

STUDI DI STORIA DELLA FILOSOFIA

PAOLO GALLI

MATERIA SPAZIO TEMPO UN'IPOTESI SUL SIGNIFICATO DELLA STATUARIA IN PLOTINO E SULLA SUA ACCEZIONE NELL'“INCOMPIUTO” DI MICHELANGELO

*Die Plastik: ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten...*¹

Queste considerazioni sulla materia, lo spazio, il tempo e la statuaria tragono spunto dalle osservazioni svolte da Panofsky in *Idea* a proposito della concezione della scultura in Michelangelo. Lo studioso tedesco, nel riferire l'origine teorica della tecnica scultorea per *abstractio* (ἀφορέσις), ossia “per forza di levare”², alla teoria aristotelica della potenza e dell'atto, notava come Plotino se ne fosse appropriato, interpretandola in senso etico-catartico³, e come in questa accezione fosse accolta in età moderna dal solo

* Desidero ringraziare il prof. Roberto Diodato dei preziosi suggerimenti e degli spunti critici di cui mi è stato generoso e il prof. Roberto Radice delle importanti puntualizzazioni e dei chiarimenti su alcuni passi di Plotino.

¹ M. HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, in *Aus der Erfahrung des Denkens*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1983 (Gesamtausgabe, 13), p. 209.

² M. BUONARROTI, *Lettera a Benedetto Varchi [in Firenze]*, Roma, [aprile-giugno 1547], in *Rime e Lettere*, a c. di P. MASTROCOLA, Utet, Torino 1992, pp. 213, 540-541.

³ Sul concetto di *aphairesis* in Plotino cfr.: J. TROUILLARD, *La purification plotinienne*, Paris 1955, pp. 91, 128, 133 ss., 154 ss.; H. KRÄMER, *Der Ursprung der Geistmetaphysik. Untersuchungen zur Geschichte des Platonismus zwischen Platon und Plotin*, Amsterdam 1967, pp. 105-108, 343-346, 350; W. BEIERWALTES, *Selbsterkenntnis und Erfahrung der Einheit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1991; *Autoconoscenza ed esperienza dell'Unità. Plotino, Enneade V 3*, introd. di G. REALE, trad. it. di A. TROTTA, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 64, 99-101, 143-148, 214-215, 270-273.

Michelangelo, che in tal modo veniva a costituire un'eccezione rispetto all'ormai banalizzato platonismo dei contemporanei⁴; rappresentando – si potrebbe aggiungere – dopo l'albertiano *De statua* una posizione teoreticamente forte nell'ambito del dibattito sul primato delle arti, nel quale la scultura sembrava destinata ad una più o meno generale sottovalutazione – se non addirittura svalutazione –, tra il disprezzo ironico e sornione di Leonardo, l'acre zelo iconoclasta dell'Agrippa e l'erudito quanto astratto *artificium verbi* a cui veniva ridotta nella problematica terminologica agitata dal Gaurico⁵.

Si può certo ritenere che, da Aristotele in poi, essendo in lui *techne* e *physis* l'una in vista dell'altra ed entrambe in vista di un fine⁶, l'*exemplum* della statuaria sia divenuto un autentico *topos* esplicativo, nonché del rapporto tra potenza e atto, anche di quello tra le cause formale, materiale, efficiente e finale e che, appunto per questo, Plotino lo abbia accolto in considerazione della sua efficacia da un punto di vista tecnico-didattico: numerosi sono infatti i luoghi in cui egli adduce, a parte l'esempio dell'artefice in genere, proprio quello dello scultore, della statuaria e dei materiali da essa impiegati (legno, pietra, bronzo, sebbene in quest'ultimo caso non si tratti propriamente di esecuzione dell'opera *per abstractionem* dal materiale superfluo)⁷. In

⁴ E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, G. B. Teubner, Leipzig-Berlin 1924; *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it. di E. CIONE, La Nuova Italia, Firenze 1952 (1996), pp. 71-76 e n. 43, p. 89. Il passo aristotelico a cui si riferisce Panofsky è *Metaph.*, Θ 6, 1048a, 32-33: “λέγομεν δὲ δυνάμει οἶον ἐν τῷ ξύλῳ Ἐρμῆν...”, ma quello ancora più esplicito, e qui senz'altro decisivo, è *Phys.*, A 7, 190b, 5-7: “γίγνεται δὲ τὰ γιγνόμενα ἑπλωῶς τὰ μὲν μετασχηματίζει, οἶον ἀνδρίας, τὰ δὲ προσθέσει, οἶον τὰ ἀυξάνόμενα, τὰ δ' ἀφαιρέσει, οἶον ἐκ τοῦ λίθου ὁ Ἐρμῆς...”. Questo passo doveva essere ben noto a Plotino e nella *Fisica* aristotelica vanno cercate le radici teoretiche della sua considerazione della statuaria. Infatti, per ciò che concerne il rapporto tra *dunamis* e *energeia*, *hyle* e *eidos* è questa l'opera aristotelica fondamentale, in cui l'*exemplum* della statuaria è pressoché costante, in particolare nei libri A e B: basti solo pensare che da A 188b 17 a B 195b 27, *andrias* ricorre ben undici volte, e a B 3, 195a, 34 e 195b, 11, compare addirittura l'*andriantopoios* Policletto.

⁵ Su tali questioni cfr. *Scritti d'arte del Cinquecento*, a c. di P. BAROCCHI, Ricciardi, II, Milano-Napoli 1973, pp. 1157-1243. Si segnalano le recenti edizioni di L.B. ALBERTI, *De statua*, a c. di M. COLLARETA, Sillabe, Livorno 1999; P. GAURICO, *De sculptura*, a c. di P. CUTOLO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.

⁶ Arist. *Phys.*, B 8, 199a, 15-18. Sulla stretta analogia tra *physis* e *techne* cfr. B 8, 199a, 12-15; sull'essenziale finalismo ad esse comune cfr. anche B 8, 199a, 30-32; 199b, 29-30.

⁷ Plotini *Opera*, ed. P. HENRY et H.R. SCHWYZER, I-III, Oxford 1964, 1977, 1983. La numerazione delle linee si riferisce sempre a questa *editio minor*. Salvo altra indicazione, la traduzione dei passi plotiniani riportati nel testo è quella, recentissima, di R. Radice, in Plotino, *Enneadi*, a c. di G. REALE trad. it. di R. RADICE, Mondadori, Milano 2002. Pertanto, ove se ne dia il caso, il numero di pagina di questa edizione sarà riportato in grassetto dopo la numerazione delle linee separato dal segno /.

verità, colpisce questo frequente riferimento al fare dell'arte e alla statuaria in particolare da parte di un filosofo, che a tal punto disconosceva il valore delle arti figurative, da evitare pittori e scultori e da rifiutare di lasciarsi ritrarre⁸.

Proprio perciò si può pensare che l'*exemplum* della statuaria abbia in Plotino una valenza simbolica tale, da trascenderne sia il valore esplicativo di concetti metafisici, sia anche quello, più profondo e suggestivo, di allegoria della catarsi morale dell'uomo. Più che questo, la statuaria potrebbe avere per Plotino il valore di un *compendium* visivo del suo pensiero, nella misura in cui essa ha per scopo la *figura*, o meglio la *forma* (εἶδος) dell'uomo: quella forma, nella quale egli vede riflesso l'evento dell'essere nella sua globalità – eternità, tempo, spazio, materia –, sempre secondo il presupposto aristotelico in base a cui la *techne* imita la *physis* e porta a compimento ciò che quella non è in grado fare, in quanto la *mimesis* è “connaturata” alla *physis* dell'uomo e svolge un'effettiva funzione *teoretica*⁹. Grazie a questo si comprende perché la tecnica per *abstractio* e non quella per *adiectio* (θέσις) venga citata da Plotino: essa avrebbe ai suoi occhi un superiore valore “mimetico” e quindi svolgerebbe una precisa funzione “metodica”, ossia di *per*-corso, rispetto alla verità dell'essere – a sua volta coincidente con il fine ultimo del tutto – che il filosofo deve far *vedere*, dato che sempre e ad ogni livello per il platonico di questo si tratta.

Appunto qui emerge la differenza rispetto al platonico Michelangelo, il quale, nel momento in cui assume la concezione plotiniana della statuaria e la eleva a teoria della pratica scultorea proprio in virtù dell'efficacia del suo far *vedere*, le restituisce un valore affatto autonomo e con ciò ne rovescia anche il significato che rivestiva in Plotino. Come si cercherà di mostrare, la mutazione del senso della statuaria e la sua emancipazione come *ars regia* in un contesto neoplatonico, quale è quello in cui nasce e si sviluppa l'arte di Michelangelo, si può intendere come conseguenza dell'essenziale trasformazione della coscienza e del concetto di tempo attuata da Agostino e della sua traduzione nel senso umanistico della centralità dell'uomo e della sua anima: traduzione, preparata e resa possibile lungo l'età di mezzo anche grazie alla tenace persistenza, più o meno latente, del platonismo cristiano, in cui una posizione di rilievo occupa Scoto Eriugena, filosofo che ha pensato a fondo il nesso ontologico tra materia e spirito, corpo e anima, spazio e tempo, anche in relazione al fare dell'arte.

Michelangelo segna senz'altro una tappa fondamentale della *Wirkungsgeschichte* del neoplatonismo di Plotino in relazione alla storia

⁸ Porph. *V. Plot.*, I 1, 4-6, in Plotini *Opera*, I, p. 1.

⁹ Arist. *Phys.*, B 2, 194b, 21-22; B 8, 199a, 15-17; *Ars poet.*, 4, 1448b, 4-9, 12-24.

della teoria dell'arte, e gli "effetti" del pensiero plotiniano sembrano giungere, mediante Michelangelo, ben oltre, impregnando di sé, spesso *inexplicitate*, tutta l'età moderna, non senza sorprendenti e inconsapevoli ritorni anche nella contemporaneità, ben avvertibili laddove si sappia guardare, al di là delle apparenze immediate, degli schemi teorici e dei dati di fatto scontati, alla più profonda e silenziosa storia delle idee: in sostanza, infatti, ciò che è in gioco nella storia dell'arte come in quella del pensiero è la questione "platonica" del rapporto tra anima e corpo, tra interiore ed esteriore, tra *forma* e *materia*. Occorre, pertanto, mettere a fuoco in modo adeguato il problema della natura dello spazio e della materia in Plotino, dato che la statuaria, come la scultura in genere, ha a che fare con la tridimensionalità dei corpi, ossia con il loro volume materico esteso nello spazio.

1. *Il sistema plotiniano: Uno, Intelletto e Anima*¹⁰

Il problema dello spazio si presenta in Plotino secondo il duplice aspetto dell'essere in potenza, come oscuro residuo del divenire cosmico, simile all'originaria ed informe spazio-materia del *Timeo*¹¹, e dell'essere in atto, come luogo conforme all'estensione di un corpo, coincidente *hic et nunc* con il corpo stesso in quanto materia formata, secondo la concezione ilemorfica aristotelica. Dunque il chiarimento della natura dello spazio ad ogni livello dipende da quello della natura della materia e del suo rapporto con la forma, che d'altra parte può essere conseguito soltanto a partire dai principi supremi, dato che in un sistema essenzialmente unitario quale quello plotiniano non è possibile considerare la parte a prescindere dall'intero¹².

Com'è noto, causa della causa è l'Uno¹³, libera origine di sé stesso¹⁴, dal quale procede la Diade, sua prima generazione¹⁵. Secondo una dialettica di

¹⁰ Per un compendio puntuale della filosofia plotiniana nel suo complesso e nella sua articolazione problematica cfr. G. REALE, *Plotino come "Erma bifronte"*, in Plotino, *Enneadi*, pp. XXIII-LXII. Cfr. inoltre: W. BEIERWALTES, *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt 1985; *Pensare l'Uno. Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi*, introd. di G. REALE trad. di M.L. GATTI, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 42-172.

¹¹ Pl. *Tim.*, 47d-48a, 5-7; 49e-51b; 52a-c.

¹² In *Enn.*, VI 7, 42, 8-10, Plotino sintetizza l'articolazione del proprio pensiero citando Pl. *Ep.*, B, 312e,1-2. Lo stesso concetto è ripreso in *Enn.*, V, 1, 8, 1-10.

¹³ Plot. *Enn.*, VI 8, 18, 38-41.

¹⁴ *Ibi*, V 3, 17; VI 8, 10; 20; 21.

¹⁵ *Ibi*, V 1, 5, 6-8; 6, 4-8.

tipo modello-immagine (εἶδος-εἰδωλον / εἰκῶν)¹⁶, dall'Uno¹⁷, al di sopra dell'essere¹⁸, scevro di qualsivoglia aspetto materiale, spaziale, temporale ed anche eterno, si generano le ipostasi dell'Intelletto¹⁹, identità di essere e pensare la cui vita è l'eternità, luogo intelligibile dato dall'identità di forma e materia intelligibile²⁰, e dell'Anima²¹, che partecipa di entrambi e grazie alla sua distensione temporale media questa struttura a tutta la realtà generata²², formando il luogo del cosmo, materia ordinata²³ esistente nel tempo. Infatti, *a temporum origine*, la materia *qua talis*, oscuro, fluttuante residuo della cronogenesi, che come quella intelligibile è del tutto incorporea²⁴, ma al contrario di questa non è atto puro, bensì pura potenza, viene immediatamente formata dall'Anima, che in tal modo conferisce ordinata e perciò stabile presenza alla sua *iactatio*²⁵.

Uno a parte, Intelletto e Anima sono caratterizzati da un peculiare rapporto con l'eternità ed il tempo, che si lascia comprendere mediante la corrispondente dialettica di modello-immagine: come l'Intelletto imita l'Uno ineffabile nell'intensione metatemporale della propria unimolteplice essenza²⁶, così l'Anima imita l'unimolteplicità dell'Intelletto²⁷ nell'estensione temporale della propria essenza una e molteplice, divisibile e indivisibile, essendo costituita da una parte che resta in alto e da una che procede fin quaggiù: infatti, dice Plotino, "l'affermazione che l'Anima provenga 'dall'essere indivisibile e da quello divisibile che si genera nei corpi' (Pl. *Tim.*, 35a 1-3) significa che, venendo dall'alto, scende fino in basso, scorrendo nella nostra realtà senza perdere il contatto con lassù, come farebbe un raggio che proviene dal centro"²⁸. Questa duplicità di natura dipende dal fatto che l'alterità (ἑτερότης)²⁹, presente come principio nell'Intelletto assieme

¹⁶ *Ibi*, V 2, 1; 2.

¹⁷ *Ibi*, VI 2, 3, 4-10; VI 2, 9, 5-8; 42-43.

¹⁸ *Ibi*, V 4, 2, 37-38.

¹⁹ *Ibi*, VI 2, 4, 30-32; VI 2, 21; VI 2, 22.

²⁰ *Ibi*, V 1, 8, 16-17; V 9, 5; VI 2, 21; VI 7, 42, 18.

²¹ *Ibi*, VI 7, 17; VI 7, 20; VI 7, 31.

²² *Ibi*, V 2, 1, 18-28.

²³ *Ibi*, I 8, 7, 6-7.

²⁴ *Ibi*, II 4, 1, 14-15; II 4, 9, 4-7.

²⁵ *Ibi*, IV 3, 9, 22-29.

²⁶ *Ibi*, V 1, 7, 1; V 2, 2, 19-20; 4, 2, 25-26; VI 4, 4, 25-26.

²⁷ *Ibi*, V 1, 6, 45-48.

²⁸ *Ibi*, IV 1 (21), 15-17 / 825.

²⁹ Per certa assonanza e analogia semantica traduco il termine *heterotes* con "alterità", anziché con "differenza" o "diversità", intendendo così distinguere l'*heterotes* nella sua natura di principio, sia pur derivato, dalla *diaphora*, che esprime piuttosto la differenza per certi aspetti di cose relativamente somiglianti. In tal senso, valgono le osservazioni di Arist.

all'essere e all'identità (ταὐτότης)³⁰, quale genere cui ineriscono le specie intelligibili, si attua *explicate* proprio nell'Anima.

Il termine "alterità" designa infatti la Diade, la dualità originaria generata dall'Uno nella sua sovrabbondante pienezza. L'alterità, come tale, è un relativo *non-essere* in quanto essere-*relativo*, ciò che, in sé, è (per) *altro* da sé: per così dire, la transitività originaria. Questo Essere-in-sé-(per)-altro costituisce l'essenza del movimento come "farsi altro"³¹, come "alterazione", nella misura in cui esprime un limite in sé, una mancanza, per sé non colmabile, dunque tale da necessitare di altro. In questo senso l'alterità è essenzialmente "duale"³², *in fieri*: "l'alterità non consiste nell'essere *stato* (ἐν τῷ γεγόνέναι) e nel *restare* (μεῖναι) nell'altro, ma è *sempre* alterità"³³ e, come un cieco impulso, trascina fuori a causa di una mancanza³⁴. Perciò Plotino la definisce principio della materia e movimento primo³⁵, precisando che anche il movimento è detto alterità perché nasce insieme con essa dall'Uno a cui entrambi si rivolgono per ricevere la propria determinazione, dove appunto tale "rivolgersi-a" ne manifesta l'essenziale estaticità come eterorelazione per mancanza di autosufficienza³⁶.

2. Dall'eternità al tempo: la memoria come fondazione della sua struttura ontologica³⁷

L'alterità è dunque causa anche della materia intelligibile nella misura in cui questa è generata, ovvero ha un principio dal quale dipende. Tuttavia,

Metaph., Γ 2, 1004a, 21-22; Δ 9, 1018a, 12-15, e soprattutto I 3, 1054b, 22-27. Il concetto è poi ripreso in I 8, 1058a, 6-8. L'*heterotes* è infatti più originaria della *diaphora* e sta ad essa, si potrebbe dire, come il genere alla specie; in altri termini: l'*heterotes* è tale *in sé* e *per sé*, cioè *absolute*, la *diaphora*, invece, è tale *iuxta alteritatem* e "πρός τι", cioè *derivate et relative*. L'*heterotes* quale principio è il fondamento della differenza, dunque *in sé* è il puro e semplice "essere-altro" come non essere autosufficiente, mera antitesi dell'"essere in sé *per sé*". Così intesa, l'alterità ritornerebbe nel *Frühneuhochdeutsches*. "*Ander(s)heit*" della mistica dei secc. XIV e XV, cfr. ad es. H. SEUSE, *Ebd.*, 329, 19: "Ob in der hoehsten einikeit kein anderheit muge bestan", in *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, hrsg. von R.R. ANDERSON - U. GOEBEL - O. REICHMAN, Walter de Gruyter, I, Berlin-New York 1989, p. 1035.

³⁰ Plot. *Enn.*, V 1, 4, 33-37; V 3, 15.

³¹ *Ibi*, VI 3, 22, 41.

³² *Ibi*, VI 6, 14, 18-21.

³³ *Ibi*, VI 3, 22, 42-43. *Trad. mia*. Che la *diaphora*, e quindi l'*heterotes* suo fondamento, sia condizione essenziale del movimento, notava già Arist. *De an.*, A 4, 409 a, 1-3, sottolineando l'impossibilità di muoversi per l'*adiaphoron*, cioè per la *monas*.

³⁴ Plot. *Enn.*, VI 8, 4, 2-3.

³⁵ *Ibi*, II 4, 5, 28-30.

³⁶ *Ibi*, II 4, 5, 29-35.

