

Christian Vassallo*

Creazione E Mimesi: Analogie E Differenze Tra L'estetica Plotiniana E La «Condanna Dell'arte» Nel Libro X Della *Repubblica* Di Platone

Resumen

El primer capítulo del tratado *Sobre lo bello inteligible* (*Enn.* V, 8 <31>) proporciona un importante punto de partida para analizar las relaciones entre las estéticas plotiniana y platónica. Plotino plantea algunas objeciones contra el concepto tradicional de *mimēsis* que parecen contradecir las teorías de Platón en *Resp.* X. Tras una relectura de pasajes básicos de los diálogos platónicos (de *República* a *Sofista*), el ensayo regresa a las *Enéadas* y trata de entender las razones del «giro» plotiniano.

Palabras clave: Creación, Mimesis, Estética, Platón, Plotino.

Abstract

The first chapter of the treatise *On the intelligible Beautiful* (*Enn.* V, 8 <31>) provides an important starting point to analyse the relations between the Plotinian and Platonic aesthetics. Against the traditional concept of *mimēsis*, Plotinus raises some objections that seem to contradict the theories of Plato in *Resp.* X. After a rereading of basic passages of the Platonic dialogues (from *Republic* to *Sophist*), the essay comes back to the *Enneads* and tries to understand the reasons of the Plotinian «turn».

Keywords: Creation, Mimesis, Aesthetics, Plato, Plotinus.

* Universidad de Nápoles «Federico II»-Italia. Le traduzioni di seguito riportate sono mie.

Apuntes Filosóficos 34 (2009): 201-224.

Secondo il De Keyser, nel primo capitolo di *Enn.* V, 8 <31> Plotino avrebbe elaborato «une formule définitive et, en fait, complète de sa théorie de l'art»¹. Se conferma la natura di opera *in fieri* propria delle *Enneadi*, questo autorevole giudizio espone la parte introduttiva del trattato *Sul bello intelligibile* ad una serie di riflessioni: sulla plausibile originalità delle tesi in esso formulate dal filosofo, sulla sua effettiva intenzione di polemizzare contro la concezione platonica dell'imitazione artistica, sulla sua portata «palinodica» rispetto ad altri *loci* plotiniani in cui i rapporti col maestro sui temi estetici sembravano rientrare in schemi consolidati di fedele apostolato. Ma prima di affrontare questi problemi, vorrei riflettere sul testo di Plotino per penetrarlo e coglierne il senso generale. Il trattato esordisce con una delle immagini plotiniane più famose, elaborata dal filosofo traendo spunto dal mondo della scultura ma di fatto estensibile, nella sua portata estetica, a tutte le arti figurative.

«Immaginiamo pure, uno a fianco all'altro, due solidi blocchi di marmo: l'uno grezzo e non lavorato (ἀρρυθμίστῳ καὶ τέχνης ἀμοίρου), l'altro invece lavorato con arte (τέχνη κεκρατημένου) sino a prendere la forma della statua di un dio, quale una Grazia o una Musa, o di un uomo, ma non di uno qualsiasi bensì di chi l'arte sia riuscito a plasmare con ogni bellezza. Il blocco di marmo che, grazie all'arte, ha assunto la bellezza della forma (εἰς εἶδους κάλλος) è bello, chiaramente, non in quanto pietra –altrimenti sarebbe ugualmente bello anche l'altro– ma per via della forma che l'arte v'introdusse (παρὰ τοῦ εἶδους, ὃ ἐνῆκεν ἢ τέχνη). Non era la materia a possedere questa forma: essa, prima d'introdursi nel marmo, era in colui che l'aveva in mente (ἐν τῷ ἐννοήσαντι), ossia nell'artista (ἐν τῷ δημιουργῷ), ma non in quanto dotato di occhi e di mani, bensì in quanto partecipe dell'arte (ὅτι μετεῖχε τῆς τέχνης)»².

La bellezza intelligibile, secondo Plotino, si trova nella *technē* artistica. Tale bellezza, impassibile nella sua dimensione, è di gran lunga superiore a

¹ E. DE KEYSER, *Le Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain 1955, p. 51. Lo studioso colloca verosimilmente la data di composizione del trattato nel periodo compreso tra gli anni 263 e 268, e comunque successivamente al primo scritto *Sull'anima*, in particolare *Enn.* IV, 3 <27>, 10, 17-19, dove fa la sua ultima comparsa una teoria della mimesi chiaramente ispirata ai principi dell'estetica platonica.

² *Enn.* V, 8 <31>, 1, 6-18.

quella che giunge nel blocco di marmo. La mente dell'artista trasferisce nella pietra, quasi inevitabilmente, un *eidos* depauperato, la cui bellezza è messa ulteriormente a dura prova dai limiti creativi che materialmente la pietra impone alla *technē*. Sembra delinearci fatalmente, sull'orizzonte estetico plotiniano, l'eterna lotta ingaggiata dal genio artistico contro quanto dovrebbe concretamente veicolare la sua furiosa creatività dando degna forma esteriore all'*endon eidos* da lui concepito: dal marmo grezzo dello scultore alla parete vuota del pittore al «foglio bianco» del poeta, se volessimo ampliare la prospettiva³. L'atto creativo

³ Secondo l'interpretazione di E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), trad. it., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1973, pp. 109-110, nn. 44 e 47, tale prospettiva non sarebbe del tutto corretta, visto che è evidente il privilegio da Plotino accordato alla scultura e legittimo il sospetto, che «anche per lui il ritratto resta un εἰδῶλον εἰδῶλον», come attesterebbe Porfirio, «secondo cui Plotino non avrebbe mai acconsentito, per questa ragione stessa, a lasciarsi ritrarre». In più mentre la scultura avrebbe ad oggetto l'*intelligibile*, la pittura ritrarrebbe il *divenuto*: sarebbe dunque logico che il filosofo, «nell'esaltazione di quell'arte ch'è tutta consacrata al νοητόν, rifiuti in modo assoluto quella –di necessità mimetica– del ritratto, che si appaga di riprodurre il γεγονός», seguito poi in questo atteggiamento dalla Patristica cristiana nella sua lotta «iconoclasta». Forse però una più accurata analisi delle *Enneadi* porterebbe a conclusioni meno radicali sul valore da Plotino attribuito alla pittura e, quanto alla testimonianza porfiriana, mi permetto soltanto di far notare che in PORPH. *Vit. Plot.* I, 4 ss. si dice che Plotino non volle mai accanto a sé né un pittore (ζωγράφου) né uno scultore (πλάστων): sebbene Porfirio parli dell'episodio del ritratto del maestro eseguito a memoria da Carterio, amico di Amelio, non per questo possiamo pensare ad una reazione diversa di Plotino verso un'eventuale proposta di una sua scultura. Il dato, voglio dire, non è probante; non tiene conto, tra l'altro, che dal punto di vista estetico-teorico la pittura può essere tanto realistica quanto astratta, come già era la decorazione vasaria del lontano sec. IX a.C. o quella più sofisticata espressa nei secoli successivi ad esempio da Teone di Samo nelle sue cosiddette Φανταστικά, *per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur*, secondo il giudizio di Quintiliano (QUINT. *Inst. or.* VI, 2, 29; ma anche XII, 10, 6; di Teone parla PLIN. *Nat. hist.* XXXV, 144 a proposito di un suo dipinto sulla follia di Oreste). Quanto alla poesia, M. GHIDINI TORTORELLI, *Un problema estetico in Plotino*, in «Annali della Fac. di Lettere e Filosofia dell'Univ. di Napoli», n.s., 9 (1978-1979), p. 26 e n. 24, osserva come il passo plotiniano sembrerebbe riproporre per la *scultura* la stessa formula da Aristotele usata per la *poesia*, la cui generalità, filosoficamente superiore poiché fondata sul verosimile o sul necessario, la contraddistinguerebbe dalla natura particolare e contingente della *storia* (ARISTOT. *Poet.* 1451 a 37 ss.): «in Plotino –osserva la studiosa– l'immagine dello Zeus fidiaco è il risultato di un processo tecnico-intuitivo che coglie la realtà quale potenzialità, laddove il reale è trasferito dal sensibile al noetico», secondo un processo astrattivo che giustificerebbe un confronto con lo Stagirita. In più costituirebbe un *topos* antico il paragone tra poesia e arti figurative: Plutarco lo

si scompone in due momenti: a) uno *noetico*, o per meglio dire *ennoetico* (ἐν τῷ ἐννοήσαντι), in cui l'artista coglie dentro di sé l'intelligibile e concepisce una bellezza formale intatta; b) un altro, successivo al primo, che potremmo definire *poietico* (o, con un neologismo, *tecnopoietico*) e che va criticamente incontro a due limiti: quello dell'impossibilità di un passaggio integro e totale della bellezza artistica dalla mente del *creator* all'oggetto che egli vorrebbe rendere bello; quello poi della resistenza che la materia, nella fattispecie la pietra grezza, frappone alla *technē*, all'incarnazione di quella bellezza eidetica che la mente dell'artista coglie ma che le sue mani non sono in grado di realizzare *in toto*.

