

# ARTE E IDEA

Ovvero:

## BREVE SAGGIO SUL 'CREATO'



Se la nozione di Idea può essere considerata la più fondamentale del pensiero filosofico, a maggior ragione lo si può dire per la speculazione prettamente estetica, se è vero che

*...ogni estetica sistematica comparsa fino ad oggi nella storia della Filosofia sia stata e sia rimasta platonismo. Sempre, là dove nel corso dei secoli si è tentata una teoria dell'arte e del bello, lo*

*sguardo si è rivolto, come per una coercizione mentale, al concetto e al termine di Idea, al quale si è affiancato come un germoglio successivo il concetto di Ideale. E non solo i teorici dell'arte, ma anche gli stessi grandi artisti sono i testimoni di questa connessione che si è mantenuta viva nei secoli. La linea che conduce da Plotino ad Agostino, da questi a Marsilio Ficino, e quindi a Winckelmann e a Schelling, corrisponde alla linea dei grandi artisti che – ognuno per la propria strada, eppure come collocato sul binario di un'unica tradizione che si perpetua – hanno cercato e trovato la loro via verso Platone.*

Con queste parole *Ernst Cassirer* presenta i termini di un problema che non solo appare un paradigma teorico fondativo delle più significative speculazione estetiche dall'antichità ai nostri giorni, ma fornisce contemporaneamente una chiave ermeneutica per impostare un discorso storiografico fertile di sviluppi nella contemporaneità. Il suo *Eidos ed eidolon*, infatti, preparerà il terreno ad un ripensamento metodologico che vedrà impegnati alcuni tra i principali storici dell'estetica del Novecento: *Panofsky, Baeumler e Tatarkienicz*.

In questo saggio *Cassirer* esamina i due punti focali attorno a cui gravita il pensiero platonico: *eidos ed eidolon, forma e immagine*, la verità oggettiva del sapere e la percezione sensibile che riproduce passivamente gli oggetti esterni; e attraverso questa dialettica ne mette in luce alcune sorprendenti conseguenze.

È noto infatti che la filosofia di Platone non prende in considerazione l'estetica, poiché l'arte riguarda l'apparenza delle cose, di cui non si può mai dare un sapere rigoroso ma solo un'opinione (*doxa*). L'artista si dedica ad un'attività mimetica e illusoria, a differenza del filosofo che tende verso le forme pure, dedicandosi con la ragione alla contemplazione di ciò che è immutabile.

Nell'ottica platonica sarebbe condannabile anche un grande artista come Fidia poiché, antepoendo le

esigenze della bellezza a quelle della verità, realizzò la sua Atena con proporzioni oggettivamente errate, seppure più idonee alla fruizione dal basso dell'enorme statua. La condanna di Platone è dovuta al fatto che egli valuta la produzione artistica secondo il principio eteronimo di una verità concettuale, di conseguenza apprezza solo quell'arte che riconduce il mondo visibile a forme immutabili, generali ed eterne (come quella egizia sottoposta a canoni fissi, le cui opere apparivano nei secoli sempre uguali).

Ma anche dove quell'ideale di immutabilità ed eternità venga raggiunto, l'opera d'arte non può mai andare oltre il valore dell'*eidolon* che, nonostante la conformità apparente, sta in antitesi *all'Idea*. Eppure, paradossalmente, da nessun'altra dottrina sono derivati effetti estetici più forti di quelli scaturiti *dalla sua teoria delle Idee*.

*Erwin Panofsky* condivide l'assunto di *Cassirer*, secondo cui il concetto di *Idea* diviene col tempo specificamente estetico ed è accolto nella trattatistica figurativa, ed in un breve testo (*Idea*, 1924) ne sviluppa le linee teoriche lungo un arco temporale che si estende fino al XVII secolo. In realtà tale metamorfosi concettuale si verifica lentamente nel tempo, attraverso gradualità aggiustamenti dovuti all'intrecciarsi e al sovrapporsi di differenti nuclei di pensiero.