³⁷ Per l'esegesi della dottrina plotiniana di eternità e tempo è imprescindibile

il fatto che tale principio non coincida con un inizio *nel* tempo esclude che essa possa essere soggetta ad effettiva alterazione³⁸, come del resto dimostra la sua identità con la forma³⁹. La materia intelligibile esprime piuttosto la differenza *in* cui si manifesta l'identità nella "stasi dinamica" di una vita unimolteplice che permane in sé stessa. Perciò l'Intelletto esclude ogni "ῥύσις εἰς ἄλλο", non "esce" mai da sé stesso, ovvero in esso non si dà un momento a partire dal quale giungerà a quello attuale (ἄφ'οὔ εἰς τὸ νῦν ἦξει) e poi a quello ancora successivo, poiché tali momenti coincidono, per così dire, con il "primo"⁴⁰. L'Intelletto eterno è il tutto simile ad un punto, e in tal senso è il "sempre essente", tuttavia non già come eterno Ora, ciò che di nuovo supporrebbe un Prima e quindi anche un Poi⁴¹, ma intendendo il "sempre" come "il veramente essente", l'inalterabile *par excellence*⁴². Perché quei momenti si diano *come* tali, l'uno *fuori* dall'altro e quindi distinti l'uno dall'altro, deve darsi il tempo. Il tempo, infatti, ha un inizio *come* tempo, ha un Prima, un limite *in* sé, *per* sé non colmabile, dunque tale da necessitare di un Poi: al contrario dell'eterno, il tempo è già sempre *fuori* di sé, *altro* da sé, per essenza estatico. Dunque, la processione dalla materia intelligibile a quella sensibile, dal luogo intelligibile a quello sensibile, è data dalla processione dall'eternità al tempo quale "de-terminazione" dell'uno (τόδε μετὰ τόδε) rispetto all'illimitatezza dell'altra (ὁμοῦ πᾶν)⁴³: qui l'alterità – la madre, come *poetice* la chiama Plotino –, attua la sua "antica natura"⁴⁴, quella della Diade, "onde anche il tempo è sempre *altro* (ἕτερον), perché lo crea il movimento"⁴⁵.

Ma il tempo non può essere *solo* sempre altro: se la madre del tempo è l'alterità, il padre deve essere ciò che in sé è *anche* identità: l'Intelletto eterno, immagine dell'Uno e paradigma del *logos* dell'Anima, nella quale il tempo nasce. Perciò Plotino afferma che "genereremo il tempo col pensie-

W. BEIERWALTES, *Über Ewigkeit und Zeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1967; *Eternità e tempo. Plotino, Enneade III, 7*, introd. di G. REALE, trad. it. di A. TROTTA, Vita e Pensiero, Milano 1995. Un'ampia e dettagliata trattazione anche in A. TROTTA, *Il problema del tempo in Plotino*, introd. di W. BEIERWALTES, Vita e Pensiero, Milano 1997.

³⁸ Plot. *Enn.*, II 4, 5, 25-26.

³⁹ *Ibi*, II 4, 5, 25-30.

⁴⁰ *Ibi*, III 7, 3, 29-30.

⁴¹ *Ibi*, III 7, 6, 24-25.

⁴² *Ibi*, III 7, 6, in particolare 15-36. Sulla felice "etimologia" di *aion* come *to aei on* cfr. Arist. *De cael.*, A 9, 279 a, 27.

⁴³ Plot. *Enn.*, VI 7, 1, 54-57.

⁴⁴ *Ibi*, I 8, 7, 6.

⁴⁵ *Ibi*, VI 3, 22, 43-44. *Trad. mia.*

ro (λόγῳ) e la natura/nascita del Poi (φύσει τοῦ ὑστέρου)⁴⁶. Se il *logos* dell'Anima, in quanto *dianoia*, esplica l'essenza uni-molteplice del padre, identità nella differenza, raccogliendo la reciproca correlazione delle estasi, dei momenti nei quali si articola la successione temporale, la natura del Poi, come Essere-in-sé-(per)-altro, svela l'essenza dell'estaticità, vale a dire del *modus essendi* di ciascun momento quale reciproco rimando, mostrando la natura del tempo in termini di *diastasis* (*distentio*). Uno e Molti, il tempo è esemplato da Eros, il demone "congenere" (σύμφυτος, *nato-con*) all'Anima: "generato da una brama indeterminata (Penia) e da un *logos* efficiente (Poros)"⁴⁷, Eros è una realtà mista⁴⁸, insaziabile desiderio disteso tra il cielo e la terra, almeno fin tanto che avrà in sé la natura dell'indeterminato (... τὴν τοῦ ἀορίστου φύσιν)⁴⁹, come il tempo ha in sé quella del Poi.

Ma *come* e *perché* nasce il tempo? Per rispondere a queste domande Plotino immagina che cosa il Tempo in persona direbbe del mito della propria genesi. Riguardo alla prima domanda, "egli direbbe di sé stesso così: prima, prima che avesse generato *questo* Prima (τὸ πρότερον δὴ τοῦτο) e avesse bisogno del Poi (τοῦ ὑστέρου δεηθῆναι), con questo (*scil.* Prima) riposava nell'essere, non essendo tempo, ma in quello (*scil.* essere) anch'egli conservava la sua quiete"⁵⁰. Dunque il tempo è dato dalla nascita del Prima e dal relativo bisogno del Poi; nascita, come sviluppo da un quieto seme⁵¹, perché "anche lassù, sia pur in altro modo, si dà la separazione: di conseguenza, anche il Prima, sebbene sempre in altro modo"⁵². In quanto Prima e Poi, il tempo, si diceva, è *unità* esplicata di momenti *diversi* che si esigono *reciproce*: passato, presente e futuro sono ciascuno in sé *per* gli altri: appunto perciò l'Anima, creatrice del tempo e degli esseri che sono in esso, "è protesa verso il futuro e, di conseguenza, anche verso il passato"⁵³, non perché sia successione, ma perché nell'atto della sua vita il "sarà" è *già sempre* "stato"⁵⁴. Come tale, l'essenza del tempo è

⁴⁶ *Ibi*, III 7, 11, 5-6. *Trad. mia.*

⁴⁷ *Ibi*, III 5, 7, 11-12. *Trad. mia.*

⁴⁸ *Ibi*, III 5, 9, 42.

⁴⁹ *Ibi*, III 5, 7, 15.

⁵⁰ *Ibi*, III 7, 11, 11-14. *Trad. mia.*

⁵¹ *Ibi*, III 7, 11, 23.

⁵² *Ibi*, IV 4, 16, 9-10. *Trad. mia.*

⁵³ *Ibi*, IV 4, 16, 3-4 / 953. La struttura ontologica del tempo come *coimplicatio* delle estasi è ben evidenziata da Proclo, *In Pl. Tim.*, 250c, 24-29: egli precisa che il tempo, in quanto tale, deve avere sia "τὸ ἦν" sia "τὸ ἔσται", dato che se avesse soltanto "τὸ ἔστιν", senza passato e futuro, non sarebbe tempo, bensì eternità.

⁵⁴ Sull'intemporalità della fondazione del tempo, atto dell'Anima, cfr. TROTTA, *Il problema del tempo*, pp. 256-260.

il *limite*⁵⁵ e in questo senso Aristotele definiva l’Ora (τὸ νῦν) la *medietà* che fonda la *con*-tinuità (συνέχεια) del tempo, perché “*con*-tiene” (συνέχει), distinguendoli, il passato e il futuro in quanto appunto ne è il *limite* (πέρας), di questo come *inizio*, di quello come *fine*. Proprio grazie all’Ora il tempo è *e* Uno (καὶ συνεχής) e Molti (καὶ διήρηται)⁵⁶: l’Ora è, infatti, l’indivisibile (ἀδιαίρετον) *identità* (ταυτόν) che lascia essere la differenza, l’*unità* che fonda la molteplicità⁵⁷. Ma come pensare in Plotino l’indivisibile fondamento della divisione, quel *medium* “uno per numero, ma duplice per relazione (τῷ λόγῳ)”⁵⁸? In altri termini: *perché* nasce *quel* Prima origine del Poi?

La risposta sta nella *volontà* e quindi nella *decisione* dell’Anima di essere per sé, ovvero *altro* rispetto all’unità dell’Intelletto. Tale volontà si mostra nel *logos* dell’Anima come una “potenza inquieta”, che non *voleva* aver presente l’essere contemplato tutto assieme, ma *voleva* sempre trasferirlo in altro: il Tempo, proseguendo nel suo ipotetico mito, dice che questa “natura affaccendata”⁵⁹, “*volendo* (βουλομένης) essere padrona di sé stessa ed essere per sé stessa e *decidendo* (ἐλομένης) di cercare più di quello che <le> era presente, si mosse e con essa si mosse anche il tempo, diretti verso il Poi sempre nuovo e non identico, ma diverso, e sempre diverso, ed avendo compiuto un tratto di cammino, abbiamo creato il tempo *immagine* (εἰκόνα) dell’eternità”⁶⁰. Tale decisione – che ha per l’Anima il senso di una “*de*-*cisione*” rispetto a una *parte* di sé, sì da farsi *altro* da sé, *auto-determinandosi* rispetto all’illimitatezza autosufficiente dell’Intelletto – si lascerebbe pensare in termini aristotelici come libera istituzione dell’Ora “assoluto”⁶¹, per il quale soltanto può darsi un Prima e di conseguenza un

⁵⁵ Il concetto di “limite”, che emerge con netta evidenza dalla riflessione plotiniana sul tempo, mostra la dipendenza di quest’ultima dalla *Fisica* aristotelica. Per Aristotele, infatti, il limite manifesta il *modus essendi* del “momento”, dell’“istante-Ora”, per il quale soltanto il tempo è determinabile, giacché l’istante è l’“indivisibile” in base alla cui *presenza* è possibile determinare l’*assenza* nella duplice modalità del passato e del futuro (cfr. *Phys.*, Z 3, 233b-234a, 33-6; *De cael.*, Γ 1, 300a, 14). Non soltanto: anche il reciproco rimando delle estasi in quanto ciascuna è *per* le altre mostra di fatto un presupposto aristotelico: quello della “ciclicità” (σφαίρα) del tempo come dimensione del divenire naturale, che a sua volta è radicata nella speculazione platonica del *Timeo*.

⁵⁶ Arist. *Phys.*, Δ 13, 222a, 10-12; Δ 11, 220a, 4-5.

⁵⁷ *Ibi*, Z 3, 233b, 33-234a, 6; Θ 1, 251b, 20-21.

⁵⁸ *Ibi*, Θ 8, 262a, 20-21. *Trad. mia*.

⁵⁹ Plot. *Enn.*, III 7, 11, 15; III 7, 11, 21.

⁶⁰ *Ibi*, III 7, 11, 15-20. *Trad. mia*. Semanticamente pregnante è qui l’uso dell’aoristo (III 7, 11, 17: ἐκινήθη; III 7, 11, 30: ἐχρόνωσεν), che nella sua puntualità adegua perfettamente l’*intemporalità* dell’evento della cronogenesi.

⁶¹ Arist. *Phys.*, Z 3, 233b, 33-34.

Poi. “Essere-*altro*” rispetto a una parte di sé significa infatti per l’Anima aver riflettuto: in ciò consiste il suo “essere-*stato*” (de-*terminato*), l’istituzione di *quel* Prima, *limite* in sé, *per sé* non colmabile⁶².

In quanto ha riflettuto (ὄτι διενοήθη)⁶³, essa si è temporalizzata (ἐαυτὴν ἐχρόνωσεν)⁶⁴, ha attuato la separazione implicita nell’Intelletto, perciò, rispetto a questo, ora possiede un atto diviso⁶⁵. Ciò non toglie, tuttavia, la relazione con l’Intelletto, ma anzi la rende ancora più stretta: proprio perché in sé divisa, l’Anima non lascia tutta intera l’eterno, ma soltanto con quella parte che ha natura di essere divisa⁶⁶, mentre con quella che per natura non è divisibile⁶⁷ rimane unita all’Intelletto e, contemplando mediante questa, compie quel tratto, quella *distentio* temporale, che costituisce il luogo in cui si muove il cosmo.

Dunque, la parte razionale (τὸ λογιστικόν) dell’Anima si trova lassù, rivolta in alto, ed essendo sempre in una condizione di pienezza ed esposta alla luce, permane a quelle altezze. C’è, poi, una seconda parte che è partecipata a motivo della sua originaria condivisione con quella parte che le si offriva in partecipazione. Questa procede come vita da vita, per effetto di una attività che giunge dovunque e non c’è luogo che lasci privo di sé. Ma per quanto sia avanzata, essa permette a ciò che è prima (τὸ πρότερον), ossia alla parte superiore di sé (τὸ ἐαυτῆς πρόσθεν μέρος), di rimanere dove l’ha lasciata: se l’abbandonasse, non sarebbe più dappertutto, ma solo nel punto in cui finisce⁶⁸.

Ciò significa che nella contemplazione sta il carattere ritenzionale del *logos* dell’Anima, e proprio per questo, osserva Plotino, “qui giunta, contempla con quella stessa parte con la quale assicura la sopravvivenza della natura del tutto”⁶⁹.

⁶² Dato che l’istituzione del Prima come momento a partire dal quale si dà un Poi è una libera decisione dell’Anima, coincidente con la fondazione dell’Ora assoluto, e poiché è il *logos* dell’Anima a ritenere circolarmente le estasi nella reciproca determinazione del loro essere-in-sé-per-altro, in cui si articola la struttura ontologica del tempo, va detto che anche qui vige un presupposto aristotelico: quello della necessaria esistenza dell’anima come pensiero, vale a dire come *riflessione*, ovvero come memoria, per il darsi del tempo. Cfr. Arist. *Phys.*, Δ 11, 218b, 21-34; 219a, 24-30. Sulla memoria, Arist. *Hist. an.*, A 1, 488b, 24-26.

⁶³ Plot. *Enn.*, III 9, 1, 35.

⁶⁴ *Ibi*, III 7, 11, 30.

⁶⁵ *Ibi*, III 9, 1, 36.

⁶⁶ *Ibi*, IV 1 (21), 8-10.

⁶⁷ *Ibi*, IV 1 (21), 13.

⁶⁸ *Ibi*, III 8, 5, 10-16 / 773-775.

⁶⁹ *Ibi*, IV 1 (21), 17-18 / 825.

In altre parole, l'Anima “consta di un principio, di una zona mediana e di una finale”⁷⁰, ovvero è *logos* autocontemplantesi⁷¹, della cui vita il tempo “è *distentio* (μῆκος) svolgentesi in mutamenti uniformi, uguali e procedenti in silenzio, dotata di un atto continuo (συνεχές)”⁷²: di un atto, cioè, che si “con-tiene” nella sua triplice natura. Nell'autocontemplazione dell'Anima si rivela infatti la struttura ontologica del tempo come perenne gioco delle estasi (l'eracliteo *aion* come *puer ludens*, che sposta i pezzi sulla scacchiera): l'estaticità autorinviantesi del nascere e del morire nel ritmo ciclico del cosmo in cui si raccolgono inizio e fine⁷³. In questo senso, come perenne *ludus globi*, il tempo è, secondo la celebre definizione del *Timeo*, immagine *mobile* dell'eternità e sta ad essa come il mondo sensibile sta a quello intelligibile, poiché il tempo non può darsi *extra animam* come l'eterno non può darsi *extra intellectum*, sussistendo tra le due ipostasi un'analogia mimetica, per cui l'uno è l'*explicatio* dell'altra. Tale analogia mimetico-ontologica tra Intelletto e Anima si rivela appieno nella preintellezione, la *pronoia*, secondo cui

non v'è qualcosa di posteriore in quello (*scil.* l'Intelletto divino), ma ciò che lassù è già presente in seguito avviene *in altro*. Se dunque il futuro è già presente, è necessario che sia presente come ciò che è pensato in anticipo per l'avvenire [...]. Tutto, perciò, già era e sempre era ed era in modo tale, da dire poi “questo *dopo* questo”: *distendendosi* (ἐκτεινόμενον), infatti, e come dispiegandosi esso può mostrare “questo *dopo* questo”, ma, essendo tutto assieme, è <soltanto> “questo”⁷⁴.

“*Hier Zukunft in der Vergangenheit*”, si potrebbe dire con Novalis⁷⁵, ovvero il futuro è essenzialmente “*ein je schon Gewesenes*”. D'altra parte, il tempo, come immagine mobile dell'eternità, nella sua triplice estaticità non è affatto dispersione, quanto piuttosto eterno, autodispiegantesi raccogli-

⁷⁰ *Ibi*, I 8, 14, 34-35 / 245. Il concetto del moto articolantesi secondo principio, mezzo e fine è già in Arist. *Phys.*, Θ 9, 265a, 34-35, che distingue in tal senso tra moto rettilineo e circolare, precisando che in quest'ultimo ciascun punto può essere principio, mezzo e fine, sì che inizio e fine coincidono, come sosteneva Eraclito.

⁷¹ Plot. *Enn.*, III 8, 3, 11.

⁷² *Ibi*, III 7, 12, 3-4. *Trad. mia*.

⁷³ Sovviene ancora una volta Eraclito, DK 22 B 52 [79]; 103 [70]. In tal senso Arist. *Phys.*, Γ 6, 207a, 6-9, distingue tra “τὸ ἐφεξῆς” e “κύκλος”: Il primo, infatti, ha sempre qualcos'altro fuori di sé, mentre il secondo è compiuto ed intero.

⁷⁴ Plot. *Enn.*, VI 7, 1, 48-57. *Trad. mia*. cfr. anche: *Ibi*, VI 4, 13, 18-19.

⁷⁵ NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, in *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von P. KLUCKHOHN und R. SAMUEL, Kohlhammer, I, Stuttgart 1960-1988, p. 318.

mento della *physis*: proprio per questo l'Anima è eterna, vale a dire *intemporale*⁷⁶ per essenza e *temporale* per atto⁷⁷.

Avere-da-essere-in-quanto-essere-stato. Come tale si articola la struttura ontologica del tempo; e mentre l'In-quanto ne esplicita il carattere ritenzionale come gioco delle estasi nel reciproco rimando del loro Avere-da-essere, l'Essere-stato ne manifesta la radicazione nell'eterno, il tratto *memoriale*: quel Da-cui che fonda la stessa estaticità. Dunque la memoria ($\mu\eta\mu\eta$) è l'essenza autentica del tempo, dato che la sua nascita coincide con *quel* momento della "de-cisione" dell'Anima, con quell'Ora assoluto, direbbe Aristotele, donde origina la cronogenesi: infatti, "se l'Anima decade da lassù, non sopportando più l'unità, e desidera sé stessa, volendo essere qualcosa di diverso, si spinge fuori e, di conseguenza, a quanto risulta, acquista la memoria"⁷⁸. *Mnemosyne* è dunque il vero nome del Tempo⁷⁹: cominciando dal cielo, infatti, la memoria-contemplazione fonda anche il ritorno al cielo, e dal momento che implica una effettiva distinzione di momenti (*fuisse, esse, futurum esse*), al pari del pensiero discorsivo – la *dianoia*, temporalmente strutturata in premesse e conclusioni secondo il principio di non contraddizione –, non può essere *explicite* né dell'Intelletto⁸⁰ né, tanto meno, dell'Uno⁸¹.

3. Dal tempo alla spazio-materia originaria: l'oblio come causa della sua struttura "me-ontologica"⁸²

Il tempo, atto dell'Anima, distensione memoriale della sua vita, è il paradigma dell'estensione spaziale del cosmo, dato che deve avvolgere come

⁷⁶ Plot. *Enn.*, IV 4, 10, 6.

⁷⁷ In proposito, TROTTA, *Il problema del tempo*, pp. 260-264; 273-279.

⁷⁸ Plot. *Enn.*, IV 4, 3, 1-3 / 927.

⁷⁹ Il rapporto *Mnemosyne-Chronos* affonda le sue radici nella mistica orfico-pitagorica: qui la divinizzazione della memoria assume il significato metafisico del ritorno, ed è significativo che i Pitagorici, secondo la testimonianza di Filolao, 44 A 13 DK, chiamassero *Mnemosyne* la *monas*. Che tutto questo torni in Plotino mediante Platone è indubbio: cfr. ad es. G. PUGLIESE CARRATELLI, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Adelphi, Milano 2001, pp. 51-55, che al riguardo cita espressamente *Enn.*, IV 3, 26, 50-56 (p. 55). Sul nesso *Mnemosyne-Chronos* cfr. le belle parole di G. COLLI, *La sapienza greca*, Adelphi, I, Milano 1981, pp. 39-40, 399-401.

