui si esercita. Poi avendo espresso nella materia la figura completa ed esatta, ha con questo portato a termine l'opera; ed è leone o una altra opera fatta dall'artista quello che poco prima era una pietra senza significato, non essendo mutata la materia, ma essendo la forma penetrata nella materia.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *In Cant.* XIV, pp. 407, 15-408, 2 ed. Langerbeck (trad. Moreschini): καθάπερ γὰρ οἱ πρὸς τινα ζῴου μορφὴν ἀποτυποῦντες τὸ μάγμαρον ἐκεῖνα διὰ τῆς τορείας ἐκγλύφουσι τοῦ λίθου καὶ ἐκκολάπτουσιν ὧν περιαιρεθέντων πρὸς τὸ ἀρχέτυπον εἶδος ἀποτυποῦται τὸ μίμημα, οὕτω καὶ ἐπὶ τοῦ κάλλους τῶν τοῦ σώματος τῆς ἐκκλησίας χειρῶν πολλὰ χρῆ διὰ τῆς τῶν λογισμῶν τορείας ἀποξυσθῆναι, ἵνα γένηται ἡ χεὶρ χρυσοῦ ὡς ἀληθῶς καὶ ἀκήρατος.

<sup>31</sup> *De hominis opificio* XXX 30, p. 314-316 ed. Forbes (trad. Salmona): Οἶον δὲ ἐπὶ τῶν λιθογλύφων ἔστιν ἰδεῖν. Πρόκειται μὲν γὰρ τῷ τεχνίτῃ ζῴου τινὸς εἶδος ἐν λίθῳ δεῖξαι· τοῦτο δὲ προθέμενος, πρῶτον μὲν τὸν λίθον τῆς συμφυοῦς ὕλης ἀπέρρηξεν· εἶτα περικόψας αὐτοῦ τὰ περιττὰ, προήγαγέ πως διὰ τοῦ πρώτου σχήματος τῆ μιμήσει τῆ κατὰ πρόθεσιν,

Sfugge però a Gregorio la novità della concezione plotiniana, in quanto egli si riferisce nuovamente all'attività mimetica.

L'interesse di Gregorio per le attività artistiche emerge pure dall'uso che egli fa di immagini legate alla pittura, come ad esempio ancora in *De hominis opificio*<sup>32</sup> o nello stesso commentario *In Canticum*.<sup>33</sup>

L'uso di metafore artistiche<sup>34</sup>, dunque, appare diffuso nell'ambito della letteratura parenetica, ed anche la metafora plotiniana della scultura ha trovato una sua applicazione in ambito cristiano.

#### *Appendice. Un problema irrisolto: Michelangelo, la metafora della sculture e Plotino\**

A margine di questa revisione dell'uso della metafora relativa all'attività scultorea in Plotino e della sua applicazione in Gregorio di Nissa, vorrei richiamare la questione se sia possibile individuare anche in Michelangelo una derivazione da Plotino.

L'artista, infatti, all'inizio di un suo sonetto tra i più celebri, riporta un'immagine che appare analoga alla metafora plotiniana:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
ch'un marmo solo in sé non circoscriva  
col suo soverchio; e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.<sup>35</sup>

---

ὅστε καὶ τὸν ἄπειρον διὰ τῶν φαινομένων τοῦ σκοποῦ τῆς τέχνης καταστοχάσασθαι. Πάλιν ἐπεργασάμενος, προσήγγισε πλέον τῇ ὁμοιότητι τοῦ σπουδαζομένου. Εἶτα τὸ τέλειον καὶ ἀκριβὲς εἶδος ἐγχειρουρήσας τῇ ὕλῃ, εἰς πέρας τὴν τέχνην προήγαγε· καὶ ἔστι λέων, ἢ ὅ τι ἂν τύχη παρὰ τοῦ τεχνίτου γενόμενον, ὁ πρὸ βραχέος ἄσημος λίθος· οὐ τῆς ὕλης πρὸς τὸ εἶδος ὑπαμειφθείσης, ἀλλὰ τοῦ εἶδους ἐπιτεχνηθέντος τῇ ὕλῃ.