Un significativo punto di svolta, in questo percorso evolutivo, è stato individuato da *Panofsky* in quel passo dell'*Orator in cui Cicerone* paragona il perfetto oratore ad un'Idea metempirica, insita nello spirito, attraverso l'esempio della rappresentazione artistica:

*Io non cerco un modello concreto, ma quella perfezione assoluta, che in un lungo discorso appare rare volte, e oserei dire giammai; [...] non c'è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l'immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo*

*comprendere né con gli occhi, né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l'immaginazione della nostra mente. [...] come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l'imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo contemplarlo solo con la mente. [...] Questi perfetti modelli delle cose vengono chiamati da Platone [...] Idee.*

Secondo *Panofsky* in questo passo per la prima volta *la teoria delle Idee* viene interpretata in chiave anti-platonica, finendo per infirmare la stessa concezione estetica di Platone: nella rappresentazione retoricamente esaltata della creazione artistica fornita da Cicerone, l'artista non è più un semplice imitatore dell'ingannevole mondo delle apparenze, **ma realizza le sue opere fissando il suo sguardo interiore su un perfetto prototipo di bellezza che custodisce nello spirito**, pur non riuscendo a trasfonderla per intero nell'opera.

La differenza con Platone è evidente poiché tale 'idea di bellezza' non solo è superiore alla mera copia della realtà, ma anche ben diversa da una verità conoscibile solo dall'intelletto. Si tratta, come nota *Panofsky*, di una nuova nozione resa possibile da alcune trasformazioni concettuali, volte in senso contrario alla prospettiva platonica, relative sia all'essenza dell'arte sia a quella dell'Idea.

L'apprezzamento dell'arte si accresce enormemente negli ambienti ellenistico-romani, tra cui si annoverano sensibili intenditori e appassionati collezionisti; e gli artisti, dapprima guardati con sospetto a causa del disprezzo aristocratico per i lavori manuali, vengono sempre più considerati personalità privilegiate. Il completo capovolgimento della posizione platonica che bandiva dallo Stato le arti mimetiche, per amore della verità, viene mirabilmente stigmatizzata dall'incipit delle *Eikones* di Filostrato:

*Chi non ama la pittura, fa torto alla verità ed è ingiusto anche verso la sapienza.*

Con un'attenta ricostruzione storica, *Panofsky* delinea i percorsi dell'Idea platonica attraverso lo snodarsi delle varie interpretazioni e rielaborazioni.

La formula di *Cicerone* costituisce in un certo senso un compromesso tra *Platone e Aristotele* che, nella *Metafisica*, dopo aver affermato che tutto nasce dall'immettersi di una determinata forma in una data materia, specifica:

*per quanto concerne, invece, i prodotti dell'arte dobbiamo sottolineare che essi sono quelle cose la cui forma risiede nell'anima dell'artista.*

Si va formando così quel concetto di *éndon éidos* ('idea interna') quale rappresentazione immanente alla coscienza, **ma partecipe della perfezione dell'idea platonica, che ritroveremo nella corrente neoplatonica.**

*Plotino*, pur tentando di restituire alla *cogitata species*, coniata da *Cicerone*, il valore oggettivo e trascendente proprio del sistema platonico, ne conserva l'exemplum artistico, consolidando con la sua autorità filosofica quel connubio tra idea metafisica e arte che sarà presente nella speculazione neoplatonica medievale e rinascimentale.

Per *Plotino* il marmo, trasformato dall'artista in opera d'arte, riceve la sua bellezza non dalla componente materiale, perché altrimenti qualsiasi marmo grezzo sarebbe bello, ma a causa della forma che l'artista gli ha conferito:

*questa forma (éidos) non c'era, prima, nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo.*

Contrapponendosi a Platone, rivaluta il valore mimetico delle arti, precisando che si tratta non dell'imitazione di meri oggetti visibili, ma di quei superiori principi (*logoi*) che sottendono alla natura stessa:

*Se qualcuno disprezzerà le arti perché le loro creazioni sono imitazione della natura, diremo anzitutto che anche la natura imita un'altra cosa. E poi bisogna sapere che le arti non imitano semplicemente le cose che si vedono, ma si elevano alle forme ideali, dalle quali deriva la natura.*

Inoltre Plotino sottolinea il valore *poietico* delle arti, capaci

*di produrre molte cose di per se stesse, in quanto aggiungono alla natura qualcosa che ad essa manchi, poiché possiedono in se stesse la bellezza.*

In questo passaggio significativo la bellezza è ormai discesa dall'iperuranio per calarsi nell'arte, tuttavia rimane sempre un concetto metafisico, poiché non deriva dalla realtà, ma dall'essenza stessa di un'*Idea* superiore:

*Così Fidia creò il suo Zeus senza guardare ad un modello sensibile, ma lo colse quale sarebbe apparso, qualora Zeus stesso consentisse ad apparire ai nostri occhi.*

Prendendo avvio dalle conclusioni di Cassirer che poneva nel Rinascimento l'apparizione dell'artista come demiurgo e del platonismo come elemento centrale della riflessione artistica, Panofsky aveva preso in considerazione l'eventualità che in quel periodo potesse esistere qualche trattato d'arte d'impronta neoplatonica, data la forte influenza di Marsilio Ficino e di Cristoforo Landino che pure avevano rapporti con gli artisti.