⁸⁰ Plot. *Enn.*, IV 4, 12; VI 2, 21.

⁸¹ *Ibi*, III 9, 9; V 6, 6. Su questo punto cfr. BEIERWALTES, *Autoconoscenza*, pp. 64; 119 ss.; 133; 231.

⁸² Sul problema della materia in Plotino resta ancora valido l'ormai classico C. BAEUMKER, *Das Problem der Materie in der griechischen Philosophie: eine historisch-kritische*

luogo tutto ciò che in esso sta o si muove⁸³, senza a sua volta dover essere contenuto da qualcosa: ciò significa che l'Anima l'ha generato insieme con il cosmo, ossia l'atto con cui il cosmo è stato generato è *il* tempo, dunque il cosmo è *nel* tempo⁸⁴. Infatti l'Anima, volendo procedere secondo la sua natura temporale, genera a sé stessa lo spazio e con esso il corpo: in tal senso, Plotino volge in chiave metafisica, partendo dall'alto, il nesso sequenziale fisico-fenomenico evidenziato da Aristotele tra *estensione*, *movimento* e *tempo*, in base a cui il tempo, vale a dire il Prima e il Poi, è intuito *nello* spazio (τὸ πρότερον καὶ ὕστερον ἐν τόπῳ)⁸⁵. Ciò significa che l'Anima genera anche la materia prima, che perciò è la conseguenza ultima ed estrema della cronogenesi, la tenebra indistinta e fluttuante in cui si perde la luce che scaturì dalla sua processione⁸⁶. Tenebra, non di meno, subito illuminata dalla forma, per quanta ne potesse accogliere, non potendo stare senza di essa⁸⁷: proprio in ciò consiste la differenza rispetto alla materia intelligibile, identica alla forma, sottratta al tempo, stabile e paga di sé stessa⁸⁸.

Infatti, nella sua indeterminatezza originaria la materia mostra un aspetto essenziale del tempo: “il necessitare del Poi” (τὸ τοῦ ἔπειτα δεῖσθαι)⁸⁹ come mancanza di autosufficienza e bisogno di stabilità. Per questo la materia è poter-essere *rispetto* a ciò che *sarà*, essere in potenza, la cui struttura dinamica è *temporale*: tant'è vero che, se mai si desse l'essere potenziale nel mondo intelligibile, esso dovrebbe restare sempre tale, senza mai giungere all'atto, “eo quod non tempore urgetur”, come notano Henry e Schwyzer⁹⁰. “Ciò che è in potenza deve essere dunque una certa realtà che è *già* diversa rispetto al suo essere qualcosa (τι ὄν ἄλλο ἤδη τῷ τι), e che può anche divenire un'altra realtà *successiva* (ἄλλο μετ' αὐτό), o mantenendosi integro dopo aver prodotto, oppure sacrificandosi a ciò di cui è in potenza”⁹¹. D'altra parte, poiché la materia prima presenta *soltanto* questo

Untersuchung, Minerva GmbH, Frankfurt a. M. (1890) 1963, pp. 402-417. Il termine “meontologico”, che mi pare assai atto a rendere il senso del pensiero plotiniano sulla materia, è tratto da L. PAREYSON, *La filosofia e il problema del male*, in *Ontologia della libertà*, Einaudi, Torino 1995, p. 179, dove significa l'essenziale “*Nichthaftes*” della libertà originaria, ovvero, direbbe Schelling, quel “*Nichtseinsollendes*”, che la rende possibile come tale, ossia come scelta di sé.

⁸³ Plot. *Enn.*, IV 4, 15, 19-20. Cfr. anche Arist. *Phys.*, Δ 12, 221a, 17-18.

⁸⁴ Plot. *Enn.*, III 7, 11, 31-35; 12, 24-25.

⁸⁵ Arist. *Phys.*, Δ 11, 219a, 10-15. Cfr. anche Δ 11, 219b, 15-16; Δ 12, 220b, 24-26.

⁸⁶ Plot. *Enn.*, IV 3, 9, 23-26.

⁸⁷ *Ibi*, IV 3, 9, 26-29.

⁸⁸ *Ibi*, II 4, 5, 12-23.

⁸⁹ *Ibi*, III 7, 6, 43.

⁹⁰ *Ibi*, II 5, 1, 7-10.

⁹¹ *Ibi*, II 5, 1, 17-20 / 377. *Corsivo mio*.

aspetto del tempo e non anche quello memorativo-ritenzionale, essa è tempo “spurio”, non avendo principio, mezzo e fine⁹²; in altre parole: non ritiene sé stessa *in quanto* essente-*stata*, ma è piuttosto infinito dileguare, immemoriale trapassare di sé stessa da sé stessa senza che il “sé” venga mai riflesso e trattenuto come tale. Sicché, osserva Plotino, se la memoria è stabilità, “è necessario che la natura del corpo, che si muove e scorre (...)

⁹² Proprio su questo punto la mia interpretazione si differenzia da quella di J. SIMONS, *Matter and Time in Plotinus*, «Dionysius», 9 (1985), pp. 53-74. Lo studioso sostiene la tesi “that the logical structure of Plotinus’s thought requires that ‘matter’ and ‘time’ be understood as different expressions for the same principle” (p. 55): ossia, in sostanza, sostiene “the identity of matter and time” (p. 56), dato che “what Plotinus means by ‘matter’ is reasonably understood as ‘time’” (*Ibidem*). Personalmente, ritengo che la questione sia ben più articolata. Infatti, se per un verso è esatto sostenere che il problema dell’origine della materia sensibile dipende da quello del tempo (n. 8, p. 55) e vedere nel “μη ὄν” della materia una *temporal projection* nel senso del futuro, “an impetus in virtue of which the achieved present is negated” (pp. 60-61), per l’altro verso non è esatta, né sostenibile, l’equazione “matter=time” proposta da Simons. Come infatti s’è visto, il futuro non risolve l’essenza del tempo, ma ne costituisce soltanto un aspetto. Plotino lo dice chiaramente: se il tempo corre verso il futuro, corre anche verso il passato (IV 4, 16, 3-4). Appunto perciò la memoria è l’essenza autentica del tempo come “uni-molteplicità”, *raccoglimento* (λόγος) delle estasi: proprio quello che la materia come oblio non è, né può essere, “ἐξ ἑαυτῆς”. La tesi dell’identità di materia e tempo proposta da Simons si basa su una considerazione superficiale e – in ultima analisi – “nichilistica” della struttura ontologica del tempo, come tale affatto estranea allo spirito del pensiero plotiniano. Non mi pare infatti corretto sostenere che “nor again does time possess the unity of determinate structure. Instead, its unity is that of continuous duration: ... τὸ ἐν συνεχεῖα ἐν... εἰς ἄπειρον πρὸς τὸ ἐφεξῆς αἰεὶ (III 7, 11, 53-55). Its infinity, likewise, is not that of the self-differentiating universal life of νοῦς, but of perpetual futurity. Since time is the motion which disperses identity and effects ever new difference, it has the character of an intractable source of otherness, and not that of phenomenal structure and regularity” (p. 73). Al contrario, la struttura ontologica del tempo è quella della “σφαῖρα” che “εἰς αἰεὶ συν-έχει ἀρχὴν τε καὶ πέρας”, la cui futuribilità, pertanto, è *già sempre* stata: solo in tal modo il tempo può essere *immagine* – e si badi: “εἰκὼν”, non “εἰδωλον”! – dell’eternità, analogia che esplicita la determinazione essenziale della sua struttura. Se così non fosse, se cioè il tempo fosse solo più un’immemoriale *unintermitting succession* di istanti, cioè realmente *non-being*, non potrebbe salvarsi “la natura dell’intero” (IV 1 [21], 17-18), ossia la stessa unità del tutto. Inoltre, anche a prescindere dal fatto che la struttura “edipica” – appunto “nichilistica” – del tempo proposta da Simons contraddirebbe lo spirito “henologico” del pensiero plotiniano, resta il fatto che, in generale, tale concezione si oppone al senso greco del tempo, ben enucleato da H.G. GADAMER, *Die Kontinuität der Geschichte und der Augenblick der Existenz*, in *Hermeneutik II (Wahrheit und Methode)*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993 (Gesammelte Werke, 2), il quale puntualmente osserva: “Das was eigentlich ist (*scil.* der griechischen Geschichtserfahrung), ist die *perihodos*, die ›Periode‹, der sich gleichbleibende Umschwung des Himmels” (p. 139), marcando la differenza della concezione greca rispetto a quella cristiana.

ρέουσιν), sia causa di *oblio*, e non di memoria”⁹³, dal momento che ha *già sempre* rimesso il proprio essere ad altro, risolvendosi nella relazione a ciò che *sarà*, e come tale è un essere-*relativo*, ovvero un relativo *non-essere*.

Pertanto, il carattere specifico della materia consiste propriamente nell’essere quello che è, non come se questo fosse una proprietà aggiunta, ma come se in-erisse al suo formale rapportarsi alle altre cose, per il fatto che è qualcos’altro rispetto a esse. Mentre le altre realtà non sono solo “altre”, ma, in quanto forma, sono pure un qualcosa di individuale, la materia è giusto dirla solamente “altra”, o addirittura solamente “altri”, senza definirla con l’uso del singolare, ma, grazie al plurale, rivelandone l’indefinitezza⁹⁴.

In base a questa peculiare struttura, per così dire, “*me-ontologica*” la materia “*già è in quanto è per essere*” (ἤδη οὖν ἔστι καθὸ μέλλει)⁹⁵. Ma che cosa *già* è la materia? Ciò che *sarà*. L’essenza della *pura* potenza in quanto “essere-*per*” è il “per-*essere*” che “*già è*”: il *passato* della materia è il *futuro* del suo *Aver-da-essere*. Questo significa che il *Già* che pertiene alla struttura *me-ontologica* della materia non indica uno *stato* determinato, la *stabilità* dell’essenza (τὸ τί ἦν εἶναι, *quod quid erat esse*)⁹⁶, che è propria di una cosa in quanto “*questa cosa qui*” (τόδε τι): quel *Già* è piuttosto *già sempre* il suo *Non-ancora*. Perciò della *hyle qua talis* va detto che

il suo essere è soltanto quello futuro che <in lei> si annuncia: per così dire, il suo essere si *slancia* verso quello che *sarà*. Dunque il <su> essere in potenza non è alcunché, ma in potenza tutto; e poiché è *nulla per sé stessa, eccetto ciò che è in quanto materia* (ἄλλ’ὄ ἐστιν ὕλη ὄν), *essa non è affatto in atto*. Se infatti fosse

⁹³ Plot. *Enn.*, IV 3, 26, 52-54. *Trad. mia*. L’instabilità della materia come oblio di sé è evidenziata da Plotino anche a livello linguistico in *Enn.*, I 8, 7, 6-7, dove parla della *archaia physis*, riferendosi alla *hyle* “non ancora ordinata” (οὐπω κοσμηθεῖσιν). Infatti, particolarmente significativo risulta qui l’avverbio di tempo “οὐπω”, in cui è presente un aspetto spaziale (πω, *dove*), in connessione con il participio aoristo passivo “κοσμηθεῖσιν”, che esprime l’effettualità puntuale dell’evento: come dire, che soltanto la materia *già* formata (οὐπω richiede un verbo con valore di passato, che evidenzi lo *status quo*) possa occupare un luogo, avere un “*dove*”. In altre parole, solo la materia che *è stata*, che ha un passato, *ha stato* presente, cioè stabile presenza: al contrario, la *hyle qua hyle*, che, dimentica di sé stessa, ha *già sempre* rimesso il proprio essere ad altro risolvendosi nella relazione a ciò che *sarà* come essere-*relativo*, è un relativo *non-essere*.

⁹⁴ *Ibi*, II 4, 13, 26-32 / 365.

⁹⁵ *Ibi*, II 5, 5, 2-3.

⁹⁶ Che l’*ousia* come “τὸ τί ἦν εἶναι” implichi de-finitezza, fondamento di ogni de-finitione (ὀρισμὸς λόγος) è chiarito da Arist. *Metaph.*, Z 4, 1030a, 6-7; 5, 1031a, 11-14; 12, 1037b, 25-27; H 1, 1042a, 25-31.

alcunché in atto, quello che è in atto, non *la* materia (ἡ ὕλη) sarebbe: dunque non *in senso assoluto* materia (πάντη ὕλη), ma come il bronzo⁹⁷.

Appunto perché essa è in potenza tutto, è slancio continuo che, mentre è in relazione ad una cosa, è già in potenza quelle successive, deve anzitutto darsi e mantenersi *come* materia, come pura estaticità, a prescindere dalle forme particolari che può assumere. In altre parole: il “sarà”, che la materia essenzialmente “è”, deve permanere come tale, essere stabilmente *presente* come quel *futuro* che già “era”⁹⁸, ovvero la materia prima deve essere *soltanto* in potenza, pena il paradossale *annullamento* del suo relativo *non-essere*⁹⁹.

Ma come conciliare la pura estaticità della materia con il fatto che Plotino afferma che essa *resta* ciò che fin dall’inizio era e che non “esce” da sé stessa? Che significa qui uscire da sé stessi? Non altro che porsi da sé, *ex-sistere* (ἐξ-ίστασθαι) *in-sistendo* su sé stessi e così *con-sistendo* di sé stessi *per-sistere* stabilmente. Ora, un “sé” su cui porsi, capace di originaria attività, è proprio quello che manca alla materia, dato che essa, si diceva, non ritiene un passato come fondamento a partire dal quale (ἄφ’οὔδ...) possa darsi una sussistenza effettiva (... εἰς τὸ νῦν...) e quindi anche una reale possibilità di mutamento (... ἤξει)¹⁰⁰. Chiaro in tal senso è l’*aut-aut*

⁹⁷ Plot. *Enn.*, II 5, 5, 3-8. *Trad. mia*.

⁹⁸ II 5, 5, 12-13. Ciò significa che la materia *comunque* è un “τι”, un qualcosa. In tal senso, va qui richiamata la distinzione aristotelica tra materia e privazione (στέρησις): mentre l’una è non essere *secundum accidens*, l’altra lo è *secundum se*. Su questa distinzione richiamerà l’attenzione G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De appetitu primae materiae libellus*, in *Opera Omnia* (1557-1573), a c. di C. VASOLI, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, II, Hildesheim 1969 (Basileae 1557), per precisare, sulla scorta di Aristotele, che la materia, in quanto *appetitus ad formam habendam*, non può essere identica alla privazione, assenza di forma per essenza, dal momento che *nihil est auidum proprii interitus*: “supra etenim docuerat Aristoteles materiam a priuatione differre, per illa uerba, ἡμεῖς μὲν γὰρ ὕλην καὶ στέρησιν ἕτερον εἶναι φομέν, [καὶ τοῦτων] τὸ μὲν οὐκ ὄν εἶναι κατὰ συμβεβηκός <.> τὴν ὕλην, τὴν δὲ στέρησιν καθ’ αὐτήν (*Phys.*, A 9, 192 a 3-5) hoc est, Nos quidem igitur materiam & priuationem aliud esse dicimus, hoc quidem non ens, secundum accidens materiam, priuationem autem secundum se ipsam” (p. 162). Perciò, allorché Plotino identifica la materia in quanto contraria alla forma con la privazione, lascia implicitamente cadere la distinzione aristotelica tra non essere in sé e non essere come accidente a favore di quest’ultimo, che intende poi, aristotelicamente, come essere in potenza, cioè come non essere relativo. Le iperboli con le quali egli si scaglia contro lo statuto ontologico della materia, dicendola addirittura ancor più non essere, vanno dunque intese in senso relativo, cioè in riferimento all’essere autentico.

⁹⁹ Plot. *Enn.*, II 5, 5, 27-36.

¹⁰⁰ *Ibi*, III 7, 3, 29-30. La splendida espressione citata, che condensa mirabilmente la triplice estaticità del tempo, si riferisce all’Intelletto, a ciò che esso essenzialmente *non* è;

posto da Plotino: o la materia, alterandosi, “esce” da sé, *si pone da sé stessa*, oppure, dal momento che non è in grado di uscire da sé stessa, neppure si altera. Istituito un’emblematica analogia con lo *status* ontologico del cosmo intelligibile, Plotino ribadisce che

se la materia deve esistere, deve rimanere quella che era all’inizio, e quindi non si può pretendere che a un tempo si alteri e si conservi in quanto materia [...]. Infatti, come in tutte le altre forme che veramente sono non è ammissibile un cambiamento sostanziale, perché la loro sostanza consiste proprio nell’immutabilità, così la materia – la cui essenza è appunto quella d’essere *in quanto* materia (ἡ ὄλη) – non può mutarsi in ciò che la determina a essere quello che è, ma <in tale stato> è costretta a mantenersi immobile. Così, se lassù era la forma esente da cambiamenti, quaggiù è la stessa materia¹⁰¹.

In questo preciso senso, Plotino sintetizza la natura della materia in un felicissimo ed iperbolico ossimoro: la materia è il “vero non-essere” (ὄντως μὴ ὄν), vale a dire il non-essere in atto¹⁰², atto della potenza *in quanto* potenza.

Questa assenza di principio, mezzo e fine non solo fa sì che la materia prima sia e resti “aspirazione all’esistenza” (ὑποστάσεως ἔφεσις), “immobile, non in quiete” (ἔστεκός οὐκ ἐν στάσει)¹⁰³, stabile presenza del “sarà” che *già sempre* “era”, recando in sé l’immagine dei contrari (grande e piccolo, eccesso e difetto), e che di conseguenza sia del tutto priva tanto delle qualità, per così dire, primarie (peso, densità, figura, grandezza), quanto di quelle secondarie (colore, calore, odore, sapore)¹⁰⁴, ma spiega anche perché mai di essa si abbia una nozione determinata e una comprensione indeterminata, ovvero enunciabile con un ragionamento “spurio”¹⁰⁵, dal momento che il pensiero nell’approssimarla deve, in un certo senso, abdicare a sé stesso, rinunciando all’incontraddittoria consequenzialità delle proprie deduzioni secondo principio, mezzo e fine¹⁰⁶.

mi sembra tuttavia altrettanto suggestiva per designare ciò che, del pari, anche la materia essenzialmente *non* è: tanto più che lo stesso Plotino in *Enn.*, VI 10, 11-28 definisce la materia riguardo alla sua immutabilità in analogia con il mondo intelligibile.

¹⁰¹ *Ibi*, III 6, 10, 11-13; 22-28 / **671-673**. *Corsivo mio*. Già Platone sottolineava l’impossibilità di porsi da sé da parte della materia: *Tim.*, 50b, 7-8.

¹⁰² Plot. *Enn.*, II 5, 5, 24-25; 33-36.

¹⁰³ *Ibi*, III 6, 7, 13-14.

¹⁰⁴ *Ibi*, II 4, 8; 9.

¹⁰⁵ *Ibi*, II 4, 10, 1-11. Com’è noto, il concetto è platonico: *Tim.*, 52 b, 2.

¹⁰⁶ Il fondamento del principio di non-contraddizione, secondo l’enunciazione aristotelica di *Metaph.*, Γ, 1005b 19-20, è infatti il tempo. Sul pensiero discorsivo in Plotino come proprietà dell’Anima: *Enn.*, I 1, 9; V 3, 3; 17, 21-24.