Qui il ragionamento si complica e raggiunge probabilmente le vette più alte della filosofia estetica antica e di tutti i tempi. L'arte è davvero condannata a non poter realizzare la bellezza che riesce comunque a cogliere? Interpretando superficialmente la breve pagina plotiniana, il *kallos* posseduto dalla *technē* sembrerebbe indubbiamente superiore e più bello rispetto a quello che il *technitēs* –il comune *technitēs*– concretamente crea all'esterno (ἐν τῷ ἔξω): quanto più l'arte si avvicina alla materia tanto più perde la forza di cui gode nell'Uno⁴. Ciò per un processo che non riguarda l'estetica in particolare, ma la bellezza come la potenza, il calore come la forza:

«tutto ciò che si allontana dalla sua fonte perde la natura che le è propria»⁵.

Se però nella mente dell'artista la bellezza eidetica conserva la sua purezza, ciò significa che ogni sua creazione tenderà ad essere inferiore alla sua arte.

riferisce a un esponente della lirica greca arcaica come Simonide di Ceo, che avrebbe definito la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura parlante» (PLUT. *Glor. Ath.* 3 p. 346 F, ma anche *Quest. Conv.* 748 A), e la sua fortuna si sarebbe riversata più tardi nella letteratura latina (cfr. *Rhet. ad Her.* IV, 28, 39; CIC., *Tusc.* V, 114) fino al celebre detto oraziano *ut pictura poesis* (HOR. *Ars poet.*, 361). Per il valore «estetico» delle testimonianze plutarchee su Simonide, cui andrebbero aggiunti il carme a Scopas tramandato dal *Protagora* platonico (339 b-c) e il fr. 190b Bergk, cfr. M. DETIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (1967), trad. it., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977, pp. 80-81; J. SVENBRO, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque* (1976), trad. it., *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984, pp. 132 ss.; S. GASTALDI, *La mimesis e l'anima*, in M. VEGETTI (a cura di), *Platone*. La Repubblica, vol. VII (lib. X), Napoli 2007, pp. 106-107.

⁴ *Enn.* V, 8 <31>, 1, 22-27.

⁵ ἀφίσταται γὰρ ἑαυτοῦ πᾶν διιστάμενον (II. 27-28).

«Ogni principio creatore (τὸ πρῶτον ποιῶν πᾶν) deve essere di per se stesso superiore alla sua creatura (τοῦ ποιουμένου): poiché la Musica, non l'amusicalità, fa il musicista e la musica percepibile coi sensi è generata dalla Musica che la precede»⁶.

Credo tuttavia che il filosofo non consideri realmente ineluttabile, almeno per l'arte, questo affievolimento ontologico dalla causa all'effetto. Non tutti gli artisti sono uguali: ve ne sono alcuni così geniali capaci di realizzare integralmente nei loro capolavori la bellezza intelligibile che hanno contemplato. Essi rompono i limiti materiali, addomesticano l'informe alla loro intuizione, sono l'eccezione al destino della copia imperfetta cui sarebbe altrimenti condannata la creatività umana. L'intellettualismo estetico di Plotino fonda su questo sublime potere dell'arte un attacco frontale alla tradizionale teoria greca dell'*imitazione*. A quanti disprezzano le arti poiché creerebbero imitando la natura (ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιῶσι) Plotino –che allude evidentemente alla condanna platonica dell'arte come mimesi⁷– obietta innanzitutto che è la stessa

⁶ *Enn.* V, 8 <31>, 1, 30-32.

⁷ Cfr. in particolare i libb. II, III e soprattutto X della *Repubblica*. L'allusione, come segnala nel suo apparato di note il Faggin (in G. FAGGIN-R. RADICE-G. REALE, *Plotino. Enneadi; Porfirio. Vita di Plotino*, Milano 2002², p. 951) potrebbe anche essere ad ARISTOT. *Protr.* fr. 11 Walzer; *Meteor.* D 3, 381 b 6; *Phys.* B 2, 194 a 21-22. Rifiuta invece il carattere antiplatonico del passo, per affermare una continuità ideologica tra Platone e Plotino sul tema, C. GUIDELLI, *Verità ed arte nel trattato «Sul bello intelligibile» di Plotino*, in «Rivista di estetica», 37 (1991), pp. 25 ss.: Plotino non avrebbe negato, ma solo elaborato e reinterpretato il concetto platonico di *mimēsis*, che non può essere inteso esclusivamente nella sua accezione negativa. Anzi, in Platone emergerebbe tanto la capacità della natura di risalire ai modelli ideali (cfr. *Tim.* 28 a-29 b) quanto il riconoscimento della piena legittimità dell'arte come diretta imitazione dell'idea (cfr. *Crat.* 424 a-425 a; *Resp.* 472 d; 500 d-e; *Soph.* 235 e; 236 a-c; 239 d-e), ad eccezione della tecnica *impressionistica* che cominciava a diffondersi proprio nel IV secolo. La stessa Guidelli, tuttavia, ammette che i luoghi platonici che parlano in senso positivo di imitazione artistica sono innanzitutto dei paragoni esemplari che compaiono accidentalmente nei dialoghi, in secondo luogo non emendano l'arte dal suo «vizio» di fondo, che è quello di parlare per immagini e non per numeri, laddove alla base del concetto platonico di bellezza naturale ci sarebbe chiaramente una visione cosmica di stampo matematico-pitagorico (cfr. *Crat.* 432 d; *Resp.* 526 d ss.; *Soph.* 265 b; *Pol.* 259 d; *Phil.* 57 c-d; *Epin.* 976 e). Plotino dunque avrebbe quantomeno concepito una «nuova ontologia dell'immagine», non più platonicamente inferiore rispetto al reale, nonché teorizzato la bellezza dell'arte quale potenziale realizzazione della bellezza intelligibile proprio attraverso l'immagine. Personalmente sono convinto che su questo punto Plotino sia stato molto più di un interprete originale del maestro.

natura ad imitare altri modelli (καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα); in secondo luogo che le arti non si limitano semplicemente ad imitare il mondo visibile, ma s'innalzano ai *logoi* dai quali la stessa natura deriva (ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοῦς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις); e inoltre che esse, proprio in quanto racchiudono la bellezza (ὡς ἔχουσαι τὸ κάλλος), sono in grado di creare molte cose da sé, indipendentemente dalla natura, cui aggiungono ciò di cui essa manchi. Proprio per queste ragioni, conclude Plotino, fu possibile al grande Fidia scolpire il suo Zeus senza far riferimento ad alcun modello sensibile ma cogliendo quel dio quale realmente apparirebbe se fosse disposto a manifestarsi innanzi ai nostri occhi⁸. Riflettendoci, lo Zeus fidiaco sta a dimostrare che la vera arte, mescolanza di *ennoēsis* e di *technē*, può infrangere i limiti frapposti dalla materia alla creatività. La vera arte è genialità e solo essa è capace d'introdurre totalmente l'*eidos* nella materia. «Così», osservava Cassirer, «il vero artista si annovera nella stessa fila del demiurgo divino, che produce il mondo sensibile muovendo dalla visione delle idee come eterni modelli originari»⁹.

Per comprendere la genesi di questa nuova concezione plotiniana dell'arte occorre impostare una seria indagine «archeologica», meditare sulle probabili fonti del pensiero da lui espresso nel trattato 31 e, prima ancora, cercare di far chiarezza sull'idea che dell'arte ebbe colui contro il quale le parole più importanti del cap. 1 del trattato *Sul bello intelligibile* sembrerebbero dirette: il *divino Platone*, come talora Plotino lo definisce. È antica l'opinione che in Platone manchi un'analisi sistematica del problema estetico e una considerazione autonoma del bello rispetto al vero e al buono¹⁰. L'assenza nei dialoghi di una

⁸ *Enn.* V, 8 <31>, 1, 38-40.

⁹ E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* (1924), trad. it., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Postille di M. Carbone, R. Pettoello, F. Trabattoni, Milano 1998, p. 47. Il filosofo neo-kantiano, tuttavia, individuava già in *Symp.* 206 b ss. un *vulnus* platonico all'ortodossa teoria della *mimēsis*. Secondo un altro punto di vista, E. PANOFSKY, *Idea*, pp. 21 ss., descrive come destinate allo scacco tanto la concezione «mimetica» platonica, dove l'arte si limita semplicemente ad imitare il mondo sensibile, quanto quella «euristica» plotiniana, dove l'arte sembra inseguire il fine irraggiungibile (ma abbiamo or ora visto che tale non è) d'imporre un *eidos* alla materia. Ciò che avrebbe imposto alla successiva speculazione estetica un atto di abiura verso l'una o l'altra delle due teorie.