<sup>32</sup> *De hominis opificio* 5, 1, p. 128, 10-29 ed. Forbes.

<sup>33</sup> I 28, 7-29, 1 ed. Langerbeck.

<sup>34</sup> La metafora parenetica legata alla pittura ha una sua storia e sembra avere avuto una fortuna diversa da quella legata alla scultura: essa è infatti riscontrabile in molti autori, da Basilio di Ancira allo Ps. Macario, Efrem il Siro, Giovanni Crisostomo, Teodoreto di Ciro, fino a Romano il Melode. Per l'indicazione dei vari passi ed una loro interpretazione, cfr. G. Frank, *The Image in Tandem. Painting Metaphors and Moral Discourse in Late Antique Christianity*, in R. Valantasis [in coll. with D.J. Haynes, J.D. Smith III, J.F. Carlson], *The Subjective Eye. Essays in culture, religion and gender in honour of M.R. Miles*, Eugene OR 2006, pp. 33-47.

\* Ringrazio la Professoressa Jill Kraye e la Professoressa Elizabeth McGrath del Warburg Institute di Londra per aver gentilmente discusso con me su questo argomento in una fase preliminare. La loro posizione nei confronti di tale questione è di estrema cautela, se non di scetticismo, e le mie conclusioni sono di carattere esclusivamente personale.

<sup>35</sup> Michelangelo, sonetto 151, 1-4. La continuazione è la seguente: [...] *Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto, / in te, donna leggiadra, altera e diva, / tal si nasconde; e perch'io più non viva, / contraria ho l'arte al disiato effetto. / Amore dunque non ha, né tua beltate / o durezza o fortuna o gran disdegno / del mio mal colpa, o mio destino o sorte; / se dentro del tuo cuor morte e pietate /*

Dal momento che tali versi sono stati assunti a manifesto dell'estetica michelangelolesca improntata ad un neoplatonismo di base, può essere opportuno indagare se in questo caso si possa parlare di una ripresa del motivo plotiniano.

Occorre innanzitutto riaffermare che il cosiddetto neoplatonismo di Michelangelo può essere considerato tale solo tenendo conto che egli non ha potuto leggere gli scritti latini di Ficino né, tantomeno, la traduzione delle *Enneadi* che questi aveva fatta. Le dottrine neoplatoniche di cui Michelangelo aveva notizia venivano dalla lettura diretta di Petrarca e dei petrarchisti (e dunque di un neoplatonismo puramente letterario) e dalla mediazione da parte degli ambienti colti fiorentini e romani del neoplatonismo propriamente ficiniano, da lui dunque appreso solo per via indiretta,<sup>36</sup> eccetto che per la versione in volgare del *Panegyricus in amorem* di Francesco Cattani da Diacceto, un'introduzione alla concezione neoplatonica dell'amore da Michelangelo condivisa.<sup>37</sup> Quando dunque si parla di neoplatonismo in Michelangelo, bisogna sempre tenere presente il carattere mediato della sua conoscenza del pensiero filosofico.

Quello che ad ogni modo si può escludere è la conoscenza diretta, da parte di Michelangelo, delle parole di Plotino. Stante allora una somiglianza tra le due metafore, una soluzione possibile è quella di ipotizzare, contro la posizione di scetticismo che recide ogni legame tra le due, che Michelangelo abbia potuto apprendere, possibilmente in una fase giovanile a Firenze, il fatto che Plotino aveva adoperato una metafora della scultura in cui si rimarcava l'atto della liberazione della forma dal superfluo che la sovrasta. Una tale ipotesi da un lato non può essere dimostrata, ma non è neppure del tutto assurda, giacché è evidente che, nell'ambito della circolazione delle idee fra artisti e letterati, la possibilità che i più colti rendessero note le fonti classiche a coloro che non ne avevano accesso non è da escludere. In considerazione di ciò, occorrerebbe allora tentare di osservare la maniera in cui Michelangelo ha adottato la metafora e cercare di capire se, da elementi interni, sia possibile ricavare una posizione di neoplatonismo che abbia contezza del testo plotiniano.