Inoltre Panofsky era consapevole che l'*Idea* incontra l'Arte nella figura di Michelangelo e a conferma cita i

celebri versi di Francesco Berni in cui la poesia del Buonarroti è paragonata alla filosofia di Platone:

*Ho visto qualche sua composizione: son ignorante, e pur direi  
d'avelle lette tutte nel mezzzo di Platone.*

E in effetti il Capitolo bernesco, in cui ricorre il termine *Idea* in relazione a Michelangelo (Costui cred'io che sia la propria idea della scultura e dell'architettura) e in cui compare il riferimento a tre concetti fondamentali della metafisica platonica (Vero, Bello, Bene), sembra conferire al Buonarroti il titolo di nuovo Apollo e nuovo Apelle in virtù di questa familiarità con la teoria dell'Idea.

Non a caso il saggio di *Panofsky* culmina con il capitolo sull'artista *divino*, anacronisticamente posto dopo quello su Bellori. Ma poiché Michelangelo, oltre le lettere e le Rime, non ha lasciato altra testimonianza scritta, la dottrina dell'Idea non penetra ancora nella teoria dell'arte. Neppure il termine vi fa il suo ingresso, poiché l'artista non impiega affatto il linguaggio peculiare del neoplatonismo fiorentino.

Eppure considerato il mito che si era venuto a creare intorno al grande genio, era facile aspettarsi delle ripercussioni su qualche trattato d'arte. Tale ipotesi, però, era stata vanificata per l'assenza di conferme. *Panofsky* infatti non conosceva il *Da pintura antiga* (più precisamente il primo libro) di *Francisco de Hollanda* che, ben sessanta anni prima di Federico Zuccari, scrive in Portogallo un trattato sulla pittura in cui l'*Idea* platonica gioca un ruolo centrale.

Per la prima volta in questo testo tale concetto, che finora aveva fatto solo sporadiche apparizioni, entra di diritto e con tutta la sua dignità filosofica nella teoria dell'arte, divenendone mezzo secolo più tardi un concetto chiave. *Il Da pintura antiga*, pertanto, si può probabilmente considerare **il solo trattato d'arte**

**neoplatonico del Rinascimento**, poiché la trattatistica, sorta **nel Quattrocento** con l'intento di conferire dignità intellettuale alle pratiche artistiche, rimane per lo più estranea alla speculazione metafisica. Attraverso queste pagine *Francisco de Hollanda* offre di se stesso l'immagine dell'artista-genio che opera in virtù di un dono divino: il disegno.

L'intuizione di *Panofsky* viene sviluppata, dieci anni dopo, da un altro studioso tedesco, Alfred Baeumler (*Aesthetik*, 1934), che partendo dal presupposto secondo cui la riflessione estetica si è accesa davanti all'apparizione del bello e non di fronte a quella dell'arte, propone una tesi forte giocata sulla contrapposizione tra l'idea del bello (Platone, Agostino, Bonaventura, Ulrico di Strasburgo, Tommaso, Ficino, Bruno) e il concetto dell'arte (Aristotele, Anonimo del Sublime, Quintiliano, Policleto, Vitruvio, Dante, L. B. Alberti, Dürer, Leonardo, Vasari, Zuccari, Scaligero, Bellori).

Utilizzando questo paradigma teorico per rileggere l'intera vicenda dell'estetica occidentale, Baeumler snoda il suo saggio come un commento a *Panofsky* e ne sviluppa alcune posizioni. Secondo lui, Bellori realizza il compimento e la conclusione degli sforzi estetici del Rinascimento. Il motivo non ultimo di tutto ciò sta nel fatto che – e Panofsky non lo ha rilevato – l'idea e il concetto del bello proprio ora siano assunti sistematicamente nella teoria dell'arte.

Ora si è compiuto ciò che Alberti ha iniziato; le due linee che corrono separate attraverso i secoli, che ancora nella poetica di Scaligero evitavano di incontrarsi (giacché Scaligero non parla della bellezza), vengono riunificate da Bellori. [...] Non vi era più problema, più conflitto fra bellezza e arte, fra Platone e Aristotele: l'imitazione della bellezza della natura, rettamente intesa, doveva produrre per intima necessità, la suprema bellezza dell'arte.