4. Dalla spazio-materia al luogo come spazio “conforme” alla presenza di un corpo determinato

Se la materia in quanto tale è fluttuante indeterminazione incapace di porsi da sé stessa, priva anche di quelle qualità che parrebbero approssimarla, quali figura, grandezza e quantità, poiché anche queste sono forme e come tali affatto estranee alla sua natura, *come e quando* viene generato il cosmo sensibile? Come e quando avviene il passaggio dalla materia prima ai quattro elementi, base di ogni umano artificio? Allorché la materia viene, per così dire, trattenuta nel suo fluttuare con il darle un “passato” in virtù dell’attuazione del “futuro” che essa *già sempre* “è”, vale a dire: quando viene fissata nella stabile presenza da una forma, posta *nel* tempo, in virtù dell’alterazione, quantomeno apparente, attuata dal Demiurgo. La riduzione alla forma come attuazione della potenza è il tratto essenziale della cosmologia di Plotino, al punto che egli giunge addirittura all’apparente paradosso di affermare che, essendo il cosmo intelligibile forma e modello di quello sensibile, tutto è di necessità forma, dunque anche la materia, sebbene forma infima (εἶδος τι ἔσχατον)¹⁰⁷: forma del *non-essere*¹⁰⁸.

Qui sta la risposta al problema dello spazio come *luogo* (τόπος) “conforme” all’estensione di un corpo. Esso è forma, cioè *limite* (πέρας), grazie al quale viene attuata la potenzialità dell’illimitato materiale, come dire “fissata” quella sua *iactatio* di grande-piccolo in una “de-terminata”, stabile *presenza*, secondo quelle dimensioni, che la natura specifica del corpo comporta: “questo infinito (ἄπειρον) di per sé rifugge la stessa Idea di limite, eppure è costretto a cederle, essendo tutt’intorno stretto d’assedio. Inoltre, la sua fuga non è da un posto all’altro, perché non ha un luogo: semmai, il luogo esiste solo dopo che è capitolato”¹⁰⁹. Lo *status* dell’illi-

¹⁰⁷ Plot. *Enn.*, V 8, 7, 22-23.

¹⁰⁸ Se si pensa che il felice ossimoro di Plotino, in virtù dell’analogia platonica tra luce e forma, ripresa anche in *Enn.*, II 4, 5, 6-8, si lascia naturalmente tradurre nell’immagine della *lux opaca* – la *silua* di Calcidio, *In Plat. Tim.*, in *Plato latinus*, IV, 299, 15: “necessitatem porro nunc appellat (scil. Plato) *hylon*, quam nos latine *siluam* possumus nominare” –, non stupisce che il neoplatonico Proclo, *In Pl. Remp.*, 199, 16-21 (f. 136r-v), affermi, riguardo alla natura dello spazio, che è corpo immobile e indivisibile la cui essenza è *phos* (cfr. anche Simplicio, *In Arist. Physic.*, 612, 25-30 [f. 143v]). Già Arist. *De an.*, B 7, 418b, 9-10 considerava la luce come atto del trasparente in quanto tale: ciò *in* e *mediante* cui può manifestarsi qualcosa. Infatti, l’essenza di *skotos* come “privazione” non può che essere *phos*. Si può dunque pensare che il nesso tempo-spazio-luce-tenebra-materia-forma (potenza-atto) tematizzato da Plotino in *Enn.*, IV 3, 9, 23-29 sottenda ancora una volta un presupposto aristotelico.

¹⁰⁹ Plot. *Enn.*, VI 6, 3, 15-21 / **1703**; *ibid.* 26-33.

mitato è dunque paradossale, poiché, se per un verso quel suo fuggire non può intendersi come movimento locale, non essendoci ancora il luogo e quindi dovendo piuttosto essere immobile, per l'altro verso non può neppure stare fermo, cioè in un luogo, se il "dove" gli è appunto posteriore.

Pertanto, Plotino accoglie senz'altro la definizione aristotelica dello spazio-luogo come "il limite del corpo contenente <in quanto contiguo al contenuto> [...] il primo limite *immobile* del contenente"¹¹⁰, ma, insieme, conferisce al concetto di limite una valenza del tutto metafisica. Infatti, mentre Aristotele distingue chiaramente tra la *forma* come limite della cosa e il *luogo* come limite del corpo contenente¹¹¹, per Plotino tale distinzione non ha più senso: da un lato, in seguito all'affermazione secondo cui anche la materia è *forma*, cioè *limite*, sia pur infima, e dunque il corpo contenente, composto di forma e materia, è doppiamente forma; dall'altro, in analogia con il fatto che l'Uno è forma e limite per l'Intelletto come questo lo è per l'Anima¹¹². In questo senso, "aristoteliche" sono anche le conclusioni secondo le quali Plotino sostiene che il cosmo sensibile incontra già sempre e ovunque il cosmo intelligibile come suo luogo, a partire dall'Anima che lo avvolge: dunque ciò che chiamiamo grande in realtà è piccolo e viceversa, dato che il cosmo intelligibile "nella sua integrità si spinge in ogni luogo di questo mondo; o meglio è il mondo che, muovendo con tutte le sue parti verso quell'intero, lo trova dovunque nella sua completezza, più esteso di sé"¹¹³.

Dal punto di vista della costituzione dell'uomo, la riduzione alla forma corrisponde alla riduzione della corporeità del suo corpo, frammento del cosmo, all'immaterialità della sua anima, "omogenea" (ὁμογενής) all'Anima universale, dato che solo l'anima crea, plasma e ordina la natura del corpo¹¹⁴. Dire che l'anima dell'uomo è omogenea a quella universale, significa di fatto sostenere che l'Anima è *e* una *e* molte¹¹⁵ e che, pertanto, le anime individuali possono dirsi "parti" di quella universale solo nel senso in cui i teoremi si dicono parti della scienza, perché ciascuno ne rappresenta un progresso e ne riassume in potenza l'intero¹¹⁶: analogamente, le anime individuali sarebbero come gli organi di quella universale, diffe-

¹¹⁰ Arist. *Phys.*, Δ 4, 212a, 6-7; 21. *Trad. mia*. Definizioni analoghe in Plotino, *Enn.*, VI 3, 5, 34-35; VI 3, 11, 9.

¹¹¹ Arist. *Phys.*, Δ 4, 211b, 12-14.

¹¹² Plot. *Enn.*, VI 7, 17.

¹¹³ *Ibi*, VI 4, 2, 31-34 / 1627.

¹¹⁴ *Ibi*, IV 3, 7, 14-15.

¹¹⁵ *Ibi*, IV 3, 8, 4.

¹¹⁶ *Ibi*, IV 3, 2, 50-54.

renti per funzione, ma relazionati a un unico principio¹¹⁷. Dunque, come la luce del sole irraggiando a terra si divide fra i corpi che incontra senza perdere la sua unità¹¹⁸, così le anime individuali, raggi di quella universale, scendono con la loro parte inferiore, poiché a loro si rivolge ciò che ha bisogno di cure¹¹⁹: il corpo.

Muovendo da questi presupposti, Plotino sostiene che i corpi sono estesi perché sono generati *nell'anima*¹²⁰ e perché in essi è presente la natura dell'anima e che, dunque, sono *contenuti* nell'anima individuale proprio come il cosmo lo è in quella universale. Ma in che senso i corpi sono generati *nell'anima*? In quanto l'anima è *tempo*. Paragonando il genere del numero a quello della grandezza secondo la categoria della quantità, Plotino precisa che “la grandezza, poi, viene ancora *dopo* il numero ed è anche più composita, perché il numero è incluso in essa: infatti, in quanto due è una linea e in quanto tre una superficie [...]. Inoltre, anche nelle grandezze si trovano l'*anteriore* e il *posteriore* (τὸ πρότερον καὶ τὸ ὕστερον)”¹²¹; dunque, la grandezza è un *movimento* o deriva dal *movimento* e, in ogni caso, appartiene al *movimento*. Aristotele direbbe: poiché nella grandezza vi sono il Prima e il Poi, bisogna che vi siano anche nel movimento, *analogon* di quelli; d'altra parte, il Prima e il Poi sono anche nel tempo¹²². Uno, due e tre, punto, linea e superficie, in base ai quali si costituisce il solido, sempre secondo la categoria del quanto¹²³, sono gli elementi strutturali della grandezza, presenti *inexplicite* nell'Intelletto ed *explicite* nell'Anima cosmica e in ogni anima¹²⁴, *analogon* della sua triplice *distentio* temporale. Infatti, se da un lato inizio, mezzo e fine costituiscono la triade in cui si articola il *divenire* (χρόνος), dall'altro lato rappresentano gli elementi generanti e strutturanti del *divenuto* (τόπος), *eidolon* del superiore modello: in questo modo, la fondazione dello spazio-luogo *nel* tempo e *mediante* il tempo viene, per così dire, *ordine geometrico demonstrata*. L'Anima, e con

¹¹⁷ *Ibi*, IV 3, 3, 16-26.

¹¹⁸ *Ibi*, IV 3, 4, 14-21.

¹¹⁹ *Ibi*, IV 3, 4, 23-25.

¹²⁰ *Ibi*, VI 4, 4, 27-32. Punto, linea e superficie, anche a livello ideografico, esemplano i tre momenti della *prohodos* dall'instensione metatemporale dell'Intelletto, alla *distentio* temporale dell'Anima, all'*extentio* spazio-temporale del cosmo. Ciò rinvia alla teoria platonica di *Tim.*, 53 b, 7-55 c, 6 sul triangolo come elemento fondante della struttura del sensibile: figura piana generata dalla relazione di tre punti esso costituisce, per così dire, l'emblema della materia fatta rientrare nel tempo, fermata in una forma stabilmente *presente*.

¹²¹ Plot. *Enn.*, VI 2, 13, 11-31; 15-16 / 1525.

¹²² Arist. *Phys.*, Δ 11, 219a, 10-15.

¹²³ Plot. *Enn.*, VI 3, 13, 9-10; 15-16; 23-26.

¹²⁴ *Ibi*, VI 2, 21, 29-35.

essa ciascuna anima individuale, circoscrive la fluida e fluttuante natura materiale del corpo¹²⁵, contenendola per necessità ontologica, come l'essere contiene il non-essere, e non viceversa¹²⁶.

L'anima, dunque, non è nel corpo come la forma nella materia, poiché la forma è inseparabile e posteriore alla materia; piuttosto, è l'anima stessa che crea la forma nella materia corporea. Solo *improprie* si dice che l'anima è nel corpo, perché questo è visibile e mobile;

se, però, anche l'Anima fosse visibile e percepibile, rivestita di vita e sempre uguale fino negli angoli più remoti in cui si estende, allora certamente non diremmo più che essa è nel corpo, ma finalmente collocheremmo ciò che ha meno potere in ciò che ne ha di più, mettendo il contenuto nel contenente (ἐν τῷ συνέχοντι τὸ συνεχόμενον), la realtà effimera in quella stabile (ἐν τῷ μὴ ῥέοντι τὸ ῥέον)¹²⁷.

E si noti, qui, la contrapposizione tra “συνέχον”, termine che designa la struttura ontologico-memorale del tempo quale atto della vita dell'Anima, e “ῥέον” termine che, invece, designa l'immemorale struttura *meontologica* della materia: è il tempo, dunque, che “dà luogo” alla fluttuante materia, contenendola. Ciò significa che ciascuna anima individuale, come l'Anima universale, è insieme divisibile e indivisibile, anzi: Plotino giunge addirittura ad affermare che solo impropriamente e in apparenza l'anima è detta divisibile e si divide nei corpi, mentre in realtà è tutta da per tutto e tutta in sé stessa¹²⁸. In altri termini, se da un lato l'anima è tutta in tutto quanto il corpo, che vivifica e di cui si serve come l'artefice di uno strumento¹²⁹, dall'altro lato è anche separabile da esso: distesa tra sensibile e intelligibile¹³⁰, ha inizio, mezzo e fine, si dispiega, appunto, come *tempo*.

Ora, dato che il tempo è l'ubiqua distensione della vita dell'Anima cosmica – la quale non è assente da alcuna parte dell'universo come la nostra non è assente da alcuna parte del nostro corpo¹³¹ – e quindi, analogamente, è distensione della vita di ogni anima individuale, e data la conseguente fondazione *more geometrico* dello spazio nel tempo, si dovrebbe affermare che il corpo dell'uomo, nella sua *extentio* tridimensionale, imita

¹²⁵ *Ibi*, VI 3, 2, 1-4; 26-27.

¹²⁶ *Ibi*, VI 4, 2, 21-22.

¹²⁷ *Ibi*, IV 3, 20, 46-51 / 887. Cfr. anche IV 3, 20, 14-15; IV 3, 22, 7-12.

¹²⁸ *Ibi*, VI 4, 4, 26-32; VI 4, 12, 29-32; 40-41.

¹²⁹ La bella immagine è già in Arist. *De an.*, A 5, 407 b, 25-26.

¹³⁰ Evidente è il riferimento a Pl. *Tim.*, 35a-c.

¹³¹ Plot. *Enn.*, III 7, 13, 47-49.

la triplice *distentio* temporale dell'anima¹³², che, d'altro canto, grazie alla sua tripartizione replica la partizione della realtà nelle tre ipostasi, declinandola in *interiori homine*¹³³. Tuttavia, in *nessun luogo* Plotino afferma senz'altro che la tridimensionalità del corpo umano, temporale per natura, sia l'immagine del tempo-vita dell'anima, nonostante egli ribadisca che l'Anima non è nel mondo, ma quello in questa, né il corpo è luogo per l'anima dell'individuo, ma l'anima è nell'Intelletto, il corpo nell'anima, e l'Intelletto in altro¹³⁴.

La ragione è che per Plotino il tempo non è l'essenza dell'anima dell'uomo – come, in fondo, non lo è dell'Anima universale: eterna per natura e temporale per atto –, ma dimensione cosmica, e appunto per questo anche il suo corpo è solo più un insignificante frammento del cosmo, secondo l'asserto aristotelico in base al quale il luogo dell'intero e della parte sono identici di essenza (ὁμοειδεῖς)¹³⁵. Infatti, alla domanda se il tempo sia anche in noi Plotino risponde: “certamente; esso è in tale Anima universale e per identità di essenza (ὁμοειδῶς) è anche in ogni anima e tutte sono un'Anima sola. Perciò il tempo non sarà <in esse>, dato che neppure l'eternità, sia pur in un altro senso, si disperde in tutti gli esseri

¹³² La questione è sintetizzata con mirabile limpidezza da Numenio, fr. 4 b, 26-34. Tra gli *absurda* di quanti ritengono l'anima un corpo egli riporta anche la tesi relativa alla sua tridimensionalità, in quanto appunto forma di un corpo tridimensionale, alla quale oppone la constatazione di un'essenziale “differenza ontologica” tra anima e corpo, infatti: “πᾶν μὲν σῶμα τριχῆ διαστατόν, οὐ πᾶν δὲ τὸ τριχῆ διαστατόν σῶμα”. Per l'interpretazione del pensiero di Numenio in relazione a Plotino cfr. KRÄMER, *Der Ursprung der Geistmetaphysik*, p. 69; J. HALFWASSEN, *Geist und Selbstbewußtsein. Studien zu Plotin und Numenios*, Stuttgart 1994.

¹³³ Che, in ogni caso, la dottrina plotiniana, fondata sul presupposto aristotelico del nesso inscindibile tra tempo e anima (sia essa cosmica o umana), determini ogni concezione più o meno “idealistica” del rapporto spazio-tempo, tale da “co-agitare” l'essenza dello spazio nel tempo, è dimostrato dalla storia del pensiero e soprattutto dall'intuizionismo puro kantiano. Da qui è poi possibile comprendere l'essenza conseguentemente idealistica di ogni concezione simbolica della realtà, non ultima quella cassireriana di “*symbolische Form*” (che M. HEIDEGGER, *Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken. Berlin 1925, in Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1991 [Gesamtausgabe, 3], p. 255 ss, riconduce non a caso al terreno “neo-platonico” della schellinghiana “filosofia della mitologia”), la quale sottende l'identificazione hegeliana dell'essenza dello spazio nel tempo, a sua volta inteso quale essenza dello Spirito; identificazione, ulteriormente tematizzata e puntualizzata da Bergson (come nota ancora M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976 [Gesamtausgabe Bd. 2], § 81, pp. 555-564, 565-575, riconducendo Bergson ad Hegel e, come già quest'ultimo, ad Aristotele).

¹³⁴ Plot. *Enn.*, V 5, 9, 29-32.

¹³⁵ Arist. *Phys.*, Γ 5, 205b, 20-21. Cfr. anche Γ 5, 205a, 10-12.

della stessa essenza”¹³⁶. Il nesso analogico tra Anima e anime basato sulla loro identità di essenza si fa più netto laddove Plotino lo estende ad Eros, la cui essenza temporale s’è già enucleata: “<l’Anima> universale ha dunque un <Eros> universale, quelle individuali ciascuna il proprio particolare. E nella misura in cui ciascuna <anima> individuale sta a quella universale non essendo <da lei> separata, ma <da lei> contenuta, sì da essere tutte una sola, così l’Eros particolare starebbe a quello universale”¹³⁷.

Ciò trova la sua irrefutabile conferma sul piano della prassi morale per quanto concerne il problema del libero arbitrio, poiché appunto al fatto che il tempo non sia il *proprium* dell’uomo va ricondotta in Plotino l’impossibilità di un’effettiva fondazione di quest’ultimo inteso come capacità di scelta *anche* del male: è infatti il libero gioco delle tre facoltà, *memoria, intentio, expectatio*, a fondare la *voluntas*¹³⁸ quale autentica essenza del Sé. Quel Sé (τὸ ἑαυτῶν), in cui si ritira (ἀναχωροῦσιν) ogni anima individuale, appunto perché temporale, è per Plotino una caduta dallo stato di originaria comunione col tutto (ἐκ τοῦ ὅλου εἰς τὸ μέρος) – di cui l’anima individuale s’era staccata, proprio come quella universale –, e dunque può solo essere condizione preliminare del ritorno al tutto¹³⁹. L’etica plotiniana resta intellettualistica, consistendo la libertà in un *habitus* teoretico, più che realmente pratico, ottenibile mediante la purificazione *dalle* azioni, quindi *dal* corpo, organo “pratico” dell’anima¹⁴⁰. Perciò Plotino può dire che “l’anima diventa (γίνεται) libera tendendo senza ostacoli al Bene mediante l’Intelletto, e ciò che fa per Lui, dipende da lei; l’Intelletto, poi, è libero per sé stesso, mentre la natura del Bene è di essere il desiderabile in sé, e per Lui posseggono il libero arbitrio (τὸ ἐφ’αυτοῖς) le altre cose, qualora possano ora raggiungerlo senza ostacoli, ora possederlo”¹⁴¹. In altre parole, l’anima è libera solo *per accidens*, come solo *per accidens* in lei vi è il tempo. Il “potere *da sé* e *per sé*”, la *spontaneità* (τὸ ἐξ ἑαυτοῦ, si potrebbe dire), non è il Sé dell’uomo, la cui essenza non è pensata da Plotino come un “ἄφ’ἑοῦ εἰς τὸ νῦν ἦξει”: appunto come, in un altro senso, l’“ἐξ ἑαυτῆς” non è della materia, solo impropriamente temporale.

Soltanto se il tempo è il *proprium* dell’uomo, si svela insieme come *essenza* della libertà: possibilità di decisione per il futuro a partire da un

¹³⁶ Plot. *Enn.*, III 7, 13, 66-68. *Trad. mia.*

¹³⁷ *Ibi*, III 5, 4, 9-13. *Trad. mia.*

¹³⁸ Della *mneme* quale fondamento della *boulesis* dice già Arist. *Hist. an.*, A 1, 488b, 24-26.

¹³⁹ Plot. *Enn.*, IV 8, 4, 1-21.

¹⁴⁰ *Ibi*, VI 8, 6.

¹⁴¹ *Ibi*, VI 8, 7, 1-6. *Trad. mia.*

passato; soltanto se il tempo è l'essenza dell'individuo la *pronoia* plotiniana può trasformarsi nella virtù pratica della *Prudentia*, secondo la quale “ex praeterito praesens prudenter agit ni futuram actionem deturpet”, come recita la celebre allegoria di Tiziano¹⁴²; soltanto in questo caso il corpo dell'uomo si fa reale deuteragonista nella prassi; ma questo è del concetto cristiano di *persona*, non di Plotino. Per Plotino, separata dal corpo, l'anima individuale è veramente universale e individuale solo in potenza, tanto che egli non esita ad affermare che anche le anime individuali, quando sono associate a quella universale, reggono l'universo¹⁴³. Infatti, l'anima individuale altro non è, se non *eidolon* dell'Anima dell'Uomo ideale che la genera: in modo analogo al pittore, che a sua volta produce un'immagine dell'uomo empirico. Di conseguenza, è chiaro che il *vero* uomo sia anche – se non soprattutto – *senza corpo*¹⁴⁴, e nella sua universalità, in cui si riflette il cosmo noetico, possa senz'altro reincarnarsi nel corpo di una bestia¹⁴⁵.