¹⁰ Così già Zeller. Cfr. E. ZELLER-R. MONDOLFO, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1922, Parte II, Cap. II, Sezz. XI-XVI), trad. it., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte II. *Da Socrate ad Aristotele*, Vol. III/2. *Platone (Politica,*

compiuta esposizione di questi temi non meraviglia però, poiché in fondo è lo stesso stile dialogico che impone al lettore di penetrare più in profondità in un tessuto argomentativo talora «sfilacciato», talora apparentemente contraddittorio, quando in realtà, anche su questioni importanti, quelle contraddizioni sembrano rispecchiare i dubbi e le incertezze che sicuramente colsero anche un filosofo sommo, ma innanzitutto un uomo come Platone e che spesso lo spinsero a tornare sui suoi passi e a rimeditare se stesso. Nondimeno, se ciò è vero e doveroso ricordare, proprio i suoi scritti testimoniano che egli avesse, forse non del tutto chiara e coerente, una *sua* visione della bellezza e dell'arte e che la condanna a quest'ultima inflitta nella *Repubblica*, probabilmente non così «grandiosa» e irreversibile come Benedetto Croce credeva¹¹, costituisca in realtà il drammatico punto di arrivo e, a un tempo, di ripartenza del lungo travaglio interiore di un pensatore combattuto, per così dire, tra la sua *Idealpolitik* e il fascino irresistibile che anche su di lui l'arte, specie quella poetica, aveva da sempre esercitato. Così Cassirer parlava suggestivamente di un duplice livello narrativo nei dialoghi platonici: l'uno relativo alla «sistematica oggettiva dei concetti», l'altro alla «mobilità e vitalità soggettive del processo di pensiero», dove si nasconde la «problematica dell'anima individuale del pensatore», pervasa umanamente da incertezze, «oscillazioni», «sfumature» che proprio sul tema dell'arte mettono a nudo tutto il dissidio del censore che istituzionalmente bandisce l'illusione estetica dal suo Stato ideale, dall'altro lotta con se stesso per liberarsi dalla «magia» che, per sua stessa confessione, l'arte pure esercita sul cuore suo¹².

Più che la poesia, vorrei qui prendere in considerazione le arti figurative: di esse Platone non parla spesso, ma quando lo fa fornisce fondamentali spunti ermeneutici per penetrare la sua teoria della *mimēsis*. Sorvolando perciò sulla critica dell'arte imitativa dei libb. II e III della *Repubblica*, dove le favole

Filosofia della religione ed Estetica) e *l'Accademia antica* (a cura di M. Isnardi Parente), Firenze 1974, pp. 687-688.

¹¹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia* (1902), a cura di G. Galasso, Milano 1990, p. 197, definiva Platone «autore della prima, o anzi della sola davvero grandiosa negazione dell'arte, della quale ci resti documento nella storia delle idee».

¹² E. CASSIRER, *Eidos ed eidolon*, op. cit., pp. 40-41. Vd. *Resp.* X, 607 c 4-d 1. T. MORETTI-COSTANZI, *L'estetica di Platone: sua attualità*, Roma s.d. 1948, p. 81, a proposito di questo passo parla addirittura di «riabilitazione palinodica». Ma già in *Resp.* X, 595 b 9-10 Socrate aveva parlato dei suoi sentimenti di *philia* e di *aidōs* verso Omero.

poetiche vengono bandite dall'educazione dei guardiani¹³, credo che occorra rimeditare, ad onta della proluvie di studi che l'hanno preso in esame, il lib. X di quel dialogo, dove l'attacco alla *mimēsis* coinvolge esplicitamente non solo la poesia ma anche la pittura, e dunque indirettamente tutte le arti figurative. Ma prima di analizzare i passi a mio giudizio più significativi del lib. X, bisognerebbe capire se esista, e in che termini, un'effettiva distinzione platonica tra poesia e arti. Secondo Tatarkiewicz¹⁴ tale distinzione esisterebbe e non potrebbe essere adombrata dall'accostamento di poesia e pittura nelle argomentazioni del lib. X della *Repubblica* contro le arti mimetiche, accostamento che costituirebbe tra l'altro un vero e proprio «paradosso retorico» cui Platone sarebbe ricorso per mortificare ulteriormente l'arte equiparandola alla poesia peggiore. Ciò perché Platone distingue a più riprese due generi di poesia: quella che nasce dalla *mania*, dall'ispirazione divina, che per ciò stesso conosce *a priori* l'idea, si sottrae ad ogni processo imitativo ed è una delle più nobili attività umane; e quella che è semplicemente frutto della *technē* dello scrittore, si limita a riprodurre la realtà sensibile e, come tale, non presenta nulla in più delle arti banausiche¹⁵. Per Tatarkiewicz tale differenza di generi –*ispirato* e *tecnico*– non si riproporrebbe per le arti figurative, come la pittura, che Platone relegherebbe nei gretti confini delle attività artigianali e dunque dell'imitazione, poiché «non era ancora entrata nella sfera del possibile l'eventualità che un pittore o un architetto potesse essere creatore ispirato, vate, prediletto dalle muse, artista nel senso più profondo del termine»¹⁶. Già il Panofsky¹⁷, tuttavia, si mostrava assai più cauto nel definire la filosofia platonica «nemica dell'arte». Convinto, diversamente da quanto più tardi avrebbe sostenuto Tatarkiewicz, che non solo per la poesia ma anche per le arti e in generale per ogni attività umana (compresa la filosofia) Platone distinguesse

¹³ *Resp.* II,375 d 8 ss.; III, 386 a 1 ss. Per farsi un'idea delle diverse conclusioni raggiunte dalla critica a proposito dei rapporti tra la condanna dell'arte nel lib. X della *Repubblica* e quella formulata nei libb. II e III, vd. M. ISNARDI PARENTE, *La concezione platonica dell'arte e della poesia*, nota integrativa a E. ZELLER-R. MONDOLFO, *Filosofia dei Greci*, op. cit., pp. 704 ss.

¹⁴ W. TATARKIEWICZ, *A history of six ideas: an essay in aesthetics* (1980), trad. it., *Storia di sei Idee: l'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, Palermo 2002, pp. 120 ss.

¹⁵ Cfr. *Phaedr.* 245 a; *Ion.* 533 e 4 ss.; *Symp.* 203 a 4-6.

¹⁶ W. TATARKIEWICZ, op. cit., pp. 122 ss.

¹⁷ E. PANOFSKY, *Idea*, op. cit., p. 3.

un esercizio vero e uno falso, lo studioso cercò di dimostrare che anche al pittore e allo scultore l'Ateniese avrebbe accordato la facoltà di contemplare le idee, come a suo giudizio sembrerebbero dimostrare due passi della *Repubblica*: uno nel lib. V (472 d 4-7) e l'altro nel lib. VI (500 d 10-501 c 3), in cui si fa ricorso all'arte pittorica per rendere l'immagine del concepimento e dello sforzo di realizzazione dell'ideale politico¹⁸, e a cui aggiungerei anche *Resp.* VI, 484 c, dove ai pittori, cui Socrate equipara implicitamente i veri filosofi, viene riconosciuta la facoltà di accedere all'*alēthestaton* e dunque alla conoscenza paradigmatica di ogni essere¹⁹, ma soprattutto *Resp.* III, 401 a. Nel lib. III infatti, vale a dire in uno dei testi che ha dato adito alle teorie più tradizionali sulla critica platonica all'arte, nel delineare le coordinate di una degna educazione canora e musicale dei guardiani, Socrate parla a Glaucone di retta dizione, di armonia, di euritmia, che non possono fare a meno di seguire all'*euētheia*, alla buona indole dell'educando, e aggiunge che tutte queste qualità si trovano numerose proprio nella pittura (*γραφική*) e in tutte le arti del genere, quali la tessitura (*ὑφαντική*), il ricamo (*ποικιλία*), l'architettura (*οἰκοδομία*) e ogni

¹⁸ *Ibid.*, pp. 4 e n. 2; 12 e n. 17. Sulla stessa linea del Panofsky sembra attestarsi M. ISNARDI PARENTE, *La concezione platonica dell'arte e della poesia*, op. cit., p. 712. M. CARBONE, *Tra eidos ed eidolon*, in E. CASSIRER, *Eidos ed Eidolon*, op. cit., p. 72, osserva come «tale giudizio di Panofsky sembra dar seguito a quello con cui Cassirer rifiuta di escludere qualsiasi mediazione fra le due nozioni eponime della sua conferenza anche nell'ambito della riflessione platonica sull'arte», sul presupposto che la questione dell'immagine non sia un semplice problema artistico, bensì gnoseologico in senso puro. Per E. CASSIRER, *Eidos ed eidolon*, op. cit., pp. 22-23 e 34-35, nel *phainomenon* della natura traspare un qualcosa di durevole che non lo condanna al nulla. Il rapporto tra *eidos* ed *eidolon*, tra idea ed apparenza, non andrebbe affrontato in termini di *separazione* bensì di *connessione*: non si comprenderebbe «il senso sistematico della separazione, del χωρισμός, se non grazie al senso della partecipazione, della μέθεξις». L'ordine stabile che concretizza tale partecipazione troverebbe garanzia nella struttura matematica e nel principio di misura che informa la realtà naturale. Per l'arte, invece, ogni mediazione sembrerebbe fallire. Eppure secondo Cassirer, al di là dei pregiudizi, anche l'immagine artistica potrebbe partecipare all'idea pura, per le stesse ragioni che giustificano quella partecipazione nell'ambito della natura: i rapporti numerici che in essa si manifestano.