Anche Baeumler non conosce il *Da pintura antiga* di Francisco de Hollanda, per cui la sua indagine sull'incontro tra concetto d'arte e idea di bello salta questa tappa fondamentale. E neppure nomina Michelangelo – forse perché non ha lasciato una teoria – che accoglie nella sua concezione dell'arte la dottrina platonica delle *Idee*. Tuttavia la sua chiave di lettura imperniata sulla contrapposizione tra l'Idea metafisica del bello e la tradizione dell'arte gli fornisce ulteriori strumenti per arricchire le premesse panofskiane. È significativo infatti trovare Federico Zuccari, che per *Panofsky* rappresenta il momento in cui l'idea platonica viene accolta per la prima volta nella trattatistica, inserito nella sezione dedicata al concetto di arte, in quanto sottolinea giustamente le forti componenti aristoteliche pure presenti nella sua teoria.

Il saggio di *Panofsky* costituisce l'abbrivio di una metodologia storiografica di successo che, oltre alla proposta teorica di Baeumler, determina la nascita di un paradigma ermeneutico produttivo per la storia dell'estetica.

Per *Tatarkiewicz* l'estetica è la riflessione sul bello e sull'arte, pertanto la storia dell'estetica si arresta quando le due idee convergono **nel Settecento** con l'opera di Charles Batteux. Ma se ha il merito di avere colto il momento in cui si verifica la nascita concettuale e terminologica delle Belle Arti, *Tatarkiewicz* rimane estraneo ai vari momenti significativi che nel corso dei secoli preparano questa convergenza e, pertanto, la sua analisi risulta talvolta depauperata dello spessore teorico che invece sostanziava le proposte di *Panofsky* e *Baeumler*.

Lo storico polacco infatti si mostra poco interessato alla metafisica, che pure gioca un ruolo determinante nella riflessione estetica, più di quanto lascino presupporre gli scarni riferimenti alla teoria dualistica del Bello, inteso come armonia e splendore, che *Tatarkiewicz* traccia da *Plotino a Marsilio Ficino*. E pur nominando, a

differenza dei suoi predecessori, *Francisco de Hollanda*, ignora il pregio più significativo del suo trattato. Infatti lo cita solo a proposito del sintagma *boas artes*, come anticipatore di Batteux.

In realtà il riferimento non coglie nel segno, perché tale espressione è ancora legata ad una visione umanistica dell'arte che si carica di valenze etiche (le buone arti che migliorano le condizioni di vita); una concezione icasticamente stigmatizzata da *Leon Battista Alberti* nell'immagine delle *tabulae* – allegoria delle *bonae artes* – che forniscono sostegno agli uomini per superare le difficoltà del *fiume Bios* nell'intercena *Fatum et fortuna*.

Benché l'aggettivo della tarda latinità *bellus* derivi da *bonus*, è prematuro e fuorviante cogliere nel sintagma latino *bonae artes* o nel portoghese *boas artes* un'anticipazione del binomio che sarà consapevolmente adoperato da Charles Batteux sulla base di un solido fondamento teorico. Al contrario, se si vuole cogliere una priorità in *Hollanda* la si deve cercare non sul piano dei termini ma dei concetti, poiché è stato il primo ad accogliere la dottrina *dell'Idea* nella trattatistica figurativa. In realtà Francisco non collega esplicitamente questa nozione ad una teoria della bellezza, e di bello parla raramente.

L'*Idea* che, provenendo direttamente da Dio, sommo artefice, garantisce la perfezione dell'opera artistica s'inscrive in una riflessione metafisica che identifica la più alta categoria estetica nella nozione di *antico*. Se tale concetto allude alla somma perfezione e se il termine *pittura*, come si vedrà meglio in seguito, è omnicomprensivo di tutte le arti del disegno, il sintagma *pittura antica* nel lessico estetico di *Hollanda* esprime quell'incontro dell'arte con l'*Idea* di bello **che nel Settecento**, in un diverso contesto teorico, sarà celebrato da Batteux.

Le ragioni di una rimozione culturale *Francisco de Hollanda* è il grande assente di tutte le storie dell'estetica che, da *Panofsky a Tatarakiewicz*, hanno impostato la loro analisi sul manifestarsi dell'*Idea* nella teoria dell'arte. La causa è ascrivibile a sfortunate circostanze che influirono sulle sue vicende biografiche e sulla diffusione dei suoi scritti. Il *Da pintura antiga* infatti – come del resto anche gli altri suoi trattati – rimase a lungo inedito e cadde nell'oblio per secoli, nascosto nei reconditi scaffali delle biblioteche iberiche. Solo dopo tre secoli il nome di *Francisco de Hollanda* ricompare nel panorama europeo grazie ad un diplomatico tedesco inviato a Lisbona **dal 1842 al 1845**, il conte Raczynski, che in un saggio sull'arte portoghese cita i Dialoghi michelangeloeschi, dando così avvio alle prime edizioni del testo.