¹⁴² Sull'iconologia di questo tardo dipinto tizianesco, che condensa mirabilmente il portato dell'intera tradizione cristiana occidentale sulla concezione del tempo, restano normative le pagine di E. PANOFKY, *Signum tricupit. Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance*, in *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, «Studien der Bibliothek Warburg», 18 (1930), pp. 1-35, riedito in *Meaning in the Visual Arts. Essays in and on Art History*, Doubleday, Garden City N.Y. 1955; *Il significato nelle arti visive*, a c. di E. CASTELNUOVO e M. GHELARDI, Einaudi, Torino 1996, pp. 149-168.

¹⁴³ Plot. *Enn.*, IV 8, 2; IV 8, 4, 1-10. Sul problema dell'individualità personale in Plotino concordo sostanzialmente con D. LETOCHA, *Le statut de l'individualité chez Plotin ou le miroir de Dionysos*, «Dionysius», 2 (1978), pp. 75-94. Lo studioso nega recisamente, non senza *coupant* piglio polemico, che in Plotino si possa parlare *stricto sensu* di individualità personale, e proprio partendo da una considerazione sull'*Anima* del cosmo: “avant que la théologie des grands conciles trinitaires de Nicée et de Constantinople ne permette la substitution de la ψυχή au κόσμος pour penser les rapports entre l'homme et le divin – il n'y a, en Occident, ni individualité stable, ni personnalité, ni subjectivité, ni réflexivité et par suite, il ne saurait y avoir ni volonté, ni liberté, ni éthique, au sens moderne de cette termes” (p. 76). In base a queste premesse egli poi sottolinea che “la doctrine plotinienne de la Ψυχή accentue le caractère dérivé de l'âme individuelle et modifie son articulation à l'Ame universelle. Il y a un lien d'implication entre le vide de l'âme individuelle et l'affirmation de l'Un comme seule origine fondatrice” (p. 81): appunto per questo l'impersonale *reductio ad unum* è il solo fine dell'ascesi plotiniana e “la condition de cette expérience est le renoncement préalable à l'individualité. Contempler l'Un, c'est faire un avec lui, en lui. C'est être lui” (p. 90). In conclusione, lo studioso ribadisce quanto sostenuto all'inizio e su cui noi concordiamo: “d'Héraclite à Proclus, la sagesse consiste à faire coïncider son propre centre avec le centre universel, c'est-à-dire à s'ancrer solidement dans le κόσμος pour déjouer les sirènes de l'individualité” (p. 85).

¹⁴⁴ Plot. *Enn.*, VI 7, 5, 10-18; 13.

¹⁴⁵ *Ibi*, VI 7, 6, 21-23.

¹⁴⁶ Marc. *Pens.*, IV 3, 1, 3-4. Analoga espressione, ma con valenza negativa, in *Enn.*, IV

L'anima e il corpo dell'uomo sono dunque solo più frammenti intercambiabili del tutto, poiché tutto è in tutto.

5. *L'abstractio ascetica come paradigma di quella "estetica" e l'intuizione "estetica" come exemplum di quella ascetica*

Questo è confermato dal fatto che per Plotino l'anima si attua in conformità alla sua essenza proprio grazie alla dimissione del corpo nell'esperienza dell'ascesi come *reditus* (ἐπιστροφή). D'altra parte l'ascesi, appunto in quanto dimissione della corporeità, non può che presupporre un "εἰς ἑαυτὸν ἀναχωρεῖν", direbbe Marco Aurelio¹⁴⁶, un ritirarsi, quasi risalendovi come ad un'origine (ἀνα-), nella propria dimensione (χώρα) interiore¹⁴⁷. Nell'intuizione ascetica l'anima aspira a risolvere la temporalità nell'eternità, anticipando, per così dire, la *coincidentia oppositorum* fra il passato dell'origine e il futuro del ritorno nell'unità presente di sé stessa, sì da attingere, oltre l'eternità, all'Uno. In tale esperienza, per l'asceta lo spazio si sublima in tempo, questo a sua volta dilegua nell'istante eterno della visione, ove passato e futuro coincidono dissolvendosi, finché egli non ritorni nelle dimensioni del proprio corpo animato¹⁴⁸.

Che cosa, anzitutto, si manifesta a quegli uomini veramente divini, che eccellono per una maggiore potenza visiva¹⁴⁹ nel cogliere la verità e che sono in grado di attuare questa graduale astrazione dal sensibile, in cui gli intelligibili si vedono senza *medium* materiale, come "statue visibili per sé stesse"¹⁵⁰, senza che vi sia alcuna distinzione (*distanza*) tra il vedente e il veduto, come se l'uno fosse al di fuori dell'altro, ma in cui il vedente vede in sé stesso il veduto?¹⁵¹ La bellezza in sé. Qui il bello non si manifesta come *altro* da sé perché mediato dall'alterità della materia¹⁵², ma in sé stesso e per sé stesso, in quanto appartenente soltanto a sé stesso, e non avanza in un "territorio straniero", ma il luogo in cui sta è il suo proprio esse-

8, 4, 12: qui Plotino, secondo la più schietta e genuina tradizione orfico-pitagorica, stigmatizza il *peccatum individuationis* dell'anima che persiste in sé stessa invece di risalire al tutto.

¹⁴⁷ Plot. *Enn.*, V 8, 10, 39-41.

¹⁴⁸ *Ibi*, V 8, 9, 7-24. Sull'ascesi plotiniana cfr. BEIERWALTES, *Autoconoscenza*, 100, 140-148, 205-210, 271 ss.

¹⁴⁹ Plot. *Enn.*, V 9, 1, 16-17.

¹⁵⁰ *Ibi*, V 8, 4, 43.

¹⁵¹ *Ibi*, V 8, 10, 35-37.

¹⁵² *Ibi*, V 9, 5, 17-19.

¹⁵³ *Ibi*, V 8, 4, 15-16.

¹⁵⁴ *Ibi*, V 8, 1, 26-27; cfr. anche V 8, 11, 20-21.

re¹⁵³; al contrario, quanto più il bello procede verso la materia e si *estende* (ἐκτέτατα), tanto più si indebolisce rispetto all'archetipo che rimane nel cosmo intelligibile¹⁵⁴. Tuttavia, questo è ancora solo un primo livello, che l'asceta dovrà lasciarsi alle spalle; livello, non di meno, pienamente adeguato a rendere ragione dell'intuizione "estetica" che fonda l'attività poetica dell'artista.

Infatti, proprio perché intimamente legata all'intuizione del bello in sé, ovvero in quanto fondata sul nesso modello-immagine, la dialettica corpo-anima, esteriore-interiore, materia-forma, che si attua in primo grado nell'asceti, è anche il paradigma esplicativo del fare dell'artista, sopra tutti dello statuario, inteso quale vero e proprio *intus-ire*. Portando l'esempio di due blocchi di pietra, l'uno grezzo e l'altro già lavorato in effigie di divinità o d'uomo, Plotino dice che "senz'altro, questa forma non era una proprietà della materia, ma esisteva in chi la pensava ancor prima di finire nella pietra: era, insomma, nell'artista (ἐν τῷ δημιουργῷ) non in quanto dotato di occhi o di mani, ma in quanto partecipe dell'arte"¹⁵⁵; ed è assai significativo che qui per "artista" si legga "demiurgo", in stretta analogia al principio razionale che organizza e struttura la materia nel cosmo, dandole unità in base all'uni-molteplicità dell'Intelletto.

Questo significa, in altri termini, che l'artista nel plasmare la materia imita l'attività svolta dall'Intelletto nei confronti dell'Anima e in tal modo la esemplifica. Ciò si dà nella misura in cui tutto quanto è un divenuto (πάντα τὰ γινόμενα), sia esso prodotto dalla *technè* o dalla *physis*, è opera della *sophia*, la sapienza: sicché, se l'uomo fosse in grado di creare in conformità ad essa, anche le arti sarebbero identiche alla sapienza¹⁵⁶. Aristotele direbbe: se una casa appartenesse ai prodotti della *physis*, sarebbe costruita allo stesso modo in cui lo è dalla *technè*, e se le cose della *physis* fossero prodotte anche dalla *technè*, lo sarebbero nello stesso modo in cui ora lo sono dalla *physis*¹⁵⁷. Pertanto, l'Intelletto in sé e l'intelletto dell'artista sono intimamente legati: questo riceve da quello la *technè* in sé, cioè l'essenza formale del suo operare; quello, rapportandosi all'Anima come la forma alla materia¹⁵⁸, opera in modo analogo all'artefice di una statua (... ὡς ποιητὴν τοῦ ἀνδριάντος)¹⁵⁹, fornendo all'Anima le forme

¹⁵⁵ *Ibi*, V 8, 1, 15-18 / 1345.

¹⁵⁶ *Ibi*, V 8, 5, 1-4.

¹⁵⁷ Arist. *Phys.*, B 8, 199a, 12-15.

¹⁵⁸ Plot. *Enn.*, V 9, 4, 10-12.

¹⁵⁹ *Ibi*, V 9, 3, 34-35.

¹⁶⁰ *Ibi*, V 9, 3, 30-37;

¹⁶¹ *Ibi*, V 8, 1, 38-40.

¹⁶² *Ibi*, V 8, 5, 23-24.

razionali, proprio come soltanto dalla *techne* in sé deriva all'anima dell'artista la forma per la sua creazione¹⁶⁰. In tal senso, Plotino può ben citare l'esempio illustre di Fidia, che scolpì il suo Zeus senza guardare ad un modello sensibile, bensì cogliendolo come il dio stesso sarebbe stato, se gli fosse apparso davanti¹⁶¹.

Questo circolo ermeneutico tra Intelletto in sé e intelletto dell'artista, per il quale il primo fonda l'attività del secondo e il secondo esempla l'attività del primo, significa che entrambi agiscono avendo *in sé stessi* le forme razionali, l'uno come origine, l'altro come suo *analogon*. Perciò l'artista nel creare non imita semplicemente le cose che si vedono in natura, ma si eleva alle forme ideali dalle quali deriva la stessa natura, cioè dalla sapienza della natura si eleva alla sapienza dell'Intelletto, in cui le forme sono sì belle immagini, quali si vedrebbero nell'anima di un uomo saggio, ma non disegnate¹⁶², tali cioè da necessitare di un sostrato, bensì identiche alla cosa stessa¹⁶³; perciò, dice Plotino, l'arte in sé, di cui partecipa l'artista, sta "al di fuori della materia, permanendo nell'identità e possedendo la vera statua e <il vero> letto"¹⁶⁴. A questo proposito egli menziona l'esempio dei geroglifici egiziani, nei quali significante e significato coincidono e sono colti *intuitive*, non già *discursive*, perché la scienza delle cose immateriali è identica al suo oggetto¹⁶⁵. Dunque, anche la creazione artistica si lascia comprendere nella sua essenza come un vedere *in sé stessi* rientrando *in sé stessi* le forme secondo le quali deve essere attuata la potenzialità materiale.

Ora, poiché ciò che muove l'anima nel trascendimento del sensibile e la porta all'intuizione sia "estetica" che estatica è la memoria del Bene riflesso *gradatim* nel Bello, e poiché il Bello (la *forma*) è ciò a cui aspira Eros¹⁶⁶, demone affine alla materia (ὕλικός) come perenne desiderio¹⁶⁷, tale trascendimento si dà nella misura in cui l'anima, in quanto memoria, è per natura erotica o, meglio, in quanto Eros è temporale¹⁶⁸. "Ecco, quindi, la ragione per cui è descritto come figlio di Poros e Penia, in quanto la mancanza, la brama, la *memoria* (μνήμη) delle ragioni formali, tutte insieme convergendo nell'Anima, hanno generato quello slancio (ἐνέργεια) verso il

¹⁶³ *Ibi*, V 8, 5, 4-25.

¹⁶⁴ *Ibi*, V 9, 5, 40-41. *Trad. mia*. Il concetto è platonico: *Resp.*, I 597c, 1-5.

¹⁶⁵ *Plot. Enn.*, V 8, 6, 1-9. Il concetto è già in Arist. *Metaph.*, A 9, 1075a, 1-5.

¹⁶⁶ *Plot. Enn.*, III 5, 7; V. 9, 2, 1-10.

¹⁶⁷ *Ibi*, III 5, 9, 55.

¹⁶⁸ *Ibi*, III 5, 7, 11-12.

¹⁶⁹ *Ibi*, III 5, 9, 45-49 / **633**. *Corsivo mio*.

¹⁷⁰ *Ibi*, III 5, 9, 50-53.

¹⁷¹ *Ibi*, III 5, 9, 45-57.

¹⁷² *Ibi*, I 6, 9, 7-15 / **201**.

bene nel quale appunto consiste Eros”¹⁶⁹. Come sopra si diceva, Eros è congenero all’anima, *da* e *con* essa generato, appunto quale sua propria “energia”: figlio di Poros, il *logos* che è nell’Intelletto, e di Penia, la materia bisognosa di tutto, che rende simile a sé ciò che desidera in quanto desidera¹⁷⁰, egli è unità e molteplicità, *daimon* disteso tra il cielo e la terra: come tale, svela la radicazione dello spazio nel tempo e del tempo nell’eternità nell’elevare l’anima dal bello sensibile al Bello intelligibile e da questo al Bene¹⁷¹.

Pertanto, a partire dal fatto che il corpo è formato dall’anima e che questa, come tempo, svela nell’ascesi la propria essenza erotica si palesa il significato paradigmatico che la statuaria assume in Plotino come arte che ha per oggetto la rappresentazione del corpo umano e per fine il bello conseguibile per astrazione. Mediante la riduzione della materia alla forma, la statuaria rende l’*eidolon* dell’attuazione dell’*eidos* dell’uomo in modo conforme alla sua essenza. In tal senso, l’esemplarità che le pertiene consiste nel “mettere in opera” (ἐν ἔργῳ: ἐνεργείῳ) questa attuazione, nel “dar luogo” alla “trasformazione” dell’oscura *potenzialità* materica nell’evidenza (ἐνέργεια) della plastica presenza dell’opera. Plotino dice in un passo giustamente famoso:

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 affiori un bel volto. Dunque, comportati anche tu come lui, togliendo il superfluo (ἀφάρπει ὅσα περιττά), raddrizzando ogni stortura, purificando ciò che è scuro 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” (Pl. *Phedr.*, 254b 7)¹⁷².

Ma è davvero questa la meta somma? L’*arete*, la virtù, è veramente la *teleiosis* dell’uomo, suo autentico “τὸ κατὰ φύσιν”, per dirla con Aristotele¹⁷³?

Certo, di questo passo spicca l’esortazione a non smettere di ritoccare la propria statua, finché non si giunga allo splendore della virtù: quasi che la scultura adegui la propria esemplarità soltanto autotrascendendosi, ovvero eliminandosi con l’eliminazione di ogni rilievo, addirittura sublimando la

—¹⁷³ Arist. *Phys.*, H 3, 246a, 13-15.

¹⁷⁴ Plot. *Enn.*, V 8, 5, 4-8 / 1357. È evidente quanto queste affermazioni preludano ai concetti cusani di *implicatio* ed *explicatio* come pure a quelli spinoziani di *natura naturans* e di *natura naturata*.

¹⁷⁵ Arist. *Phys.*, B 8, 199a, 15-20.

¹⁷⁶ *Ibi*, B 7, 198a, 24-26.

plastica presenza dell'opera risultante dalla sua azione. Ma lo splendore della virtù non può essere la meta del viaggio: essa è ancora una "statua visibile per sé stessa", e come tale da lasciarsi alle spalle. Infatti, se è vero che per Plotino il senso anagogico-simbolico della statuaria non può risolversi semplicemente nel "dar luogo" alla forma del corpo, ma deve rinviare al trascendimento della dimensione spazio-temporale attingendo all'intelligibile, è altrettanto vero che, giunta qui attraverso l'autotrascendersi e qui toccando il proprio *limite* estremo, *per ciò stesso* deve alludere ad un altro Oltre: alla *negazione di ogni limite*, vale a dire di ogni *de-finizione*.

Appunto in *questo* senso l'arte è imitazione della natura, in quanto espressione visibile del cammino inverso a quello da essa compiuto nella struttura ontologica del suo manifestarsi, e proprio in *questo* stesso senso essa è insieme compimento della natura: infatti, Plotino afferma che l'artista "fa ritorno alla sapienza della natura, in conformità alla quale è stato generato: una sapienza che non si riduce a un insieme di teoremi, ma che è un tutto organico non derivato dalla unificazione di una molteplicità, ma piuttosto dal disciogliersi nel molteplice a partire dall'uno"¹⁷⁴. In proposito, Aristotele direbbe: la *techne* imita la *physis* e conduce al proprio fine, al compimento della propria essenza, ciò che la *physis* non è in grado di fare, dato che il rapporto tra il Poi e il Prima (τὰ ὕστερα πρὸς τὰ πρότερα) è lo stesso in entrambe¹⁷⁵. Il rapporto è quello tra le quattro cause, tre delle quali – la formale, l'efficiente e la finale – si possono ricondurre ad una sola, il *fine*, coincidente con l'*essenza*¹⁷⁶, cioè appunto con la *virtù*, "τὸ κατὰ φύσιν": soltanto allora, precisa lo Stagirita, ciascuna cosa si dice perfetta¹⁷⁷.

Plotino, tuttavia, si spinge ben oltre Aristotele, e in due sensi. *A parte subjecti*, infatti, se l'arte dello scolpire è simbolo della catarsi ascetica mirante al *telos* dell'uomo e se questa è intuizione metafisica della *physis*, la "statua" che ne risulta *non* è affatto simbolo del principio formante dell'uomo, dell'anima come suo "τὸ τί ἔσται" liberato a sé stesso; piuttosto, è oblio di sé: "in quello stato, chi contempla non si distingue più in forma di veggente né si rappresenta diviso in due, ma come se si fosse trasformato in un altro; non più sé stesso, non più padrone di sé, ma dissolto nel mondo di lassù: essendo in potere dell'Uno, ormai è una cosa sola con l'Uno, quasi

¹⁷⁷ *Ibi*, H 3, 246a, 13-15.

¹⁷⁸ Plot. *Enn.*, VI 9, 10, 14-17 / 1967.

¹⁷⁹ *Ibi*, VI 9, 11, 16-22 / 1969. *Corsivo mio*.

¹⁸⁰ Per contro, è assai significativo il rovesciamento antropocentrico (ed antropomorfo!) operato dal Ficino, il quale, dopo aver affermato che "si fecit Deus hominem ad imaginem suam, certe est in homine *statua* Dei, quamvis abditamentis abscondita", precisa che "mundum Deus *statuam* fabricatus est suam" (cit. in K. BORINSKI, *Die antike in Poetik und*

facesse coincidere centro con centro”¹⁷⁸. La statuaria, dunque, allude sì all’*epiteleia* dell’uomo, questo però non coincide con la sua propria *essenza* (οὐσία), quanto piuttosto con ciò che sta *oltre l’essenza* (ἐπέκεινα οὐσίας). Tant’è vero che, *a parte objecti*, l’asceta giunge al di là di tutto e, partecipando dell’Uno come nulla di tutto, “è” veramente tutto: l’abolizione del *limite* del soggetto è abolizione del *limite* dell’oggetto, come l’abolizione del *limite* del Prima è abolizione del *limite* del Poi. Inequivocabili sono le parole di Plotino a proposito di chi attua l’*aphairesis* ascetica: egli,

certo, non entra più nel novero delle cose belle, perché ormai è *al di là del bello*, già *oltre il coro delle virtù*, come uno che si sia introdotto nel sacrario del tempio, lasciandosi alle spalle le statue che si trovano nel tempio, le quali saranno le prime che incontrerà uscendo dal sacrario, dopo la visione di cui ha goduto all’interno e dopo l’unione, *non già con una statua o un’effigie*, ma con Dio stesso. Le statue sarebbero quindi una sorta di *visione secondaria*¹⁷⁹.