¹⁹ Per D. BABUT, *Sur la notion d'imitation dans le doctrines esthétique de la Grèce classique*, in «Revue des Études Grecques», 98 (1985), pp. 83-84, «il serait difficile de trouver une réfutation plus directe et plus péremptoire de la thèse des interprètes qui continuent à soutenir aujourd'hui que le type parfait de la *mimésis* artistique, aux yeux de Platon, serait la photographie, en tant que reproduction mécanique des apparences de l'objet représenté ».

altra opera di artigianato (πάσα αὐτὴ ἢ τῶν ἄλλων σκευῶν ἐργασία), oltre che nella natura dei corpi e delle piante. Socrate sostiene qui chiaramente che nelle arti citate, dunque anche nella pittura, può esservi tanto *euschēmosynē* quanto *aschēmosynē*, tanto eleganza quanto ineleganza: e se l'ineleganza è sinonimo di aritmia e disarmonia, dunque di bruttezza etica ed estetica, l'eleganza è sorella e *imitatrice* di bontà e bellezza. Le opere d'arte non sono indiscriminatamente bandite dallo Stato, come dimostra la lunga interrogativa di Socrate:

«Bisogna forse sorvegliare soltanto i poeti (τοῖς ποιηταῖς) e costringerli a rendere nei loro poemi l'immagine del buon carattere, pena il divieto di far poesia tra noi, oppure anche gli altri artisti (καὶ τοῖς ἄλλοις δημιουργοῖς) affinché non rappresentino questo cattivo carattere, incontinente, basso e indecoroso, né nella creazione di immagini di esseri viventi²⁰ né nella costruzione di edifici né in nessun'altra opera d'arte? Non è forse all'incapace (ὁ μὴ οἶός τε ὄν) che si dovrebbe impedire di fare arte (δημιουργεῖν) in mezzo a noi per scongiurare che i nostri guardiani, cresciuti tra cattive immagini come tra erbaccia, cogliendone e pascendosene da più parti, lentamente e molte volte al giorno, covino di nascosto nella loro anima un'unica grande malattia, mentre si dovrebbero ricercare quegli artisti (τοὺς δημιουργούς) che per dote innata (εὐφυῶς) sono capaci di seguire le tracce naturali della bellezza e dell'eleganza, affinché i giovani, abitando in un posto sano, possano trarre vantaggio da tutti quegli ambienti da cui una forza proveniente dalle belle opere colga la loro vista e il loro udito, come una brezza salutare che spira da luoghi propizi, e subito, sin da fanciulli, li conduca di nascosto alla somiglianza e all'amichevole concordia con la *bellezza* (τῷ καλῷ λόγῳ)?»²¹.

Penso che l'intero passo ed anche l'immediato prosieguo del dialogo, che esalta l'importanza pedagogica della musica, potrebbero davvero costituire la chiave di volta di un diverso approccio ermeneutico all'estetica platonica, qui intenta evidentemente non a sopprimere l'arte ma a selezionare gli artisti per affidare ai migliori, e solo a loro, un ruolo fondamentale nell'*educazione alla bellezza* delle nuove generazioni. Il fatto poi che vengano esclusi esplicitamente

²⁰ Qui Platone non può che alludere alle arti figurative: ai pittori e certamente anche agli scultori.

²¹ *Resp.* III, 401 b 1-d 3.

gli autori di cattive immagini, paragonate alla gramigna, dimostra implicitamente come le *eikones* non costituiscano un male in sé ma possano anzi essere buone, e allo stesso tempo come il loro positivo ruolo pedagogico dipenda interamente da chi le crei, dalla qualità di poeti, pittori, scultori, architetti, artigiani e artisti in genere. Straordinario poi, nel passo sopra tradotto, l'accostamento del verbo *lanthanō* (λανθάνωσιν... λανθάνη) a due participi predicativi che vorrebbero descrivere l'uno (συνιστάντες) la condizione di corruzione interiore che consegue ad una crescita nella bruttezza, l'altro (ἄγουσα) la progressiva assimilazione al bello di quanti vengano ad esso educati con la vista e con l'udito: in rari casi nella storia della filosofia, non solo antica, agli artisti è stato affidato un compito tanto alto, una funzione che impone una selezione dei talenti per un'autentica opera di *Umbildung*, sulla quale ogni scelta politica potrebbe portare *di nascosto* la società allo sfacelo, *di nascosto* condurla al suo edificante compimento ideale in terra. Una visione che certamente annichilisce ogni sfera interiore dell'arte (e non potremmo pretendere diversamente da un Ateniese del IV sec. a.C.), ma che fa di essa un cardine indefettibile del progetto politico della *Repubblica* e delle sue prospettive di realizzazione.

Ciononostante la *Repubblica*, come al triadialoghi, rimane complessivamente un testo anfibologico sul tema dell'arte: in esso le nuove luci che certuni passi sembrano accendere vengono fatalmente adombrate da altri, tanto che lo stesso Panofsky, tra i primi grandi interpreti ad essersi mostrati sensibili verso un'analisi meno scontata del *Kunstgefühl* platonico, si vide costretto ad ammettere che «la filosofia di Platone debba esser considerata, se non totalmente anti-estetica, per lo meno an-estetica, ed è spiegabile quindi che i posterì, e specialmente Plotino, abbiano potuto vedere nei suoi frequenti attacchi contro le arti «mimetiche» una condanna di carattere generale contro le arti figurative in quanto tali»²². È certo, tuttavia, che nel lib. X della *Repubblica* non si parli di *arte* in generale, ma di diverse *technai*²³, che Platone analizza e giudica secondo un criterio che dobbiamo ritenere comune, per quanto non riducibile forse ad un'unitaria cifra stilistica. Le arti figurative (quella pittorica, in primo luogo) sembrano tuttavia

²² E. PANOFSKY, *Idea*, op. cit., p. 4.

²³ A. BORTOLOTTI, *Le arti nel pensiero di Platone*, in «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 25 (1970), pp. 355 ss.

subire le conseguenze più gravi della sua opzione antimimetica, ma per essere meno vaghi conviene riflettere direttamente sulla pagina platonica.

A differenza del noto passo del *Sofista* in cui l'esercizio della tecnica diairetica induce lo Straniero e Teeteto a distinguere tra due tipi di mimesi (*icastica* e *fantastica*) tanto per la scultura quanto per la pittura²⁴, nel lib. X della *Repubblica* la definizione della mimesi spazia in diversi ambiti estetici, a partire dalla poesia, ma per quanto riguarda le arti figurative, si limita a considerare la pittura. Anche il pittore (ζωγράφος) è un artigiano, un *dēmiourgos*²⁵; tuttavia, se l'artigiano, pur non costruendo l'idea, guarda *direttamente* ad essa nel compimento della sua opera, come nel classico esempio addotto da Platone dei letti e dei tavoli, il pittore è propriamente *un imitatore degli oggetti di cui altri sono artigiani* (μιμητῆς οὐδ' ἐκεῖνοι δημιουργοί)²⁶. Egli è anzi l'emblema del *mimētēs*, che per definizione è l'artefice di prodotti di terza generazione a partire dalla natura (τοῦ τρίτου... γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως). Ma, come emerge dal successivo scambio di battute tra Socrate e Glaucone²⁷, per l'opera del pittore emergono una serie di aggravanti.

a) Essa va innanzitutto incontro a un inevitabile *difetto di prospettiva*. Il pittore imita le opere degli artigiani *quali appaiono* (οἷα φαίνονται), non *quali sono*. La sua attività è condizionata dalla limitata prospettiva del suo sguardo sull'oggetto che ritrae, il quale nondimeno rimane uno e indifferenziato nella realtà: come nel caso del letto, che egli non può fare a meno di riprodurre di fronte o di lato o in altre sue angolature, ma mai nella sua interezza. La sua è una *mimēsis phantasmatos*, non *alētheias*, in quanto volta ad imitare non *ciò che è così com'è* (τὸ ὄν, ὡς ἔχει), bensì *ciò che appare così come appare* (τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται).

b) Ma il lavoro del pittore è viziato anche da un non meno grave *difetto di competenza*, che lo allontana ulteriormente dalla verità. Egli infatti potrà dipingere un calzolaio, un falegname ed altri artigiani anche se totalmente inesperto nelle loro arti (περὶ οὐδενὸς τούτων ἐπαίῳ τῶν τεχνῶν). Dunque, generalizzando le parole di Platone, quel pittore non è in grado di cogliere

²⁴ *Soph.* 235 a 10 ss.