Gli studi sistematici dei trattati hollandiani iniziarono alla fine dell'Ottocento grazie a Joaquim de Vasconcellos, ma questo non bastò a stimolare un vero interesse verso l'artista.

Eppure, come ha riconosciuto Marcelino Menendez Pelayo, questo pittore è degno di merito, non solo come artista, ma soprattutto perché lo si può considerare il più antico scrittore d'arte del Portogallo. Tuttavia, in entrambe le direzioni, la fama, se pure inizialmente gli arrise, non gli rimase fedele. Infatti, sebbene fosse un miniaturista apprezzato, tale genere pittorico era considerato inferiore, e della sua attività di architetto non rimane traccia materiale, nonostante dalle fonti questa sembri la sua principale vocazione. Certamente era ritenuto uomo di gusto e critico competente, ma il suo ideale estetico, improntato al Rinascimento italiano, non era condiviso dai suoi compatrioti, come si evince dall'amarezza diffusa nei suoi scritti.

Nel tracciare quest'immagine dell'*Idea Hollanda* accoglie motivi della Filosofia neoplatonica e aristotelica e fa dell'artista uno *spiritus melancholicus* che, in preda al

furor divino, *contempla l'Idea in grandissimo silenzio e segreto.*

Adottando quest'istanza metafisica Francisco si allontana dalla tradizione umanistica che tendeva ad un maggior equilibrio tra *ingenium ed ars*. Tuttavia non esclude che il pittore debba possedere una cultura letteraria, secondo il modello che dall'architetto enciclopedico di Vitruvio giunge all'artista dotto di Alberti. Le discipline necessarie alla formazione del pittore sono quelle ormai canoniche (matematica, geometria, prospettiva, musica, astronomia, fisiognomica, poesia, storia), ma *Hollanda* ne aggiunge delle altre in conformità con la temperie culturale del XVI secolo. Ad esempio le lettere latine e le traduzioni greche, indice di quella riscoperta e divulgazione dei classici in voga in Italia da più di un secolo; la teologia e il catalogo dei santi, per rispettare il decorum rigorosamente prescritto dalla Controriforma cattolica; e infine, per aggiungere alla cultura generale alcune competenze tecniche, prescrive la pratica della scultura e dell'architettura, che considera parti integranti della pittura in virtù del comune principio del disegno.

Il catalogo dei *saperi* utili all'artista è abbastanza dettagliato, ma nel complesso trasmette l'impressione dell'aderenza ad un topos.

Ben diversa la premura con cui Leon Battista Alberti consiglia al pittore di leggere i testi dei poeti e degli oratori che...

*copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione.*

Il suggerimento di Alberti si iscrive all'interno di una prassi in cui gli artisti, per trovare il soggetto pittorico, attingono dai repertori mitologici (particolarmente celebri le *Metamorfosi* di Ovidio o il *De genealogiis deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio) o, più

frequentemente, a causa dell'inadeguatezza della loro cultura, chiedono consulenza a dotti umanisti.

Non è un caso che la *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Botticelli si rivelino, alla luce di una complessa interpretazione iconografica, ricche di riferimenti alla poesia e alla scienza contemporanee; risultato a cui, probabilmente, non è estranea la familiarità del pittore con Poliziano. Tale consuetudine si rafforza **nel Cinquecento**, poiché nella produzione pittorica, talvolta, la potenza creativa s'isterilisce e, di conseguenza, i manuali di Boccaccio, di Giglio Gregorio Giraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea 1548), di Natale Conti (*Mithologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venezia 1551), e soprattutto di Vincenzo Cartari (*Le immagini colla spozizione degli dei degli antichi*, Venezia 1556) diventano insostituibili strumenti di lavoro.