Panofsky aveva già tentato di verificare se nelle parole del sonetto potesse individuarsi un vero e proprio neoplatonismo, ma dall'analisi di esso, a suo parere, si poteva ricavare solo un uso, da parte di Michelangelo, di tematiche genericamente platoniche ed aristoteliche.<sup>38</sup> stando a quanto si ricava dal commento del Varchi al sonetto, infatti, Michelangelo si richiamerebbe alla concezione aristotelica di forma

---

*porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno/ non sappia, ardendo, trarne altro che morte.* Da notare che un'analogia immagine relativa alla scultura si trova nel sonetto 152.

<sup>36</sup> Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924, tr. it. Firenze 1952, p. 87.

<sup>37</sup> Cfr. C.L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri. Mit der Übertragung von Francesco Diaccetos "Panegyricus all'amore"*, Amsterdam 1979. Si veda pure L. Deitz, in J. Kraye (ed.), *Cambridge Translations of Renaissance Philosophical Texts. Volume I: Moral Philosophy*, Cambridge 1997, pp. 156s.

<sup>38</sup> Cfr. Panofsky, *Idea*, cit. pp. 88-92.

che si può osservare in *Met.* Z 1033a, mentre nessun cenno è fatto a proposito della nozione plotiniana della forma intelligibile presente nel pensiero dell'artista né di una ripresa di un tema dal filosofo neoplatonico. Il Varchi richiama pure Averroé e Giovanni Filopono ad integrare l'illustrazione del concetto aristotelico, che per lui (e, a quanto pare, per Michelangelo, il quale ringraziò lo studioso per l'onore che gli aveva accordato, avallandone così l'interpretazione) bastava a spiegare integralmente la metafora adottata dall'artista nel sonetto.<sup>39</sup>

Occorre però riconoscere che questo argomento *e silentio*, per quanto notevole, non riesce a trovare una effettiva risposta al quesito iniziale. Si può anzi osservare che la prosa varchiana, come avveniva spesso nei tentativi di spiegare in maniera filosofica concetti espressi in forma poetica, sembra rispondere ad un gusto pedante che soffoca il contenuto poetico ed appare incapace di coglierne lo spirito.<sup>40</sup> Non bisogna sottovalutare, ad ogni modo, che l'attribuzione di un generico neoplatonismo a Michelangelo ha trovato spesso una sua dimostrazione proprio in questi versi, interpretati esplicitamente (e dunque anche contro il Varchi) come un'espressione della teoria plotiniana sull'idea nella mente dell'artista.<sup>41</sup>

Occorre d'altra parte considerare che già Leon Battista Alberti, nel trattato *De statua*, aveva espresso il concetto della statua nascosta nel blocco di marmo e presente in potenza, espressione dunque aristotelica e che Varchi aveva appunto ripreso.<sup>42</sup>

Sebbene si possa ancora certo osservare che l'uso di metafore legate alla scultura sia presente nella lirica petrarchea,<sup>43</sup> non sembra tuttavia che in alcuno degli esempi che si possono addurre sia presente, in maniera così specifica, la dottrina del concetto presente nella mente dell'artista. Mentre in Petrarca e nella tradizione lirica a lui seguente il motivo della pietra da intagliare sembra solo un'immagine preziosa, in maniera piuttosto ovvia si può osservare che Michelangelo lo adopera da scultore che conosce (eccelsamente) sia l'aspetto tecnico dell'arte del levare sia il processo creativo interiore dell'artista.