²⁵ *Resp.* X, 596 e 6.

²⁶ *Resp.* X, 597 e 2.

²⁷ *Resp.* X, 597 e 10-598 d 6.

l'essenza delle cose che rappresenta; e tuttavia, se fosse davvero bravo nella sua tecnica mimetica, sarebbe capace d'ingannare fanciulli e stolti, ma mai chi sa ben distinguere tra *epistēmē*, *anepistēmosynē* e *mimēsis*, ossia tra *scienza*, *ignoranza* e *imitazione*.

c) Infine, in un altro grande dialogo della maturità come il *Fedro*, la pittura viene equiparata alla scrittura per quello che potremmo definire un suo strutturale *difetto di vitalità*. Ricorda infatti Socrate al deuteragonista:

«O Fedro, questo aspetto terribile, per così dire, ha la scrittura (γραφή), simile in realtà alla pittura (ζωγραφία): poiché come le creature dipinte assumono gli stessi atteggiamenti degli esseri viventi, ma se si domandasse loro qualcosa rimarrebbero chiuse in un silenzio totale e solenne, così capita anche ai discorsi. (...) Una volta messo per iscritto, ogni discorso si aggira dappertutto, sia tra esperti che tra indifferenti, condannato a non sapere a chi debba o meno parlare. Offeso poi e ingiustamente insultato, ha sempre bisogno dell'aiuto di suo padre, in quanto incapace di autodifendersi»²⁸.

Entro certi limiti, le critiche platoniche mosse all'arte pittorica potrebbero essere formulate anche per la scultura. Lo scultore, come il pittore, difetta di *competenza* e di *specializzazione* per quel che attiene agli oggetti della sua arte. Le sue statue, poi, difetterebbero di quella stessa *vitalità* di cui sono prive le immagini dei dipinti, e tuttavia, se veramente ispirato, potrebbe almeno sfuggire al difetto di *prospettiva*. Se così fosse, però, subito lo si potrebbe accusare di un difetto più grave, dipendente da un limite intrinseco allo sguardo umano (quello dello spettatore più che dell'artista) sull'oggetto creato: un *difetto di proporzione*, che a pensarci bene discende direttamente dal precedente. Platone ne parla nel passo del *Sofista* cui facevo prima riferimento²⁹, dove, a proposito dell'arte di produrre immagini (*eidōlopoiikē technē*) e in particolare dell'arte mimetica (*mimētikē*), effettua una precisa distinzione tra due forme di *mimēsis*.

Vi è innanzitutto una *mimesi icastica* (*eikastikē mimēsis*), con la quale l'artista crea la sua opera secondo le simmetrie del modello (κατὰ τὰς τοῦ

²⁸ *Phaedr.* 275 d 4-e 5.

²⁹ In part. *Soph.* 235 b 8 ss.

παραδείγματος συμμετρίας), rispettandone lunghezza, larghezza e profondità e riproducendone convenientemente i colori. Non è questa –precisa lo Straniero incalzato da Teeteto– la forma di imitazione realizzata da scultori o pittori³⁰ di opere di grandi dimensioni, poiché la riproduzione della reale simmetria di oggetti belli (τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν) risulta impossibile per chi, come il pittore o lo scultore, getta uno sguardo inevitabilmente parziale sull’oggetto:

«le parti alte apparirebbero più piccole, quelle basse più grandi, poiché le une sono da noi osservate da lontano, le altre da vicino»³¹.

Proprio per questo, continua lo Straniero, gli artigiani, i *dēmiourgoi*, rinunciano alla verità del modello e perseguono una *mimesifantastica* (*phantastikē mimēsis*), che degli oggetti riproduce non le reali simmetrie ma quelle che sembrano dar loro bellezza, non *icone* ma *fantasmi*, ad esempio ingrandendo le parti dell’oggetto riprodotto più lontane all’osservatore, rimpicciolendo viceversa quelle a lui più vicine. Ma il problema della deformazione fantastica si trova già interamente esposto nel lib. X della *Repubblica* quando, dopo aver ricordato a Glaucone che il *mimētēs* non possiede né scienza né retta opinione sulle cose che imita, che di per sé la *mimēsis* non è altro che un gioco infantile e che il *mimeisthai* consiste in un’attività di terzo grado rispetto alla posizione occupata dalla verità, Socrate, non soffermandosi sulle sfumature che compariranno poi nel *Sofista*, mette a nudo i difetti di *prospettiva* e di *proporzione* connessi all’atto

³⁰ In *Soph.* 235 e 5-6 non si parla letteralmente di pittori e di scultori, ma di quanti *πλάττουσιν...* ἢ γράφουσιν qualcosa di grande.

³¹ *Soph.* 235 e 7-236 a 2. Il concetto ritorna in *Phil.* 41 e 9-42 a 3. La dicotomia verità-falsità compare nello stesso dialogo già in 39 b 3 ss., dove si parla metaforicamente di un *pittore* che dipinge nell’anima immagini di ciò che è stato detto (sul punto vd. G. CASERTANO, *Paradigmi della verità in Platone*, Roma 2007, pp. 217 ss.). Ma va segnalato anche *Pol.* 277 a 6-c 6, dove lo Straniero, rivolto a Socrate il Giovane, fa interessanti allusioni alla scultura e alla pittura in seno al discorso che cerca di definire l’uomo politico: nelle ultime battute riecheggia il passo del *Fedro* in precedenza citato (n. 28), ma si riscontrano evidenti somiglianze anche con lo scambio di battute tra Socrate e Cratilo in *Crat.* 430 d 1 ss. incentrato appunto sulla differenza tra mimesi della pittura e mimesi della parola (sul punto vd. J.-P. VERNANT, *Nascita di immagini*, in ID., *Religious, histories, raisons* (1979), trad. it., *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Milano 1982, p. 128).

di imitare: gli stratagemmi dell'arte anziché correggere, contribuirebbero ad aggravare le illusioni ottiche dell'osservatore, le quali non sono altro che il simbolo di un suo disordine interiore.

«SOCRATE: (...) A seconda che si osservi da vicino o da lontano, la medesima grandezza non ci appare uguale.

GLAUCONE: Certamente no.

S.: Così, osservandoli dentro o fuori dall'acqua, gli stessi oggetti si mostrano piegati o dritti, concavi o convessi a causa dell'illusione ottica relativa ai colori. Ma tutto questo è il segno evidente di un disordine (ταραχή) che si annida nella nostra anima. La pittura in chiaroscuro (σκιαγραφία), in aggiunta a questa nostra imperfezione fisica, non tralascia alcuna magia ingannatrice, e così fanno anche l'arte del prestigiatore e molti altri trucchi di questo genere.

G.: È vero»³².

Contro l'inganno della prospettiva pittorica³³ e gli altri stratagemmi illusionistici dell'arte, continua Socrate, l'unico rimedio è il *logistikon*, la parte razionale dell'anima, che tramite le operazioni rigorose del *misurare*, del *numerare* e del *pesare* neutralizza ogni inganno degli artisti e corregge le distorsioni sensoriali che derivano dalla natura dei nostri organi, facendo prevalere dentro di noi non *ciò che appare* (τὸ φαινόμενον), ma *ciò che è* più

³² Resp. X, 602 c 7-d 5.

³³ M. ISNARDI PARENTE, *La concezione platonica dell'arte e della poesia*, op. cit., pp. 706-707, ricorda come secondo P.M. SCHUHL, *Platon et l'art de son temps. Arts plastiques*, Paris 1952², l'opposizione platonica alla *skiagraphia* e alla *mimēsis phantastikē* (*Soph.* 234 b; 235 c-236 e) sarebbe un attacco all'arte inaugurata nel IV sec. a.C. da scultori come Lisippo, che tentarono di modificare le proporzioni del Canone di Policletto per rendere l'opera d'arte più seducente per l'osservatore (cfr. PLIN. *Nat. Hist.* XXXIV, 65); mentre la critica che sul piano teorico Platone muove all'arte come perfetta riproduzione del reale (*Crat.* 432 b-c) mirerebbe a screditare l'arte del ritratto allora nascente (cfr. ancora PLIN. *Nat. hist.* XXXV, 153, a proposito dell'uso di maschere di cera da parte di Lisistrato, fratello di Lisippo; LUC. *Philos.* 20 e QUINT. *Inst. or.* XII, 10, 9, a proposito di Demetrio di Alopece, che avrebbe fatto uso di una tecnica analoga). Per R. BIANCHI BANDINELLI, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista platonico* (1953), in *Miscellanea in onore di U. E. Paoli*, Firenze 1955, pp. 81-95, l'obiettivo principale della polemica platonica contro la *phantastikē technē* sarebbe invece l'uso della prospettiva nella pittura delle scenografie teatrali che nel IV secolo cominciava a diffondersi anche nelle arti figurative.

o meno grande, numeroso, pesante, secondo un criterio che esattamente misura, calcola e pesa. Nella nostra anima, tuttavia, convivono tanto un elemento che giudica secondo quel criterio (κατὰ τὰ μέτρα) quanto quello ad esso contrario (παρὰ τὰ μέτρα): essi, tiene a sottolineare Socrate, non possono essere messi su uno stesso piano poiché il primo, che s'affida all'esattezza della misura e del calcolo, rappresenta certamente la parte migliore dell'anima, l'altro invece uno dei suoi elementi più spregevoli.