Ciò significa, in ultima analisi, che la statuaria, in modo paradossale soltanto in apparenza, è simbolo del cosmo stesso, *del tutto*, che, riflessosi nell’uomo, risale alle sue origini oltre lo spazio ed il tempo, dimensioni universali ancor più e prima che umane, di cui il tempo e lo spazio dell’uomo sono soltanto un aspetto particolare¹⁸⁰, a sua volta da lasciarsi alle spalle, poiché se “qualcuno riuscisse a cogliere sé stesso trasformato in Uno, avrebbe sé stesso come immagine di Lui, e se è capace di lasciare sé, in quanto immagine, per passare al modello, finalmente giungerebbe al ‘tra-

Kunsttheorie, I, Leipzig 1914, p. 170): analogia ripresa in seguito anche da Campanella. Ma è fin troppo evidente come dietro l’immagine ficiniana si celi un essenziale mutamento di prospettiva, che sposta il centro di gravitazione dal cosmo all’uomo secondo la concezione cristiana: solo in questo modo Dio, l’assoluto in persona, può essere concepito a partire dall’uomo, sua immagine, come “statuario cosmico”. Infatti, il *Demiurgo* platonico, per quanto dio, è di per sé gerarchicamente inferiore al principio supremo, del tutto impersonale; mentre dell’essere di Plotino, come di tutta la filosofia greca, in fondo si può solo dire con Parmenide “ἔστι γὰρ εἶναι”, l’essere di Ficino è il Dio-persona di *Esodo* III 14, che proclama sé stesso come tale: “ἐγὼ εἰμι ὁ ὄν”. Cfr. in proposito W. THEILER, *Der Platonismus Plotins als Erfüllung der antiken Philosophie*, in *Plotino e il Neoplatonismo in Oriente e in Occidente. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 5-9 ottobre 1970)*, «Quaderni dell’Accademia Nazionale dei Lincei», 371 (1974), pp. 147-158.

¹⁸¹ Plot. *Enn.*, VI 9, 11, 43-45 / 1971.

¹⁸² Porph. *V. Plot.*, I 7-9 / 3.

¹⁸³ *Ibidem*, I 10-19. Per una sintesi puntuale della questione sui ritratti di Plotino e degli studi ad essa inerenti cfr. G. REALE, *Iconografia plotiniana*, in Plotino, *Enneadi*, a c. di G. FAGGIN, pres. di G. REALE, Rusconi, Milano 1992. Sui ritratti di Plotino cfr. R. CALZA, *Ritratto Ostiense Severiano*, «Arte Figurativa», 1 (1945), pp. 69 e ss.; Ead., *Sui ritratti ostiensi del supposto Plotino*, «Bollettino d’Arte», 38 (1953), pp. 203-210; H.P. L’ORANGE,

guardo del suo viaggio' (Pl. *Resp.*, Z 532e 3)"¹⁸¹. Con ciò risulta anche evidente che, proprio perché la statuaria ha per oggetto la forma dell'uomo e, d'altra parte, proprio perché questa non ha alcun senso e valore autonomi, indipendenti dall'universale ed impersonale evento dell'essere, essa per Plotino non è ammissibile come espressione fine a sé stessa della creatività umana, ma, come già per Platone, è in sé e per sé la menzogna della menzogna, sebbene dotata di un'essenziale funzione in quanto *mimesis* della *physis*. La ben nota replica di Plotino a chi gli chiedeva il permesso di ritrarlo non lascia dubbi in proposito: "non solo è già abbastanza trascinare quest'idolo con cui la natura ci ha avvolti, ma voi pretendete addirittura che io acconsenta a lasciare un'immagine di questa immagine (εἰδῶλον εἰδῶλον) molto più duratura, come se fosse un'opera degna di essere contemplata?"¹⁸².

A petto di siffatta risposta ha senz'altro un *quid* di ironico il fatto che di Plotino ci siano pervenuti ben cinque ritratti scolpiti, forse esemplati su quel ritratto che Amelio, discepolo del filosofo, aveva fatto eseguire *furtive* da Carterio, secondo la testimonianza di Porfirio¹⁸³. D'altra parte, proprio questo fatto è indice di un autentico mutamento di prospettiva, ora non più rivolta al tutto, ma all'individuo; e tale cambiamento si lascia comprendere solo in base al Cristianesimo. Nel rifiuto del ritratto, dell'*eidolon* del Sé, Plotino chiude il platonismo pagano, lasciando il suo pensiero in eredità alla teologia trinitaria e con essa al personalismo cristiano.

Pertanto, affinché in un contesto teorico neoplatonico la statuaria come arte avente ad oggetto la forma dell'uomo possa essere concepita in sé e per sé quale espressione visibile del *proprium* di esso, dell'anima, è necessario

The Portraits of Plotinus, «Cahiers Archéologiques», 5 (1951), pp. 15-30; Id., *I ritratti di Plotino ed il tipo di San Paolo nell'arte tardoantica*, in *Atti del Settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, II, Roma 1961, pp. 475-482, tavv. I-IV; per il presunto sarcofago di Plotino, cfr. G. RODENWALDT, *Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270*, «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», 51, pp. 103-105. Sul citato ritratto di Plotino eseguito da Carterio cfr. J. PEPIN, *L'épisode du portrait de Plotin* (VP I. 4-9), in *Porphyre, La Vie de Plotin. II: Etudes d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie*, par L. BRISSON, J.L. CHERLONNEIX, M.O. GOULET-CAZE, R. GOULET, M. GRMEK, J.M. FLAMMAND, S. MATTON, D. O' BRIEN, J. PEPIN, H.D. SAFFREY, A.P. SEGONDS, M. TARDIEU et P. THILLET, Paris 1992, pp. 301-334.

¹⁸⁴ S. Augustini *Confessionum libri XIII*, in *Opera*, ed. L. VERHEIJEN (O.S.A.), XI, Turnholti MCMLXXXI (Corpus Christianorum Series Latina, 27), 26, 33, 19-21.

¹⁸⁵ PANOFSKY, *Idea*, p. 75.

¹⁸⁶ Puntuale il rilievo di LETOCHA, *Le statut de l'individualité*, che contrappone le *Enneadi* alle *Confessioni* di Agostino proprio sul tema dell'autobiografia, quale indice di una nuova visione dell'uomo come individuo: "On a souvent remarqué que dans les *Ennéades*, il n'y a qu'un seul passage autobiographique: en IV 8, 1, Plotin raconte une expérience d'ensomatose. Sur le plan formel, la rupture entre les *Ennéades* et les *Confessions*

che la vita stessa dell'anima, il tempo, non sia più semplicemente pensato come dimensione cosmica, di cui l'esistenza dell'uomo sia solo più un istante tra gli infiniti altri del ritmo ciclico della vita "uni-versa", ma sia piuttosto inteso come suo *Eigentum*. Vale a dire: come *sua propria* essenza, e l'anima stessa, di conseguenza, non più come puro e semplice numerante del numero del movimento cosmico, né come sua vivente *distentio*, ma come *memoriale intenzionalità progettante* dell'io, come dimensione della sua esistenza. Solo così il corpo dell'uomo, strumento spazializzato e spazializzante dell'anima-artefice, lungi dal restare un mero accidente fisico, frammento del corpo del cosmo, diventa parola dell'anima: quella parola, che la statuaria ha il compito di "mettere in opera".

6. Agostino: "*Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi*"¹⁸⁴

Questo, ovviamente, non può darsi senza alcuna mediazione e la concezione plotiniana della statuaria e del suo senso simbolico non si traducono *eo ipso* nella cultura del Rinascimento e quindi nella concezione michelangiolesca della scultura. Oltre al fatto che Michelangelo, a differenza di Plotino, è ben lungi dall'attribuire alla statuaria un mero valore etico-cataratico e un significato solo simbolico, quale *exemplum de rerum natura* – guardandosi dall'affermare, come osserva Panofsky, che l'attuazione della potenzialità materiale da parte dell'arte rimanga indietro rispetto alla assolutezza dell'idea¹⁸⁵ –, tra la speculazione plotiniana e la sua recezione da parte della cultura rinascimentale si pone la lunga tradizione del pensiero platonico-cristiano, specialmente agostiniano, che incide in base a due aspetti affatto decisivi per la comprensione teorica dell'arte di Michelangelo: la decosmologizzazione, ossia la relativa interiorizzazione della nozione di tempo quale *proprium* del Sé e la riflessione sul dogma trinitario, aspetti intimamente legati, nella misura in cui l'essenza del tempo nella sua triplice *distentio* è concepita da Agostino in termini di *vestigium Trinitatis in interiori homine*, come traccia dell'eterno nell'uomo.

In base all'analogia di processione ontologica che fonda e regge la metafisica plotiniana l'anima dell'individuo s'è rivelata sostanzialmente identica a quella del cosmo: come questa, anch'essa dispiega il proprio atto come tempo e contiene il proprio corpo, costituendone la spazialità; e,

manifeste une mutation de la problématique. En inventant le genre littéraire de l'autobiographie, Augustin, signifie la définition d'un nouvel espace intérieur, objet de notre psychologie, et inaugure un discours neuf: celui de l'anthropologie. Qu'est-ce que l'homme chez Plotin, au contraire, sinon un accident quelconque et rémédiable?" (pp. 86-87).

come il tempo non è l'essenza dell'Anima universale, eterna per natura, così pure non lo è di quella individuale, ad essa "omogenea". Ciò significa, in altri termini, che l'anima dell'individuo non ha alcuna valenza soggettivistica né, tanto meno, personalistica, ma è intesa a partire dalla fenomenologia dell'autotemporizzazione dell'Anima universale, a sua volta immagine dell'eternità dell'Intelletto. In questo senso, come si diceva, il Sé dell'uomo è per Plotino soltanto un ambiguo accidente del tutto, sempre in odore di *peccatum individuationis*, qualora il suo pieno possesso non venga inteso esclusivamente come condizione preliminare, dunque a sua volta trascendibile, per l'appartenenza al tutto.

La filosofia plotiniana del tempo muta in senso soggettivistico-personalistico solo con Agostino mediante la riduzione del tempo a dimensione essenziale dell'interiorità umana, a misura del dialogo personale dell'uomo con Dio¹⁸⁶: in tal modo il tempo viene "de-cosmologizzato". Questo non significa, ovviamente, che esso non possa più essere esperito come dimensione cosmica¹⁸⁷. Piuttosto, *quoad hominem*, con la caduta di Adamo, il primo uomo, il tempo si fa per ciascun uomo *coscienza* di un Essere-*stato* (colpa), di una *manca*za, per la quale egli è consegnato al suo proprio *Avere-da-essere*: dunque, il tempo dell'uomo non può più essere ridotto *simpliciter* a caso "particolare" del tempo cosmico; *quoad mundum*, il tempo non può più neppure essere pensato come nesso psichico tra i supremi e gli estremi gradi dell'essere, come vita e autocontemplazione dell'Anima che in sé tutto raccoglie – compreso il tempo delle anime individuali, perché in esse non si "disperda" –, dato che il dogma della *creatio ex nihilo* fa del tempo l'abisso tra Dio e mondo: un abisso, che solo la Grazia può superare. In altri termini, il nesso ontologico tra eternità e tempo, tra Dio e mondo, non si lascia più intendere in senso "mimetico", l'uno come *explicatio* dell'altra, per poi dedurne *analogice* anche il tempo nell'uomo, ma va concepito nel senso dell'intrascendibile alterità del

¹⁸⁷ Anzi, lo stesso Agostino si trova in accordo con Plotino sul fatto che la cessazione del moto degli astri non toglierebbe lo scorrere del tempo: questo potrebbe essere suggerito dal moto di un semplice manufatto come la ruota del vasaio. Cfr. *Conf.*, XI 23, 29-30.

¹⁸⁸ Su questo punto cfr. le osservazioni di A. GRILLMEIER, *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, Max Hueber Verlag, München 1956, p. 67 e ss.

¹⁸⁹ Questo è il titolo del noto scritto di E. HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtsein: 1893-1917*, hrsg. von R. BOEHM, M. Nijhoff, The Hague 1966 (Husserliana, 10), che non a caso si apre con un esplicito richiamo all'analisi agostiniana di *Conf.*, XI 14-28. Peccato che Husserl non citi neppure Plotino, per il quale, prima ancora che per Agostino, il tempo costituì un problema fondamentale.

¹⁹⁰ S. Augustini *De Trinitate Libri XV*, in *Opera*, ed. W.J. MOUNTAIN, X [V 7], Turnholti MCMLXVIII (Corpus Christianorum Series Latina, 50), 8-14. *Trad. mia*.

mistero, sì che Dio stesso, creatore del tempo, decide di farsi uomo e di patire la *distentio* temporale nella persona del Figlio, “ὁ τεταμένος Λόγος”¹⁸⁸.

Questa espressione non è una formula icastica che compendia la *prohodos* dell’Anima dall’intemporalità puntuale dell’Intelletto, ma indica il *Logos* divino che, fattosi carne, patisce nello spirito e nel corpo la tensione sulla croce: *quella* tensione tra vita e morte che è il tempo per l’uomo. Proprio per questo motivo, il tempo ora può anche essere vissuto in senso positivo, come essenza della persona, cioè quale fondamento della sua libertà: come *distentio animi* dell’uomo non solo è possibilità di conversione (ἐπιστροφή) – poiché, in quanto *tempo*, l’uomo può decidere (*intentio*) di “ri-prendere” sé stesso (*memoria*: colpa, caduta, pentimento) per Dio (*voluntas*) –, ma è anche la sola possibilità di *ri-torno* al divino offerta da Dio stesso. Infatti, è proprio il divino “τεταμένος Λόγος”, il *Verbum crucifixum*, che svela per ogni singolo uomo l’essenza autentica del tempo come *apertura* all’eternità, non già intesa come impersonale appartenenza al tutto, come oblio di sé, ma come riconoscimento del suo essere figlio di Dio, cioè persona, nella Persona del Figlio: riconoscimento, che richiede la libera adesione dell’uomo al progetto divino e non semplicemente il *sapere* di essere figlio di Dio.

Perciò l’interiorizzazione del tempo attuata da Agostino non esclude, ma piuttosto esige, per la comprensione della sua stessa essenza, il nesso con l’eterno messo in luce da Plotino. Infatti, il fondamento ontologico della “fenomenologia della coscienza interna del tempo”¹⁸⁹ svolta nelle *Confessiones* non può che essere l’essenza divina, la Trinità: il tempo è *imago Trinitatis in interiori homine*. In questo senso, è tanto più significativo che nel libro X del *De Trinitate* Agostino rievochi l’inquietudine e la relativa caduta dell’anima in termini analoghi a quelli del mito plotiniano della cronogenesi: l’anima,

sebbene dovesse restare ferma (*stare*) per fruire di quei beni (*scil.* divini), *volendo* (*volens*) attribuirli a sé stessa, e non <volendo> essere simile a Dio per opera di Dio, ma *da sé* stessa (*ex se ipsa*) essere ciò che egli è, si allontana da lui (*averti-*

¹⁸¹ Anax. DK 12 B 1.

¹⁸² Aug. *Conf.*, I 1, 6-7.

—¹⁸³ Aug. *De Trin.*, X [XI 18], 1-4.

¹⁸⁴ *Ibi*, X [XI 18], 44-48. *Trad. mia*. Analoghe osservazioni svolge Aug. *Conf.*, XI 28, 37.

¹⁸⁵ Parm. DK 28 B 43.

¹⁸⁶ Emblematico è l’esempio del *canticum* addotto da Aug. *Conf.*, XI 28, 38, 1-24: esso rende esattamente l’immagine di un processo che ritiene sé stesso nel suo svolgimento. L’immagine della spirale riferita al tempo, quale sintesi di retta e circonferenza, è già in Proclo, *In Pl. Tim.*, 244 e-f, 2-5, che definisce sì il tempo “ἐλικοειδής”, continuando però

tur ab eo), e si muove (*movetur*) e cade (*labitur*) di male in peggio, mentre crede di passare di bene in meglio; perché essa né basta più a sé stessa, né le basta alcunché, allontanandosi (*recedenti*) da lui, che solo basta. Perciò attraverso la povertà e la difficoltà si fa troppo attenta alle sue azioni e agli inquieti piaceri che median-
te esse raccoglie¹⁹⁰.

L'*egestas* dell'anima, frutto di superbia, e la sua intima *inquietudo* ricordano la "potenza inquieta" e la "natura affaccendata" di Plotino, la madre del tempo, causa della fondazione di *quel* Prima da cui nasce il Poi, origine della memoria come coscienza del distacco e desiderio del ritorno. Soltanto che ora non si tratta più della fenomenologia dell'essere universale, del "peccato originale" di *hubris* e dell'*adikia* cosmologicamente intesa che ne consegue, noti al pensiero greco fin da Anassimandro¹⁹¹: bensì del peccato dell'uomo, il cui peso e la cui tensione ognuno reca e soffre nel proprio intimo. Proprio questa (dis-) *tensione*, segno di finitudine come allontanamento da Dio, è per Agostino l'essenza del tempo. Si comprende quindi l'anelito con cui si aprono le *Confessiones*: "fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te"¹⁹², parole, nelle quali si esprime la triplice estaticità temporale della coscienza (*fecisti, est, donec requiescat*) in cerca di Dio, α e perciò anche ω del suo essere.

L'anima dell'uomo, nel conoscersi attraverso la sua triplice facoltà, *memoria, intellegentia* e *voluntas*, svela a sé stessa la propria essenza temporale, dato che quelle facoltà, relativamente alla loro funzione, si riferiscono alle tre estasi temporali nelle quali si articola il divenire: *fuisse, esse* e *futurum esse*. E proprio come in Plotino le estasi temporali rivelano un'intima unità ontologica, così in Agostino le facoltà dell'anima sono tre nature in una sola sostanza¹⁹³. L'"uni-trinità" strutturale della coscienza si lascia dunque intendere come *distentio* temporale grazie alla reciproca coimplicanza e correlazione delle stesse tre facoltà, a sua volta fondata sulla struttura relazionale propria di ciascuna estasi in quanto in sé *già sempre* per le altre. Si tratta di un aspetto che Agostino esprime con grande efficacia, mostrando in modo inarrivabile il dinamismo coscienziale, intimo gioco di desiderio e appagamento, di Poros e Penia. Anche qui viene in mente il fanciullo di Eraclito che gioca a scacchi, solo che il gioco non è più quello dell'*aion*, del tempo-mondo, ma quello dell'esistenza umana:

ad intenderlo come "numero del movimento" dei corpi fisici, senza alcun riferimento alla dimensione coscienziale dell'uomo, dunque in piena coerenza con lo spirito autenticamente greco, di cui egli è l'estremo rappresentante.

¹⁹⁷ Her. DK-22 B 101 [80].

¹⁹⁸ Aug. *De Trin.*, X [XII 19], 1-3. *Trad. mia*.

¹⁹⁹ M. BUONARROTI, *Rime*, a c. di E. NOÈ GIRARDI, Laterza, Bari 1960, 37, pp. 19-20.

“Ricordo infatti di avere memoria, e intelligenza, e volontà; comprendo di comprendere, e di volere, e di ricordare; e voglio volere, e ricordare, e comprendere, e ricordo insieme (*simul memini*) tutta la mia memoria, e intelligenza, e volontà [...]; e queste tre cose sono una cosa sola, una sola vita, un solo spirito, una sola essenza”¹⁹⁴.