In considerazione della possibilità di ricondurre la metafora del sonetto 151 ad una sostanziale concezione aristotelica, ritornando alla questione che si sollevava, se cioè si potesse individuare un'influenza del passo plotiniano, la risposta non può che essere cauta. L'uso dell'immagine della figura da scolpire già presente nella statua è primariamente aristotelico ed era stato già espresso dall'Alberti, per cui non è necessario postulare contatti – se non con la lettera, perlomeno con il pensiero plotiniano al riguardo – che appaiono indimostrabili.

---

<sup>39</sup> Per un'analisi dell'orazione del Varchi nel contesto della letteratura artistica del tempo, cfr. D. Summers, *Michelangelo and the Language of Arts*, Princeton 1981, pp. 203-233.

<sup>40</sup> Cfr. *ib.* p. 204.

<sup>41</sup> Questo è quanto si può osservare per esempio in G.C. Argan, *Michelangelo artista e poeta*, Firenze 1987, p. 47, e in J.M. Saslow (ed.), *The Poetry of Michelangelo*, New Haven-London 1991, p. 34s. e 302s.

<sup>42</sup> Cfr. R.J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York 1961, pp. 22s.

<sup>43</sup> Cfr. E.N. Girardi, *Studi su Michelangiolo scultore*, Firenze 1974, p. 64s. e n. 10.

Resta l'ipotesi che Michelangelo abbia avuto notizia indiretta, da parte dei letterati con cui era in contatto, dei passi plotiniani in cui si adoperavano metafore legate all'attività scultorea. Ciò sarebbe potuto avvenire, per esempio, in una fase giovanile a Firenze, specialmente in considerazione del fatto che proprio in quegli anni<sup>44</sup> la ficiniana traduzione in latino di Plotino<sup>45</sup> aveva finalmente reso accessibile il filosofo ad un maggior numero di persone colte, le quali avrebbero potuto cogliere il fascino della metafora del trattato sul bello e l'avrebbero potuto comunicare ad un giovane scultore dal talento riconosciuto.

In quanto ipotesi, tale affermazione non è alcun modo dimostrabile e può apparire perfino ingenua. È però forse possibile ammettere che un'affinità tra la metafora adoperata da Plotino e quella michelangiolesca esista, ed in questo caso si può optare per definirla un mero prodotto del caso o un effetto di una lontana e pallida reminiscenza, da parte di Michelangelo, di nozioni apprese da altri sull'opera plotiniana.

Se poi anche questa affinità non può essere in alcun modo riconosciuta, si accetti solo la suggestione del passo plotiniano che – nell'accento sullo sforzo continuo dell'artista per far brillare la forma ideale – può essere ammesso perlomeno a commento dell'attività di Michelangelo, sia per la suprema politezza delle prime opere, sia per l'insoddisfazione espressa nel *non finito* rispetto al *concetto* interiore.

---

<sup>44</sup> Cfr. H.D. Saffrey, *Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus*, In "Renaissance Quarterly" 49 (1996), pp. 488-508, rist. in *Id.*, *Le Néoplatonisme après Plotin*, Paris 2000, pp. 277-293.

<sup>45</sup> Riporto la traduzione del Ficino del passo di *Enn.* I 6 9: *Quoniam igitur pacto, quale sit animi boni decus, inspicias? Age, te revoca in te ipsum, atque contemplare; ac si nondum te cognosces pulchrum, statuarium imitabere. Hic enim, ubi statuam optat pulchram, partim quidem abscindit, partim quoque dirigit et expoliturus abradit, partim levigat et abstergit, donec faciem in statuam exprimat speciosam. Ita et tu tolle supervacua, obliqua dirige, obscura purgando collustra, neque desinas circa statuam tuam elaborare, quousque divinis virtutis fulgor tibi subrutilet, quoad temperantiam cernas firmiter in maiestate pura sanctaque sedentem.*