«SOCRATE: Proprio con l'intenzione di giungere a questa conclusione dicevo che la *pittura*, e l'*arte imitativa* in genere, realizza le sue opere lontano dalla verità (πόρρω... τῆς ἀληθείας), è strettamente legata a quanto più lontano dall'intelligenza vi è in noi ed è intima amica di ciò che è insano e falso.

GLAUCONE: È assolutamente così, disse.

S.: Spregevole (φάυλη) com'è, dunque, l'arte imitativa, così intimamente connessa alla parte spregevole della nostra anima (φάυλω), non può che produrre cose spregevoli (φάυλα).

G.: Così sembra.

S.: E ciò, continui, vale soltanto per l'arte visiva o anche per quella che riguarda l'udito, come appunto la poesia?

G.: Naturalmente anche per questa, rispose»³⁴.

Il vizio più grande dell'arte poetica è la sua intrinseca *degenerazione patetica*, che come un cancro nello Stato rammollisce l'animo dei suoi cittadini rendendoli pavidi e inermi di fronte alle disgrazie, come la perdita di un figlio, quando il *logos* e il *nomos*, la ragione e la legge gli imporrebbero di non cedere al dolore e di mantenere una dignitosa compostezza. Anche qui emergono i due lati dell'anima: il *logistikon*, che è la sua parte migliore ed obbedisce di buon grado al *nomos*, e l'altro, recalcitrante ad ogni forma di misura. Soltanto questo secondo elemento, irrazionale, inetto e vile, può trasformarsi in oggetto della *mimesi poetica*, ed è per questo che essa può equipararsi alla *mimesi pittorica*: a) innanzitutto perché hanno entrambe stretti rapporti con la parte peggiore dell'anima, che distrugge quella razionale (ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν); b)

³⁴ Resp. X, 603 a 10-b 8.

poi, e di conseguenza, perché le creazioni dell'una e dell'altra hanno scarso valore rispetto alla verità (πρὸς ἀλήθειαν), si limitano a realizzare l'*eikos*, la verosimiglianza³⁵, dunque a copiare e a riprodurre *eidōla*, fomentando con ciò le inclinazioni più ingannatrici dei nostri sensi, spinti scioccamente a ritenere a un tempo grandi e piccole le medesime cose e, in genere, a cadere in infantili errori di proporzione e di prospettiva.

In Platone, tuttavia, come avviene per l'arte in genere, anche la critica alla *phantasia* non è univoca: se già nel *Simposio*, quasi precorrendo i successivi sviluppi dell'attività fantastica in autori come Filostrato e Plotino, a chi, grazie alla scienza erotica, abbia attraversato tutti i gradi della bellezza viene riconosciuto il potere di immaginare (φαντασθήσεται) senza alcuna mediazione il bello in sé, non quello di qualche parte del corpo, di un discorso o di una scienza³⁶; se nel *Filebo* ne vengono descritti due tipi, uno passivo dipendente dalle sensazioni ed un altro attivo provocato dalle nostre connessioni mentali, con l'ulteriore individuazione di una facoltà idolopoietica indipendente dalle immagini stesse³⁷; nel *Sofista*, dove pure la *phantasia* è testualmente intesa come opinione generata da una sensazione da cui l'anima è affetta³⁸ e suona come biasimo per essa la sottile distinzione operata tra il *phantasma*, immagine apparente frutto di mimesi fantastica, e l'*eikōn*, la copia perfetta che rinvia tuttavia senza trucchi al suo modello³⁹, cionondimeno dal tenore complessivo

³⁵ Cfr. G. TURRINI, *Contributo all'analisi del termine eikos. II. Linguaggio, verosimiglianza e immagine in Platone*, in «Acme», 32 (1979), pp. 310 ss.

³⁶ *Symp.* 210 e 2 ss. Vd. G.M. RISPOLI, *L'artista sapiente*, op. cit., p. 17

³⁷ *Phil.* 39 a 1 ss., dove Socrate ricorre alle note metafore dello scrivano e del pittore. Vd. ancora G.M. RISPOLI, op. cit., p. 17.

³⁸ *Soph.* 264 a 4-6.

³⁹ *Soph.* 236 c 3-4. A parte il passo qui riportato e quelli che immediatamente lo precedono e lo seguono (236 b 7; c 7), nel dialogo si parla di *phantasia*, di *phantasma* e di *phantastikē technē* più volte e con diverse coloriture: cfr. in part. *Soph.* 232 a 1-6; 234 d 2-e 2; 239 c 9-d 8; 240 d 1-5; 241 d 9-e 5; 260 c 8-9; 260 d 5 ss.; 263 d 6-8; 264 a 4-6; 264 c 4 ss.; 266 b 9-c 4; 266 d 8-e 1; 267 a 1 ss. (passo importante per la distinzione che vi si effettua, all'interno della stessa mimesi *fantastica*, tra imitazione *per ignoranza* e imitazione *per conoscenza*, in seguito definite *doxomimētikē* e *historikē*, ossia tra le arti che creano apparenze per mezzo di strumenti e quelle, quale la mimica propriamente detta o l'imitazione della voce altrui con la propria, in cui l'artista si serve di se stesso come strumento ed è obbligato a conoscere il proprio oggetto d'imitazione; ma dell'uso del corpo come strumento imitativo si parla già in *Crat.* 423 a-b); 268 c 8-d 4.

del dialogo risulta riconosciuto lo statuto autonomo, la legittimità estetica e direi soprattutto la possibile dimensione veritativa dell'arte di riprodurre immagini⁴⁰. Nella *Repubblica* è certamente più difficile trovare spunti testuali per un recupero dell'attività fantastica o immaginifica in quanto tale. A partire dal lib. II si fa di essa un qualcosa di falso e ingannevole: il *phantazesthai* è proprio dello stregone e non del dio⁴¹. Alla fine del lib. VI Socrate illustra a Glaucone il rapporto tra intelligibile e visibile ricorrendo alla nota metafora della linea, dove colloca nel primo segmento relativo all'*horaton* le immagini, le *eikones*, in cui consisterebbero innanzitutto le ombre, poi i riflessi (*φαντάσματα*) nell'acqua e in ogni sostanza compatta, liscia e lucida, e *tutti i fenomeni simili*, cui peraltro secondo alcuni non sarebbero assimilabili i prodotti artistici⁴²: la *phantasia* sarebbe qui una sottospecie dell'*eikasia*, che non pochi studiosi hanno tentato

⁴⁰ Secondo G.M. RISPOLI, op. cit., p. 17, «se non si può negare che il postulare l'esistenza di un modello necessario è la causa dello statuto negativo assegnato all'una e all'altra forma mimetica (*icastica* e *fantastica*) e tende a sottrarre entrambe all'ambito di una *poetica* che si qualifichi positivamente come *technē*, è anche vero però che nella fase di elaborazione filosofica che si rispecchia nel *Sofista* sembra emergere in contrappunto l'ipotesi di una possibile *technē*, che abbia come campo operativo la *produzione di immagini*». Quanto alla potenziale veridicità della *mimēsis*, non si può tralasciare quanto dallo Straniero ricordato a Teeteto in *Soph.* 266 d 8-e 1, che cioè la distinzione tra mimesi *icastica* e *fantastica* è possibile soltanto se il falso sia realmente falso (*ὄντως ὄν ψεύδος*) e come tale sia anch'esso partecipe dell'essere; con ciò rinviando a quanto detto sempre a Teeteto, in via di ricapitolazione del ragionamento precedentemente fatto, in *Soph.* 264 a 8-b 3: il discorso può essere vero o falso; ora, se il *pensiero* (*dianoia*) è dialogo dell'anima con se stessa, l'*opinione* (*doxa*) il risultato del pensiero e la *phantasia* (che si esprime in genere nel verbo «*φαίνεται*») mescolanza di sensazione e di opinione, è necessario che a volte alcune di queste forme di conoscenza, congeneri al discorso, siano *false*. Ma implicitamente ciò significa che esse possano talora rivelarsi anche *vere*! Sul piano della pratica artistica ciò ha delle enormi conseguenze, anche perché nel *Sofista* Platone non solo distingue una *poiēsis* divina e una umana, ma all'interno di ciascuna di esse fa un'ulteriore distinzione fra due tipi di *technai*: da un lato l'*autourgikē*, che produce l'oggetto reale come tra gli uomini fa l'architetto con la casa; dall'altro l'*eidōlopoiikē*, che, come fa il pittore, crea immagini simili a sogni ad occhi aperti (*Soph.* 266 c 5 ss.).