Che questo celebre passo si riferisca esplicitamente alla simultanea ritenzionalità della memoria anche nei confronti dell'*intellegentia* e della *voluntas* (e *vicissim* per queste in relazione alla memoria), è oltremodo significativo e rinvia ancora una volta alla riflessione di Plotino, dove la memoria, in ultima analisi, costituiva l'essenza autentica del tempo, mostrandone la radicazione nell'eterno. Tuttavia, nel caso dell'uomo, la memoria non è la “parte alta”, il Prima dell'Anima universale che resta unito all'Intelletto e così raccoglie la fine nell'inizio, tutto tenendo il cosmo “simile a massa di ben rotonda sfera”¹⁹⁵, per dirla con Parmenide: nell'uomo come creatura, quindi come essere che non è *causa sui*, la memoria è essa stessa estatica, circolarità “aperta”, e nel momento stesso in cui raccoglie in sé presente e futuro (*intellegentia* e *voluntas*) anche ne fa *intentio* e *spes* dell'eternità divina. Per rendere intuitivamente evidente la struttura ontologica del tempo come *distentio* coscienziale dell'uomo, bisogna dunque ricorrere non già alla metafora del cerchio (la *σφαῖρα* aristotelica), bensì a quella della spirale, che *retrospiciens incedit*, avanza ri-prendendo (ri-tornando su) sé stessa, e unendo circolarità e rettilineità rende l'immagine di una circonferenza “imperfetta”, appunto aperta (*de-cisa*), che procede cercandosi per congiungersi con il proprio inizio¹⁹⁶.

Proprio per questo l'anima dell'uomo, che si cerca dialogando con Dio e tenta di “decifrare sé stessa”, per parafrasare le splendide parole di Eraclito¹⁹⁷, deve riconoscere un modello trascendente della sua struttura ontologica, costituito dall'essenza del Creatore, a immagine e somiglianza del quale l'uomo è stato creato. Pertanto, Agostino così conclude l'analisi della coscienza del tempo svolta nel libro X del *De Trinitate*: “Ora, dunque, non si deve forse ascendere con tutte quante le forze dell'intenzione (*inten-*

²⁰⁰ *Ibi*, 38, p. 20. Si tratta di un frammento di sonetto, scritto sullo stesso foglio delle terzine precedenti, ma in matita rossa. Il Guasti pensò che le due quartine potessero costituire, con le terzine precedenti, un sonetto, e la terzina, che qui segue le due quartine, un epigramma a sé. Giustamente il Girardi ha ritenuto di pubblicare i versi così come stanno nel manoscritto. Si veda la nota critica del Girardi, pp. 190-191.

²⁰¹ A prescindere da Agostino, il termine “cura” designa comunque l'intenzionalità della coscienza in quanto estaticità temporale, ossia come “essere per” qualcosa. Tant'è vero che, com'è noto, HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, § 42, per la determinazione della “*vorontologische Selbstauslegung des Daseins*” riporta e analizza la celebre “*Cura-Fabel*” di Igino, dove Igino stesso non manca di alludere nella *cura* alla triplice estaticità temporale della coscienza: “Cura enim quia prima finxit (*i. e. fuisse*), teneat (*scil. hominem [i. e.*

tionis viribus) a quella somma e altissima essenza, di cui l'umano spirito è imperfetta immagine (*impar imago*), ma pur sempre immagine?"¹⁹⁸.

7. Michelangelo discepolo "infedele" di Plotino. Lo spazio come distentio animi e l'incompiuto come sua "forma simbolica"

"In me la morte, in te la vita mia;/ tu distingui e concedi e parti el tempo;/ quante vuo', breve e lungo è 'l viver mio./ Felice son nella tuo cortesia./ Beata l'alma, ove non corre tempo,/ per te s'è fatta a contemplare Dio"¹⁹⁹. In questi versi, molto probabilmente rivolti ad Amore, essenza stessa della vita, emerge un senso "ambiguo" del tempo, inteso insieme come acquisto e perdita, Poros e Penia: come Amore, dunque, che la vita, il tempo di ciascuno, "distingue e concede e parte". *Intentio* dell'anima desiderante, *Amore-tempo* dona all'uomo la felicità della contemplazione di Dio, fine supremo della vita, ma insieme, in quanto *Tempo-amore*, la limita, facendone una "cortesia" momentanea, sì che il poeta-scultore non può che esaltare (o rimpiangere?) lo stato delle anime senza tempo, perché non ancora nate o perché già rinate.

A prima vista, niente di nuovo: Michelangelo si muove con grande disinvoltura all'interno dell'apparato concettuale del neoplatonismo, tanto più che i versi citati stanno sullo stesso foglio di altri, dedicati ad Amore-bellezza:

Quanta dolcezza al cor per gli occhi porta/ quel che 'n un punto el tempo e morte fura!/ Che è questo però che mi conforta/ e negli affanni cresce e sempre dura./ Amor, come virtù viva e accorta,/ desta gli spirti ed è più degna cura./ Risponde a me: – Come persona morta/ mena suo vita chi è da me sicura. –/ Amore è un concetto di bellezza/ immaginata o vista dentro al core,/ amica di virtute e gentilezza²⁰⁰.

Sono versi che, al di là del *topos* letterario, tradiscono ovviamente una chiara ascendenza platonica, prima ancora che plotiniana. Nondimeno, è anche qui riscontrabile un'essenziale ambiguità, nella misura in cui Amore è sì

esse] *quamdiu vixerit* (i. e. futurum esse)" (p. 262). Circa l'*intentio* erotica della cura potrebbe valere l'"etimologia" di Varr. *De ling. Lat.*, VI 46, 15: "cura, quod cor urat" (*idem* in Serv. *In Verg. Aen.*, I 208, 3), confermata e convertita da Isid. *Etym.*, XI 1, 118, 23-25, che riprende la nota accezione: "Cor a Graeca appellatione derivatum [...] sive a cura. In eo enim omnis sollicitudo et scientiae causa manet".

²⁰² *Disegni di Michelangelo. 103 disegni in facsimile*, a c. di M. SALMI, C. DE TOLNAY, P. BAROCCHI, Milano 1964, n. 41, *Resurrezione di Cristo*, Londra, British Museum, 1860-6-16-133. Matita nera, mm 326 x 286. Cfr. anche n. 47, *Risorto*, Londra, British Museum,

colui che “n un punto el tempo e morte fura”, innalzando l’anima, mediante la bellezza umana ed effimera, alla contemplazione di quella divina ed eterna, ma è insieme inteso come “più degna cura” per l’uomo, in quanto coincidente con l’essenza stessa della sua vita, se la persona che ne è priva, ovvero da lui “sicura” (*sine cura*), è “come persona morta”. E proprio *in quanto* “cura” – termine in cui risuona la *inquietudo* temporale della coscienza agostinianamente intesa²⁰¹ – Amore è qui visto come effettiva possibilità di accesso al divino, appunto come ciò mediante cui “l’anima s’è fatta a contemplare Dio”: per questo è anche radice del ritorno a Dio, come mostra *de visu* il lievissimo moto elicoidale che avvolge elevando al cielo il corpo di *Cristo risorgente* in un disegno del British Museum²⁰². Ritorno al cielo chiaramente espresso nella sua valenza teologico-simbolica nel noto *Crocifisso* disegnato per Vittoria Colonna²⁰³, a proposito del quale colgono nel segno le parole del Condivi, laddove egli osserva che Cristo non è rappresentato “in sembianza di morto, come comunemente s’usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre et par che dica ‘Heli Heli’; dove si vede quel corpo non come morto abbandonato cascare, ma come vivo per l’acerbo supplitio risentirsi e *scontorcersi*”²⁰⁴: “ὁ τεταμένως Λόγος”, dunque, il *Verbum crucifixum*, la cui *Pathosformel* esprime l’agostiniana *intentio in aeternum* del tempo.

Sebbene in fondo non stupisca che tale agostinismo sia presente in Michelangelo, non foss’altro che per l’assidua frequentazione intellettuale

1895-9-15-501. Matita nera, mm 414 x 274.

²⁰³ *Ibi*, n. 57, *Crocifisso*, Londra, British Museum, 1895-9-15-504. Matita nera. Foglio puntinato, mm 370 x 270.

²⁰⁴ A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, in *Le Vite di Michelangelo Bunarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, a c. di K. FREY, Berlin 1959, p. 202. *Corsivo mio*.

²⁰⁵ Sul rapporto di Michelangelo con Vittoria Colonna e sul relativo significato spirituale cfr. C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, V, Princeton 1960, pp. 51-69, 129-134.

²⁰⁶ E. GARIN, *Plotino nel Rinascimento*, in *Plotino e il Neoplatonismo in Oriente e in Occidente*, pp. 537-540.

²⁰⁷ *Ibi*, p. 548. Come osserva lo stesso Garin (*Ibi*, p. 549) analoghe considerazioni svolge anche P.O. KRISTELLER, *Otto pensatori del Rinascimento italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi 1970, pp. 148-149: “Si potrebbe dimostrare che il Ficino ha modificato deliberatamente lo schema plotiniano, in parte per renderlo più simmetrico, in parte per attribuire il posto privilegiato al centro di esso all’*anima umana*, assicurando così una sorta di oggettivazione e sanzione metafisica a quella dottrina della *dignità dell’uomo* che aveva ereditato dai primi umanisti”. *Corsivo mio*.

²⁰⁸ *Ibi*, p. 548. *Corsivo mio*.

²⁰⁹ M. FICINO, *Opera Omnia*, a c. di M. SANCIPRIANO e P.O. KRISTELLER, Bottega d’Erasmus, II/2, Torino 1959, pp. 642-655; in particolare: *materia infinita (terminis indigens)*, p. 643; *mutabilitatis origo*, *ibid.*; *appetitus*, p. 645; *motio, alteritas*, *ibid.*; *magnum parvum*,

appunto con Vittoria Colonna²⁰⁵, amica e sostenitrice del frate agostiniano Egidio da Viterbo, la questione trascende il fatto personale e va posta in dimensione epocale-culturale. Infatti, la concezione agostiniana del tempo come *vestigium Trinitatis in interiori homine* è ormai da secoli cifra spirituale dell'Occidente cristiano, e anche laddove il pensiero di Plotino viene attinto nel testo originale – come avviene già dalla prima metà del Quattrocento a Venezia con Bessarione e a Firenze con l'Argiropulo prima e poi con Ficino²⁰⁶ – resta comunque sottesa e operante a livello ermeneutico, traducendosi, anzi, naturalmente nel senso umanistico della centralità dell'uomo nel cosmo: aspetto, che dal punto di vista filosofico trova non a caso la sua precipua espressione nella centralità tematica dell'anima dell'uomo e della sua immortalità²⁰⁷. Proprio questo è l'aspetto che segna la recezione del pensiero plotiniano da parte di Marsilio Ficino, come ha ben visto Garin, notando che “il commento ficiniano è una sistematica riduzione di Plotino entro una prospettiva fedele insieme e infedele, in verità profondamente infedele, proprio per lo spostamento, a volte sottile e quasi sfuggente, del centro dell'intera ricerca – che non è più l'Uno, ma l'anima, non Dio, ma l'uomo – e quest'anima qui, quest'uomo, questo mondo e questa esperienza, ove tutti i termini tornano, ma con una sorta di scarto sistematico”²⁰⁸.

Con la traduzione ficiniana delle *Enneadi* (1484-1486) e l'ampio *Commentarium* (1490) dedicato a Lorenzo de' Medici si ripropone anche la concezione plotiniana della materia intesa come *quasi non ens*, in quanto *privatio*, *infinitas* e *alteritas*, vale a dire come spuria estaticità temporale, ovvero *relatio*, *potentia* e *appetitio* rispetto alla forma²⁰⁹. Questo, tutta-

p. 647; *quantitas*, p. 649; *privatio*, p. 652; *tenebrosum*, p. 653; *quasi non ens*, p. 654; *pura potentia*, *ibid.*; e le conclusioni: “Vbi & si dum forma adhuc futura uidetur, iam uideatur ipsa *potentia praesens expectans* uidelicet effectum formae, *tamen ipsa, quae dicitur potentiae ipsius praesentia, nihil est aliud, quam possibilitas* (ut ita dixerim) & *formae futuritas*: & ut aliquis finxerit confusa quaedam inchoatio formae. Iam uero si formam compares ad efficientem causam, quod formae futurum est, dependet a praesentia causae, sin autem materiam conferas ad ipsam formae naturam, quidquid *praesentia* fingitur, in materia dependet *ab ipso formae futuro*: imo & iam praesenti. [...] *Huius (scil. materiae) praesentia nihil aliud, quam formae futuritas*”, p. 657. *Corsivo mio*. Che la traduzione ficiniana delle *Enneadi* e il relativo commentario abbiano segnato in modo decisivo l'ambiente culturale fiorentino in cui Michelangelo stesso si formò ed operò, è fuor di dubbio. Tracce della neoplatonica “fenomenologia materica dello spirito” sono addirittura ravvisabili in alcuni temi della Sistina, ad es. nella *Separazione della Luce dalle Tenebre*. Qui, infatti, come nota (non proprio esattamente) TOLNAY, *Michelangelo*, II, Princeton 1949, “God seems to extricate Himself from primitive chaos” (p. 40), precisando che “In this image of autocreations of God from chaos, Michelangelo surpassed an iconographic tradition more than a thousand years old. Up to that time God was represented as a transcendent being existing from eternity, a being Who creates the universe as He would a plaything. Michelangelo, on the contrary, integrated Jehovah with the concept of the ancients by revealing for the first time in an image

via, è solo l'ultimo atto di un processo di "plotinizzazione", se così si può dire, che prende pressoché tutto il Quattrocento, agendo nel profondo sulla formazione della coscienza umanistica. Non stupisce, di conseguenza, che nel cristiano e neo-platonico Michelangelo la concezione agostiniano-umanistica dell'*homo interior* si fonda in modo naturale con quella plotiniana della materia, del corpo e della statuaria, da lui certo assimilata nel periodo di permanenza alla corte medicea. Ciò comporta che in corrispondenza con la riduzione agostiniana dell'esperienza originaria del tempo alla *distentio animi*, la concezione plotiniana dell'estensione del corpo in quanto contenuta dall'anima venga ad assumere un senso analogamente originario, quale espressione paradigmatica della dimensione terrena dell'uomo. Detto in altri termini, la tridimensionalità dell'*extentio* spaziale del corpo si fa immagine – "*symbolische Form*", si potrebbe dire – di quella dell'*intentio* temporale dell'anima a Dio, a sua volta immagine (*vestigium*) della *Trinità* eterna.

È dunque senz'altro degno di nota il fatto che Michelangelo, che fu "nel suo dire molto coperto et ambiguo, avendo le cose sue quasi due sensi"²¹⁰,

how God created Himself. As in ancient cosmogonies of Hesiod and Lucian, in the beginning there was chaos, and from the chaos was born the gods themselves. Cosmogony here contains theogony as its organic part", *ibidem*. In realtà, il pensiero che Dio si autoorigini dal *chaos* primordiale avrebbe avuto un *quid* di eretico e ben difficilmente avrebbe trovato espressione in una cappella pontificia. Piuttosto, Dio *causa Sui* ordina il *chaos* della materia primordiale (la *prote hyle*) creata *ex nihilo*, operando in analogia al Demiurgo platonico: soltanto in questo senso, appunto neo-platonico, l'antica cosmogonia greca poteva accordarsi con la Rivelazione, secondo una *Theologia Platonica*.

²¹⁰ G. VASARI, *Michelangelo Buonarroti Fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a c. di L. BELLOSI, A. ROSSI, M. GHEARDI, Einaudi, Torino (Lorenzo Torrentino, Firenze 1550) 1986, p. 912.

²¹¹ Sull'emblema trinitario in Michelangelo e il suo nesso con la teologia agostiniana cfr. M. COLLARETA, *Un'ipotesi michelangiotesca: il mio "segnio"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1 (1978), pp. 167-185, che in proposito riporta un passo de *Le Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori et Architettori nella Chiesa di S. Lorenzo il dì 14 luglio MDLXIII*, Firenze 1564, ristampate da R. e M. WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564*, London 1964, pp. 49-132.

²¹² Firenze, Archivio Buonarroti, vol. I, ff. 108r-119v, 121r. Cfr. TOLNAY, *Michelangelo*, IV, Princeton 1970, pp. 188-189, ill. 124-142.

²¹³ TOLNAY, *Michelangelo*, III, Princeton 1948, pp. 96-97, 181-182, ill. 71-76. *David*, ovvero *Apotlo*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, marmo, h. cm. 146.

²¹⁴ I termini "ritmo" e "armonia" sono qui assunti nella loro accezione melodica e intesi nel senso dell'armonica classica non tanto in considerazione della felicissima "equivocità" che pertiene al termine *melos* (*membro* del corpo e *canto*: come *membro* cfr. Arist. *Hist. An.*, A, 486a, 8-9), ma perché proprio in tale accezione si lascia comprendere l'essenza dell'opera del poeta-scultore quale *distensione materica dello spirito*. Infatti, l'armonica clas-

elegga come suo proprio “segno” un simbolo trinitario: quello dei tre anelli intrecciati in guisa di triangolo, ciascuno dei quali passante per il centro degli altri due. Ma, nel caso di un uomo “d’alto ingegno” quale egli era, tale emblema, lungi dall’alludere soltanto all’unità di scultura, pittura e architettura in analogia con l’unità delle tre *Grazie*, si lascia piuttosto leggere secondo “il più sottile intendimento” di una teoria dell’arte platonico-agostiniana, che concepisca l’opera e la creazione artistica nei termini di una “fenomenologia materica dello spirito”²¹¹. Tant’è vero che questo emblema marca almeno settanta blocchi di marmo grezzi schizzati da Michelangelo su dieci fogli (nove su *recto* e *verso*, uno su *recto*) dell’Archivio Buonarroti di Firenze²¹²: ciò è ancor più significativo, se si pensa che il simbolo trinitario è realizzato in modo tale che i tre cerchi formino un triangolo. Il triangolo, infatti, non solo è simbolo della Trinità, ma è anche la più elementare delle figure geometriche in base alla quale il Demiurgo platonico prende ad organizzare la materia, a darle stabile presenza, strutturando secondo principio, mezzo e fine ciò che di per sé è soltanto cieco appetito. Nondimeno, in questo caso, sui blocchi di marmo schizzati da Michelangelo, il gran maieuta platonico, dai quali anime-forme attendono di essere tratte alla luce, esso è piuttosto simbolo della temporalità coscienziale agostinianamente intesa come *vestigium Trinitatis*.

Ciò risulta intuitivamente evidente se si considera la dinamica che in vari casi caratterizza l’espressione della forma nella scultura di Michelangelo. Da un punto di vista simbolico, l’effigie sembra infatti destarsi a sé stessa levandosi dal blocco di marmo attraverso la progressiva, saliente *armonizzazione* di un flusso o, meglio, di un *ritmo* (ῥυθμός) spiraleforme, quasi tornando e ritornando su sé stessa, fino al raggiungimento di un relativo, mai del tutto compiuto equilibrio dinamico, che, da un lato, trova talora espressione nel marcato gioco chiasmico degli arti di ascendenza policletea, come nello straordinario *David-Apollo* del Bargello²¹³; ma, dall’altro lato, proprio per la sua deliberata incompiutezza, non giunge mai

sica intuiva il suono come “durata spaziale”, come “tempo spazializzato” – come *Zeit-raum*, si potrebbe dire –, assegnando alla sua durata un’estensione nello spazio. A tal proposito è significativo che Aristosseno, secondo la testimonianza di Porfirio (cfr. Aristoxenus, *Die harmonische Fragmente*, hrsg. von P. MARQUARD, Weidmann, Berlin 1868, i passi del commentario di Porfirio agli *Harmonica* di Tolomeo sono qui citati secondo l’ed. J. Wallis, Oxford 1699: i numeri di pagina di tutti i riferimenti riportati in questa nota si riferiscono sempre all’*exegetischer Kommentar* del Marquard), ritenesse che la musica si attuasse grazie a due proprietà misurabili: il *ritmo*, che è quella *temporale* (χρονοική), e l’*armonia*, quella *spaziale* (τοπική), dove è evidente che l’armonia, in quanto *continuità* della successione ritmica, struttura il suono come *distentio* (p. 202). Questo perché, nota ancora Porfirio, i suoni *non* sono *incorporei* (ovè... ἀσώματα) bensì grandezze determinate (*Ibidem*), dal momento che “ogni suono, sia pur il più semplice ed elementare, ha principio, mezzo e fine:

all'effettivo bilanciamento, alla "stasi dinamica" del riposare in sé stesso, alla paga circolarità del possesso di sé, fine supremo del canone classico, restando piuttosto aperto, spiraliforme, già sempre *disteso* nell'"in-stabilità" di un Non-ancora²¹⁴: quello che, da un punto di vista formale, trova poi l'esatto corrispettivo nell'inquieta iperbole delle muscolature, "tonica" espressione fisica di una drammatica *Stimmung* coscienziale.