⁴¹ *Resp.* II, 380 d 1 ss.; 382 a 1-2; 382 e 8-11 (passo quest'ultimo in cui compare come *hapax* in tutto il dialogo il termine *phantasia*).

⁴² W.D. ROSS, *Plato's Theory of Ideas* (1951), trad. it., *Platone e la teoria delle idee*, Bologna 1989, p. 76, ritiene più corretto collocare, in virtù della loro artificialità, i prodotti delle *technai*, come dipinti e sculture, nell'ambito della *pistis*, ossia nella seconda sottosezione della parte della linea relativa alla *doxa*.

di rivalutare nell'ambito della filosofia platonica⁴³. Durante la narrazione del mito della caverna (siamo agli inizi del VII libro) Socrate racconta che l'uomo riuscito a liberarsi dai vincoli di quella buia prigione potrà finalmente vedere, ma gradualmente, non i *phantasmata* del Sole riflessi nell'acqua o altrove, ma il Sole in se stesso⁴⁴; e tuttavia più innanzi, nella situazione ribaltata dell'uomo liberato che ascende verso il Sole, si parla testualmente di *phantasmata* divini delle cose che sono (τῶν ὄντων), potenzialmente positivi poiché frutto di visione diretta e non di proiezione mediata da altra luce⁴⁵. Del negativo carattere di *phantasmata* rispetto al vero piacere, che assumerebbero tutte le ipotesi sulla natura della quiete (piacevole rispetto a ciò che arreca dolore, dolorosa rispetto a ciò che desta piacere), si parla nel lib. IX⁴⁶, per passare infine alle 3 occorrenze del termine nell'ultimo libro del dialogo. Qui l'imitazione artistica (pittorica e poetica) viene, come detto, esplicitamente definita *phantasmatos*, non *alētheias*⁴⁷.

Se ciò è vero, vorrei formulare alcune ipotesi per meglio capire in che modo Plotino, convinto «platonico», sia potuto giungere alle conclusioni presenti nella straordinaria apertura del trattato *Sul bello intelligibile*. Le tesi estetiche ivi esposte furono certamente il frutto di un travaglio, eco probabile delle stesse titubanze che Platone mostrò sulla delicata questione, ma anche di una profonda meditazione su alcuni fondamentali testi postplatonici, a partire proprio da quelli del discepolo «ribelle» Aristotele, per il quale già «il prodotto artificiale non è più una copia degradata della realtà, né è l'effetto del caso» e «si definisce proprio in base alla collocazione dell'*eidōs* nella mente dell'artefice»⁴⁸. La «svolta», come taluno sostiene, potrebbe essere stata successiva al 263 con l'arrivo di Porfirio a Roma, grazie anche a probabili influssi, mediati dal nuovo

⁴³ Resp. VI, 309 d 6 ss. Vd. M. MEOLI, *L'ombra e l'immagine bella: l'eikasia e l'esperienza estetica nella Repubblica di Platone*, in G. CASERTANO-I. CUBEDDU-L. FORMIGARI (a cura di), *Imago in phantasia depicta. Studi sulla teoria dell'immaginazione*, Roma 1999, pp. 51 ss.

⁴⁴ Resp. VII, 516 b 4-7.

⁴⁵ Resp. VII, 532 b 6-d 1.

⁴⁶ Resp. IX, 584 a 7-10. Passo che sarà ripreso, anche in certi stilemi, in *Phil.* 44 c 5 ss., dove si parla degli antiedonisti.

⁴⁷ Resp. X, 598 b 1-5; 599 a 2-3.

⁴⁸ G.M. RISPOLI, *L'artista sapiente*, op. cit., pp. 19-20. Cfr. ARISTOT. *Phys.* 245 b 10 ss.; *Metaph.* Z, 1028 b 37; 1032 a-1033 b 1; 1033 b19-24; *De part. an.* 639 b 11 ss.; *De an.* 412 a 6 ss.

scolaro, di teorie circolanti all'interno della stessa prima scuola neoplatonica di Alessandria, in particolare quelli dell'altro pupillo di Ammonio Sacca, Origene pagano, di cui però nulla ci è rimasto se non i titoli di due opere tramandate dallo stesso Porfirio⁴⁹ che avranno ben potuto lambire problemi esteticamente rilevanti come quello di creazione e di ispirazione poetica: *Sui demoni* e *Soltanto il re è creatore*, la prima appartenente alla produzione giovanile origeniana, la seconda scritta più tardi proprio durante il regno di Gallieno, dunque sicuramente dopo il 253 e prima del 268⁵⁰. Comunque, che in Plotino vi sia stata una lenta e sofferta evoluzione nel suo approccio al problema della *mimēsis* lo testimoniano i non pochi passi di quegli scritti, appartenenti alla prima fase della sua speculazione o quantomeno precedenti *Enn.* V, 8 <31>, dove l'aderenza alla lettera dell'insegnamento platonico sembra difficilmente contestabile. Seguendo l'ordine cronologico porfiriano, si può notare anzi che già nel trattato 5 vien detto che le cose sensibili esistono in quanto tali per mera partecipazione (μεθέξει) poiché la loro sostanza, la natura, assume forma da altro luogo. Così, ricorrendo parzialmente alle argomentazioni platoniche del lib. X della *Repubblica*⁵¹, il bronzo viene informato dalla statuaria (*andriantopoiikē*), il legno dalla carpenteria (*tektonikē*): in quei materiali la *technē* s'introduce soltanto attraverso un'immagine (διὰ εἰδώλου), laddove la *technē* in sé rimane, nella sua autoreferenzialità, al di fuori della materia e gelosa depositaria della vera statua e del vero letto⁵². Successivamente però, dopo aver precisato che solo in quanto forme ideali gli oggetti del mondo sensibile possono dirsi derivanti da quello intelligibile e che perciò non v'è nulla di contro natura nell'intelligibile né qualcosa contro l'arte nelle arti⁵³, Plotino s'interroga sui

⁴⁹ PORPH. *Vit. Plot.* III, 30-32.

⁵⁰ Cfr. H.R.P. FINBERG, *The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School*, in «Classical Quarterly», 20 (1926), pp. 150-151. Tramite la mediazione di Filostrato, lo studioso ipotizzava anche un'influenza indiretta su Plotino di Origene cristiano, uditore di Ammonio ad Alessandria ma che certamente Plotino non conobbe di persona. Ma al di là delle supposizioni, quel che sarebbe certo è che «the imitative theory which made art a mere reduplication of the perceptible world was already dead when Plotinus began writing».

⁵¹ *Resp.* X, 596 b 1 ss., in part. 597 c 1 ss. Cfr. anche ARISTOT. *Metaph.* Δ 2, 1013 b 3-11.

⁵² *Enn.* V, 9 <5>, 5, 36-41.

⁵³ *Enn.* V, 9 <5>, 10, 1-4. Cfr. anche *Enn.* V, 9 <5>, 11, 1; 12, 2; 14, 18-19. C. GUIDELLI, *Verità ed arte*, art. cit., pp. 26-27, n. 45, evidenzia l'originalità della corrispondenza affermata da Plotino

rapporti delle *technai* e degli oggetti *kata technēn* col regno della seconda ipostasi, dedicando al problema l'intero cap. 11 e giungendo a delle conclusioni per certi aspetti platoniche, anche se non del tutto ortodosse, visto il ruolo decisivo che il pensiero, anche dello scultore e del pittore, assume esteticamente nel legame che s'instaura tra sensibile e intelligibile durante l'atto creativo. Per prima cosa il filosofo afferma che tutte le arti imitative che sono in relazione col nostro mondo e si rifanno a modelli sensibili –pittura, scultura, danza e pantomima– non possono raggiungere il mondo intelligibile se non attraverso il *logos* umano: tuttavia, come altrove ho cercato di mostrare⁵⁴, le simmetrie degli esseri viventi che tali *technai* permettono di scorgere (e di far emergere) quale loro carattere universale non sono altro che una *frazione* di quella *panoramica eidetica* che nell'Intelletto permette di osservare e contemplare la simmetria dell'universo. Per quanto riguarda poi l'architettura e la carpenteria, arti propriamente *poietiche* in quanto creano oggetti sensibili, esse s'ispirano direttamente ai principi intelligibili ma, nella misura in cui vi mescolano elementi sensibili, appartengono al mondo di quei principi soltanto nel *logos* umano, come accadeva per le precedenti *technai*. Escluse l'agricoltura, la medicina e la ginnastica, che afferiscono a condizioni biologiche incomparabili con quelle del mondo intelligibile, la stessa situazione precedentemente descritta vale per la retorica, la strategia, l'economia e la politica. Le uniche due arti che godono di un pieno statuto noetico e si collocano direttamente nella sfera intelligibile sono la geometria e la *sophia*, quale scienza del più alto grado dell'essere.