Appunto un siffatto ritmo elicoidale, che avvolge le figure generandole, caratterizza in generale il tratto "delle cose girate"²¹⁵ da Michelangelo: ad esempio, di uno studio di nudo per la *Battaglia di Cascina*, che s'intorce su sé stesso crollandosi come fiamma²¹⁶, e degli studi per la *Sibilla Libica* della Sistina del Metropolitan Museum di New York²¹⁷. Ma il *pathos* estre-

infatti, non è *inestenso* (οὐ... ἄδιόστατος)" (*Ibidem*), ma ha un *luogo* (τόπος *Ibi*, p. 201), quale intervallo (διάστημα) tra il tono basso e quello acuto, come notano Teone di Smirne e Gaudenzio (p. 212), a sua volta tripartibile, come sostengono ancora Gaudenzio e Bacchio (pp. 212-213). Dunque, tra aria, carta e marmo muta solo il sostrato e lo strumento ad esso relativo: nel caso di Michelangelo, la penna, la matita, la gradina sono strumenti diversi atti ad una stessa funzione, sì che il canto, il verso, la rima, come la scultura e il disegno, nel ritmo della loro ritornante progressione afairetica liberano ed estroflettono nello spazio le fratte, anelanti melodie del suo spirito platonico (cfr., qui sotto, la nota n. 216).

²¹⁵ L'acutissima espressione è di VASARI, *Le vite*, p. 909.

²¹⁶ *Disegni di Michelangelo*, a c. di SALMI, TOLNAY, BAROCCHI, n. 17, Firenze Casa Buonarroti 73F. Penna, tracce di matita nera, mm 408 x 284. Puntuale il commento della Barocchi: "Celebre schizzo a penna, certo tra i più 'finiti' di Michelangelo, la cui finitezza sta a provare – lo ha notato acutamente il Tolnay – che l'artista considera anche la carta una materia da penetrare a strati successivi" (*Ibidem*). Cfr. anche n. 26, *Studi di un uomo crocifisso e di un torso*, Londra British Museum, 1895-9-15-497. Sanguigna e matita nera, mm 406 x 207; n. 49, *Studi per il San Bartolomeo del Giudizio Finale (recto e verso)*, Londra, British Museum, 1859-6-25-556. Matita nera, mm 342 x 263.

²¹⁷ *Ibi*, n. 24, *Studi per la Libica*, New York, Metropolitan Museum. Sanguigna e matita nera, mm 288 x 213: "Studi per la *Libica* che si applicano ai punti chiave della torsione..."; n. 25, *Studi per la Libica e per la Tomba di Giulio II*, Oxford, Ashmolean Museum 23. Sanguigna e penna, mm 286 x 194.

²¹⁸ Ciò che, tuttavia, distingue essenzialmente la *Pathosformel* della scultura ellenistica da quella di Michelangelo è il *Kunstwollen* che vi si esprime, caratterizzato dall'assenza della *Stimmung* spirituale del Cristianesimo. Per l'Ellenismo la drammatica convulsione delle forme non è espressione di un'ansia escatologica, quanto piuttosto "somatizzazione", se così si può dire, di un disagio politico-culturale; il conflitto che qui emerge è infatti ancora quello greco del rapporto tra uomo e mondo, dunque la crisi ad esso relativa è spirituale solo in quanto crisi dell'identità di un *kosmos* politico, *analogon* di quello naturale: per questo il problema centrale dell'Ellenismo, quello della *Eudaimonia*, resta vincolato ad una prospettiva "intramondana", dove la stessa trascendenza della morte, positivamente assunta dal Cristianesimo, viene forzosamente rintuzzata ed appiattita nella sua angosciosa elasticità dalla ragione filosofica.

²¹⁹ TOLNAY, *Michelangelo*, I, Princeton 1947, pp. 113-115, 168-171, ill. 63-66. S. Matteo, Firenze, Accademia, Cat. No. XI, marmo, h. cm. 271.

²²⁰ TOLNAY, *Michelangelo*, IV, Princeton 1970, pp. 37-39, 97-102, ill. 4-11, 12-17.

mo di tale torsione ascendente, spesso cifrata da un forte *dehanchement*, non lontano dal *Pothos* di Skopas²¹⁸, trova la più alta e drammatica espressione nel *S. Matteo* dell'Accademia di Firenze, che pare angosciosamente dibattersi nel marmo²¹⁹, negli *Schiavi Ribelle* e *Morente* del Louvre²²⁰, nello *Schiavo che si desta* e in quello *Giovane*, ancora dell'Accademia di Firenze²²¹, nonché nel *Gruppo della Vittoria* di Palazzo Vecchio²²², in cui il *Giovane* si erge avvolgendosi come spirale sul *Vecchio* fiaccato a terra e lasciato incompiuto. Analoghe considerazioni si possono svolgere anche per opere compiute, come il *Cristo risorto* di S. Maria sopra Minerva a Roma²²³, il *Mosè* di S. Pietro in Vincoli²²⁴, il *Bambino* della *Madonna* di Bruges²²⁵, avvolto in muta e scontrosa introversione presaga della sofferenza a venire, il *Bambino* della *Madonna* della Cappella Medicea a Firenze, geniale rilettura dell'antica tipologia iconografica bizantina della *Virgo Platytera*, così drammaticamente rivolto e rannicchiato nel seno

Firenze, Accademia, *Schiavo ribelle*, marmo, h. cm. 229; *Schiavo morente*, marmo, h. cm. 215.

²²¹ *Ibi*, pp. 60-63, 113-115, 117-118, ill. 35-37, 43-46. Firenze, Accademia, *Schiavo giovane*, marmo, h. cm. 256; *Schiavo che si desta*, marmo, h. cm. 267.

²²² *Ibi*, pp. 59-60, 110-113, ill. 28-34. *Vittoria*, Firenze, Palazzo Vecchio, marmo, h. cm. 261.

²²³ TOLNAY, *Michelangelo*, III, Princeton 1948, pp. 89, 177-180, ill. 68-70. *Cristo risorto*, Roma, S. Maria sopra Minerva, marmo, h. cm. 146.

²²⁴ TOLNAY, *Michelangelo*, IV, Princeton 1970, pp. 39-43, 102-105, ill. 18-27. *Mosè*, Roma, S. Pietro in Vincoli, marmo, h. cm. 235.

²²⁵ TOLNAY, *Michelangelo*, I, Princeton 1947, pp. 99-100, 156-159, ill. 44-49. *Vergine col Bambino*, Bruges, Notre Dame, Cat. No. VII, marmo, h. cm. 128.

²²⁶ TOLNAY, *Michelangelo*, III, Princeton 1948, pp. 45, 144, ill. 49-56. *Vergine col Bambino*, Firenze, Cappella Medicea, marmo, h. cm. 226. Notevoli le parole del Tolnay: "The Platytera, who was represented carrying the unborn child in her womb, showed the child enclosed in a mandorla" (p. 100). La mandorla infatti è simbolo dell'eternità divina, dell'intemporalità dell'assoluto, a cui il *Bambino* di Michelangelo angosciosamente aspira.

—²²⁷ GARIN, *Plotino nel Rinascimento*, p. 552.

²²⁸ Per altro erede dell'estaticità spiraliforme propria delle "cose girate" da Michelangelo, come ben mostra il gruppo di *Apollo e Daphne* di Villa Borghese; ma va da sé che la "forma serpentinata" del Bernini non abbia niente a che vedere con il *Kunstwollen* di Michelangelo, non foss'altro che per la grande distanza culturale e caratteriale tra i due artisti.

²²⁹ Plot. *Enn.*, III 7, 3, 29-30.

²³⁰ *Disegno*, ovvero *Dei signum*, come preciserà lo Zuccari. Proprio come per Plotino l'intelletto dell'artefice è *analogon* dell'Intelletto in sé, che agisce sull'Anima come forma nella materia, così per MICHELANGELO, *Rime*, 46, pp. 23-24; 198-199, la creazione artistica è concepita in analogia a quella divina e il "divin martello" crea anche quello dell'artista: "Se 'l mie rozzo martello i duri sassi/ forma d'uman aspetto or questo or quello,/ dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,/ prendendo il moto, va con gli altrui passi./ Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,/ altri, e sé più, col propio andar fa bello;/ e se nessun martel senza martello/ si può far, da quel vivo ogn'altro fassi./ E perché 'l colpo è di valor

materno, quasi anelasse il *reditus* alla destra del Padre attraverso la Madre²²⁶.

Tuttavia, il ritmo simbolico con cui l'immagine si genera attorno al proprio asse come una melodia dal silenzio, come "da un quieto seme", per riprendere la splendida immagine plotiniana, trova la più adeguata espressione formale nell'incompiuto: qui, per un verso, viene veramente "messa in opera" (ἐν ἔργῳ) l'interpretazione plotiniana della statuaria come *abstractio* dalla materia superflua, *attuazione* (ἐνἐργεῖα) della potenzialità materiale nel senso della sua *riduzione* alla forma; ma per l'altro, proprio grazie a tale riduzione lasciata incompiuta, *attuantesi*, è rappresentata la condizione dell'*homo viator*, la *distentio* temporale della sua anima, resa simbolicamente dalla spazialità *in fieri* del corpo. In altre parole, la concezione plotiniana della statuaria come simbolo del tutto che, riflessosi nell'uomo, parte del tutto, torna alla propria origine, viene qui *de visu* "agostinizzata", declinata a simbolo della temporalità coscienziale dell'uomo.

Infatti, operando in tal modo, Michelangelo trasgredisce l'esortazione di Plotino a non "smettere di ritoccare" nel momento stesso in cui fa propria la sua concezione: se infatti l'opera non fosse lasciata incompiuta, non potrebbe rendere l'immagine del tempo, del divenire come di un "necessitare del Poi", dunque della stessa distensione spirituale dell'anima, la quale, al contrario, nell'estaticità *per sempre* irrisolta del blocco appena sbizzato, perenne "aspirazione all'esistenza", trova il mezzo più atto all'espressione del suo intimo dinamismo. Questo vuole forse dire che l'incompiuto di Michelangelo rimane, come tale, *già sempre* "indietro" rispetto all'adeguazione della forma? Piuttosto, è vero il contrario: se l'anima è la forma, o meglio, per restare fedeli al dettato plotiniano, è ciò che *crea* la forma del corpo, e se essa, erotica per natura, è *distentio* temporale, allora niente altro all'infuori dell'incompiuto potrebbe meglio adeguare *symbolice* la forma dell'uomo: *quella* forma, in vero assai poco plotiniana, che il Plotino di Marsilio Ficino aveva diffuso con la sua problematica: "– l'anima e la sua immortalità, la infinita malinconia della riflessione, l'angoscia della morte"²²⁷.

Dove l'opera fosse condotta a perfezione, la materia stessa, figlia "bastarda" del tempo, verrebbe sublimata nella sua *opacitas* mediante la *lux* della forma, quasi riscattata dalla precarietà della propria sussistenza

più pieno/ quant'alza più sé stesso alla fucina,/ sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo./
Onde a me non finito verrà meno./ s'or non gli dà la fabbrica divina/ aiuto a farlo, c'al mondo era solo". Il Girardi, pur non escludendo un riferimento al *Cratilo* platonico, ritiene che per l'esegesi del sonetto sia sufficiente il richiamo a Dante, *Par.*, II 127-132. Cfr. anche VASARI, *Le vite*: "E questo nell'arte nostra è quello esempio e quella gran pittura mandata da Dio a gli uomini in terra, acciò che veggano come il fato fa quando gli intelletti dal supremo grado in terra descendono, et hanno in essi infusa la grazia e la divinità

sempre bisognosa del Poi, per essere assunta *sub specie aeternitatis*. Allora si avrebbe l'immagine della bellezza in sé, dell'eternità, dunque, e non già del tempo, che soltanto pertiene all'umano soggiorno. A tale vertice di deliberata perfezione, senza *mancanze*, Michelangelo volle spingersi di rado: sarà meta senz'altro del Bernini²²⁸ e, più ancora, del Neoclassicismo, in cui l'opera sembra vivere nell'istante acrono della sua conchiusa presenza, dato che il "ritmo" (ῥυθμός; *successione*) perfettamente equilibrato delle parti tra loro proporzionate e all'intero si risolve non già nell'ascensione della spirale, bensì nella quiete del cerchio, se non addirittura nella "stasi dinamica" dell'unità inestesa del punto, ove non si dà un momento a partire dal quale si giungerà a quello attuale, quindi a quello futuro, come direbbe Plotino, ma la molteplicità degli istanti della successione ritmica coincide idealmente con il "primo" di quei momenti²²⁹, e appunto per questo sembra dissimulare il moto nel momento stesso in cui lo simula attraverso la perfetta *explicatio* delle membra corporee.

In Michelangelo, al contrario, il senso del rilievo emergente come traccia corporea della *distentio animi* esemplato dall'incompiuto, assume un senso quasi paradigmatico, in base al quale si comprende anche la priorità che egli di fatto riconosce alla scultura come statuaria rispetto alla pittura e all'architettura. Infatti, il *quid* comune alle tre arti, in quanto figurative, è la spazialità, *una* nell'essenza e *trina* nell'espressione; ora, poiché il fondamento essenziale ed originario della spazialità figurativa è il *disegno*, espressione dell'*intentio animi* concepita quale temporalità progettante dell'*homo interior*, a sua volta *vestigium Trinitatis*²³⁰; e poiché, d'altra parte, in un ambito neoplatonico-agostiniano la corporeità dell'*homo exterior*,

del sapere" (p. 909).

²³¹ BUONARROTI, *Rime e Lettere*, 213, 540-541. Il seguito della celebre lettera così suona: "Ora, poi che io ho lecto nel vostro Libreto dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che hanno un medesimo fine sono una medesima cosa, io mi sono mutato d'openione e dico che, se maggior giudizio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pictura e scultura è una medesima cosa; e perché la fussi tenuta così, non dovrebbe ogni pictore far manco di scultura che di pictura: e'l simile lo scultore di pictura che di scultura. Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile a la pictura. Basta, che, venendo l'una a l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pictura, si può far far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi ha più tempo che a far le figure. Colui che scrisse (*scil.* B. Castiglione) che la pictura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli ha scricte, l'arebbe meglio scricte la mia fante".

²³² TOLNAY, *Michelangelo*, II, Princeton 1949, p. 24: "The Biblical scenes are here transformed according to the Platonic conception of the innate tragedy of the human soul which, although of divine origin, is cursed to finiteness in the prison of its earthly body. In the paintings above the presbyterium, the histories of the Creation are deepened by the Platonic conception of the *ritorno a Dio*, *deificatio* or *remeatio* of the soul. Only with this

oggetto precipuo della statuaria, è immagine dell'*homo interior*, cioè della sua temporalità quale *distentio animi*, è chiaro che per Michelangelo nel momento in cui il disegno viene elevato a radice comune delle tre arti, viene anche ritenuto convenire alla statuaria, si potrebbe dire, come l'anima al corpo, sì che questa diventa *prima inter pares*, assurgendo a modello a cui debbono uniformarsi anche la pittura e l'architettura.

La celebre lettera che Michelangelo scrive all'amico Benedetto Varchi tra l'aprile e il giugno del 1547 non lascia dubbi circa la riduzione della pittura alla statuaria: "Io dico che la pictura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cactivo, quante più va verso la pictura: però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pictura, e che da l'una a l'altra fussi quella differenza che è dal sole a la luna"²³¹. E qui basterebbe citare il caso esemplare della volta della Sistina, dove gli *Ignudi*, al di là della lettura iconologica che se possa dare, nel potente intreccio plastico delle loro membra astanti tessono la trama spaziale entro cui si scandisce *a temporum origine* l'evento della *Genesi*²³². Quanto poi il rilievo esemplato sulla plasticità del corpo messo in opera

idea does it become clear why Michelangelo changed the representation of God the Father from history to history, giving Him each time a more uranic aspect" (cfr. anche pp. 40-41). Non si dimentichi che il programma iconografico della volta della Sistina ha il suo esatto compimento nel *Giudizio*: qui, infatti, la linearità del tempo storico viene riassorbita nella circolarità dell'eterno, suggerita, anzi suscitata, dall'ampio gesto del *Cristo*, che imprime un moto rotatorio allo spazio cosmico della scena.

²³³ *Ibi*, IV, pp. 3-76.

²³⁴ Aug. *Conf.*, I 1, 3-4.

²³⁵ VASARI, *Le vite*: "Basta sol dire questo, che dove egli ha posto la sua divina mano, quivi ha risuscitato ogni cosa e datole eternissima vita", p. 910.

²³⁶ TOLNAY, *Michelangelo*, V, Princeton 1960, pp. 27, 109, ill. 14.

dalla statuaria sia decisivo per l'architettura, dimostra senz'altro il ritmo vitalistico che Michelangelo imprime ai suoi progetti e alle sue realizzazioni, prelundendo al gusto del pieno Manierismo e del Barocco. Valga l'esempio della travagliata vicenda – non a caso venata di malinconici accenti “esistenziali”²³³ – del monumento funebre per papa Giulio II, dove, almeno nel progetto originario, poi drasticamente (e tragicamente) ridimensionato, l'impianto architettonico è del tutto funzionale all'apparato iconografico scolpito: qui, infatti, i veri e propri centri generatori dello spazio sono i gruppi scultorei, che, proprio come gli *Ignudi* della Sistina, nella loro titanica, estuosa presenza riassorbono e vitalizzano la linearità geometrica della struttura architettonica, dissolvendone l'astratto e nitido rigore in un *continuum* spaziale.

In ultima analisi, per il platonico Michelangelo non si tratta davvero di trascendere lo spazio, il corpo, il tempo, sé stessi, per intuire, nell'acrono istante epoptico, l'ineffabile origine prima ed ultima della realtà; al contrario, si tratta di far vedere il tempo come *proprium* dell'anima dell'uomo, di quell'“*homo circumferens mortalitatem suam*” di cui parla proprio Agostino²³⁴, e questo comporta grande sforzo: precisamente quello del parto dell'anima a sé stessa. Non a caso Vasari usa i termini “parto” e “resuscitare” per alludere rispettivamente alle opere e all'operare di Michelangelo, dato che per un platonico la vera “nascita” non può che essere una “ri-nascita”²³⁵. Soltanto, rispetto a Plotino e prima ancora a Platone, questa rinascita non è, perché non sarà, *senza* il corpo, ma anche il corpo, simbolo della traccia dell'eterno nell'uomo, assunto assieme al tempo dal Figlio dell'Eterno, è destinato ad essere riscattato, e lo stesso Michelangelo lo conferma in modo inequivocabile, affrescando nel *Giudizio* della Sistina la *Resurrezione dei corpi* secondo Ezechiele, 37, 1-10: “... Haec dicit Dominus Deus ossibus his: Ecce ego intromittam in vos spiritum, et vivetis. Et dabo super vos nervos, et succrescere faciam super vos carnes, et superextendam in vobis cutem, et dabo vobis spiritum, et vivetis; et scietis quia ego Dominus”²³⁶.