Nel trattato 27, il primo dei tre dedicati all'anima e quello «où apparaît le simulacre pour la dernière fois»⁵⁵, l'arte viene definita come un qualcosa di posteriore alla natura, che imita (μιμεῖται) generando soltanto immagini (μιμήματα) fioche e indistinte, trastulli di scarso valore, mere parvenze prodotte da ingannevoli giochi di prestigio⁵⁶. Ancora, nello scritto *Contro gli Gnostici* si

tra i prodotti artistici e le forme ideali, specie se confrontata con alcuni testi medioplatonici (vd. ALB. *Intr. in Plat.* IX; ma anche ALCIN. *Doct. Plat.* VIII ss.).

⁵⁴ CH. VASSALLO, *Contributi per una definizione della συμμετρία in Plotino*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli» (in corso di pubblicazione).

⁵⁵ E. DE KEYSER, *Le Signification de l'Art*, op. cit., p. 51.

⁵⁶ *Enn.* IV, 3 <27>, 10, 17-19. Ma cfr. anche *Enn.* IV, 3 <27>, 11, 6 ss.

pone una notevole distinzione tra la relatività del giudizio di gusto e il richiamo all'oggettività che la riflessione sulla genesi della mimesi comporta: se infatti non sembra esserci nulla di strano nel non vedere le stesse cose da parte di quanti osservano coi loro occhi le medesime immagini artistiche impresse nei dipinti, grande turbamento (θορυβοῦνται) coglie coloro che riconoscono nel sensibile soltanto una copia (μίμημα) di un essere riposto nel pensiero, finendo col cadere nei sottili meccanismi psicologici dell'amore che li spinge all'anamnesi del vero⁵⁷: anche se ciò non comporta alcun disprezzo, bensì una straordinaria esaltazione della bellezza sensibile e in particolare del bello di natura. Quanto ad *Enn.* VI, 7 <38>, 22, 29 ss., qui emerge sì la convinzione plotiniana della superiorità dell'essere vivente, anche se brutto, sull'opera d'arte, ma sul piano estetico si suggerisce ancora una volta un parametro per distinguere artisti ed artisti: l'importanza del criterio di «vitalità» per giudicare, ad esempio, la maggiore bellezza di una statua rispetto ad un'altra rimanda inevitabilmente alla capacità dell'artista di trasmettere un'anima alla sua opera, un elemento che va al di là della *simmetria* tradizionale. Il grande artista può rendere vivo il marmo e, se lo fa, ha compiuto il «miracolo» della *riproduzione* della forma nel sensibile: si tratta dell'unico tipo di «creazione» ammesso da Plotino, ma rappresenta evidentemente il compimento di un intermittente distacco da Platone, nella cui visione estetica era concepibile un rifarsi al modello per generarne una copia e non un ridar vita al modello *nella copia*⁵⁸. Vero è che anche alla fine del secondo trattato *Sui generi dell'essere* <43> si ribadisce che il mondo sensibile è *mimēma* dell'intelligibile, sebbene si riconosca che l'immagine (εἰκόνα) di un essere vivente conservi una traccia del vivente in sé, proprio come un disegno o un riflesso sull'acqua rinviano all'oggetto che sta dinanzi al pittore o che sull'acqua si rispecchia: tuttavia il *mimēma* raffigurato nel dipinto o sull'acqua rimanda

⁵⁷ *Enn.* II, 9 <33>, 16, 43-48.

⁵⁸ E. DE KEYSER, *Le Signification de l'Art*, op. cit., p. 50, rileva il mancato accenno a questa superiorità dell'essere vivente sull'opera d'arte in *Enn.* V, 8 <31>, 1 e colloca quei testi enneadici che sembrano contraddire quella superiorità in un'epoca più tarda, quando Plotino avrebbe assunto verso il mondo sensibile atteggiamenti più pessimistici rispetto ai primi anni della venuta di Porfirio a Roma. Credo tuttavia che sia difficile sostenere un galoppante pessimismo del filosofo verso il sensibile: piuttosto le antinomie delle *Enneadi* su questo punto permarranno sino alla fine.

soltanto all'oggetto cui viene data una forma artistica e non all'identità di colui che gli ha dato quella forma⁵⁹.

A fronte di questi passi, non c'è dubbio che, in *Enn.* V, 8 <31>, 1, Plotino faccia propria una teoria immaginativa dell'arte di cui si riscontrano chiare tracce in autori precedenti, tanto latini (da Cicerone⁶⁰ a Seneca il Vecchio⁶¹, da Quintiliano⁶² a Seneca filosofo⁶³, da Vitruvio⁶⁴ a Boezio⁶⁵) che greci (da Dione di Prusa⁶⁶ a Massimo di Tiro⁶⁷, da Flavio Filostrato⁶⁸ al «Filostrato» delle *Imagines*, da Pausania⁶⁹ alle *Descrizioni* di Callistrato). Messi insieme, questi precedenti letterari porrebbero secondo alcuni al centro della riflessione plotiniana sull'arte la *phantasia* come potenza immaginifica dell'artista, facendo del trattato *Sul bello intelligibile* il definitivo superamento della teoria platonica sull'arte espressa nel lib. X della *Repubblica*. Senza dubbio la «creatività» dell'artista plotiniano è anomala: di fatto egli è un *dēmiourgos*, non un *poiētēs*, dà forma all'idea che intuisce, non ne crea una nuova. E tuttavia non si può dire che alla capacità *intuitiva* dell'artista non si affianchi una propriamente *fantastica*, poiché l'artista è innanzitutto un uomo: un uomo però che sa andare oltre la rappresentazione parziale, sia *mimetica* che *fantastica*, per abbandonarsi ad una visione *enoramica* (ἐνοραταί) che gli permette di scorgere la dimensione olistica degli esseri intelligibili. Egli è come Linceo, sa vedere fino alle viscere della Terra, riesce a unire totalità e parzialità, dunque a non rimanere chiuso nelle altezze della sua contemplazione ma anche a togliere il velo che nasconde l'Intelligibile *nelle* cose del mondo in cui vive⁷⁰. Egli, potremmo dire, sa anche

⁵⁹ *Enn.* VI, 2 <43>, 22, 37-42. Qui si fa però riferimento alle *eikones* del mondo intelligibile, ma non c'è dubbio che la dinamica descritta sia assolutamente estensibile ai processi mimetici delle arti che operano nella dimensione sensibile.

⁶⁰ CIC. *Or.* II, 9.

⁶¹ SEN. RH. *Contr.* X, 34.

⁶² QUINT. *Inst. or.* XII, 10, 9.

⁶³ SEN. *Ep.* 65, 7 ss.

⁶⁴ VITR. *De arch.* VI, 8, 10.

⁶⁵ BOETH. *De cons. phil.* IV, 6.

⁶⁶ DION. CHRYS. XII, *passim*.

⁶⁷ MAX. TYR. *Diss.* XVII, 79-88.

⁶⁸ PHILOSTR. *Vit. Ap.* VI, 19.

⁶⁹ Cfr. in part. PAUS. II, 4, 5.

⁷⁰ Cfr. *Enn.* V, 8 <31>, 4, 21-26.

distinguere due livelli di *fantasia*, poiché sicuramente ve n'è una che non ostacola la visione del tutto ma anzi è ad essa comune e quasi la traduce nel linguaggio estetico della bellezza cosmica. Questo ci induce a non dare troppa enfasi all'assenza di un richiamo testuale alla *phantasia* nel cap. 1 del trattato; al cap. 9 infatti il lessema compare più volte e personalmente credo proprio come specifica facoltà dell'artista «sapiente». Qui la *phantasia* è talora descritta quale diretta derivazione della *dianoia*: abbracciare col pensiero (τῆ διανοίᾳ) il cosmo senza confondere le sue singole parti ma nello stesso tempo dando loro unità implica una dinamica speculare nei meccanismi rappresentativi della fantasia, poiché la rappresentazione fantastica dei confini esterni del cielo, ad esempio, non può non tradursi in quella del Sole, degli astri, della Terra, del mare, degli esseri viventi, insomma dell'universo intero, come se si gettasse uno sguardo sul tutto all'interno di una sfera di cristallo. D'altra parte il *phantasma*, nella sua accezione positiva, è la rappresentazione atopica e immateriale del mondo, l'unica che può preparare e accogliere la discesa del divino in esso perché la sola in grado di ridurre il molteplice all'Uno⁷¹. Come lo sguardo fantastico sulla realtà apre all'irruzione unificante dell'Intelligibile nel mondo, così è la visione totale che si ha nella dimensione intelligibile a permettere in questo mondo una rappresentazione fantastica che dia una forma unitaria al molteplice: in questa corrispondenza biunivoca è racchiuso tutto il mistero della vera conoscenza, ma anche della bellezza dell'opera d'arte e della missione dell'artista tra gli uomini.

⁷¹ *Enn.* V, 8 <31>, 9, 1 ss.