Inoltre sono noti i nomi degli autori dei programmi che sono alla base di alcuni celebri affreschi: Luca Gaurico, fratello di Pomponio ed esperto astrologo, è l'ideatore del ciclo astrologico trascritto figuramente da Giulio Romano nella volta della Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova; Giorgio Vasari e Cosimo Bartoli forniscono il programma della decorazione delle pareti e dei soffitti della Sala Clementina in Vaticano; lo stesso Vasari e Vincenzo Borghini elaborano i soggetti degli affreschi del Salone dei Cinquecento, nel Palazzo Vecchio di Firenze; e Annibal Caro è l'ispiratore dei dipinti eseguiti dai fratelli Zuccari nel Palazzo Farnese di Caprarola.

Consapevole che le competenze acquisite nella bottega non possono assolvere da sole alla complessità dell'operare artistico, Alberti anche nel *De re aedificatoria* invita più volte gli artisti a rivolgersi agli esperti; al contrario, per *Francisco de Hollanda* il grande artista può essere ispirato solo da Dio, per cui le varie discipline gli

servono più da supporto tecnico che da repertorio inventivo.

L'*Idea*, infatti, non deve essere derivata dall'esterno, ma concepita nella mente e vista con gli *occhi interiori*. Di conseguenza, pur includendo tra le conoscenze del pittore la mitologia, poiché *sotto la sua discreta finzione è nascosta molta ragione e verità*, ritiene fonte più utile la *Divina Commedia di Dante* che può fornire utili spunti per un'iconografia volta, secondo una concezione pedagogico-commemorativa, ad illustrare la storia sacra e a fornire esempi etici.

Inoltre è degno di rilievo il fatto che Francisco inserisca tra le conoscenze del pittore due discipline che **nel Cinquecento**, soprattutto in Portogallo dove i traffici marittimi erano particolarmente sviluppati, avevano acquistato notevole considerazione: la cosmografia, utile per capire la descrizione della terra e del mare, e sapere come sta lanciata la grande macchina del mondo, e l'astrologia per seguire i movimenti e circoli della sfera celeste, e conoscere l'immensità dei cieli. In tal modo mostra una mentalità aperta e disposta ad integrare l'immagine tradizionale dell'artista dotto, di stampo umanista, con i nuovi saperi scientifici, di cui dà prova nella raffigurazione del globo e dei pianeti contenuta nel *De aetatibus mundi imagines*.

Per sostenere la singolare priorità del suo trattato, nonostante l'insigne precedente del *De pictura albertiano*, Francisco è indotto a sottolineare il differente percorso attraverso cui elabora la sua teoria; un percorso che, per una serie di circostanze fortuite – come la frequentazione del circolo di Vittoria Colonna e la conoscenza di Michelangelo – o legate alla cultura personale, lo portano sulla strada **del neoplatonismo**.

*Plotino (Enneadi, VI, 9) aveva affermato che l'anima, per ristabilire il contatto con la suprema e originaria*

Natura e giungere alla contemplazione dell'Uno, deve rivolgersi verso la propria interiorità.

Ma questo moto di convergenza verso l'Uno è possibile solo nella misura in cui l'anima riesce ad affrancarsi dal condizionamento del corpo, distaccandosi dalla realtà sensibile. Se ciò avviene, l'ente, come rapito dall'entusiasmo, si unisce all'essenza del dio, realizzando l'identificazione del soggetto con l'oggetto mediante la visione dell'Uno.

Tale teoria viene reinterpretata alla luce della teologia cristiana da *Marsilio Ficino*, per il quale l'ascensione dell'anima, libera dai gravami terreni, al Cielo diviene *conditio sine qua non* dell'assimilazione a Dio:

*Che se la mente, quanto più in alto si eleva a contemplare le essenze spirituali, tanto più si allontana dagli oggetti corporei, e se il supremo limite che l'intelligenza può attingere è la sostanza stessa di Dio, da ciò consegue che la mente ha la potenza di salire fino alla sostanza divina allorquando si trovi ad essere completamente estranea ai sensi mortali. Per cui l'anima, liberata dai vincoli di questo corpo e dipartendosi purificata, diviene Dio in modo fisso e definitivo.*

Questa teoria, che sta a fondamento della concezione hollandiana di artista ispirato, era diffusa **negli ambienti neoplatonici del Cinquecento**, come attestano i riferimenti di Michelangelo al concetto di anamnesi e al mito delle anime alate, al contrasto tra l'amore sensuale che trae verso il basso e quello celeste che, attraverso la bellezza femminile, chiama l'anima a Dio (infatti i filosofi platonici, antichi e moderni, con una falsa etimologia facevano derivare il termine *kállos*, bellezza, dal verbo *kaléin*, chiamare). *Hollanda* mutua termini e temi dalla *metafisica neoplatonica*, elaborando una teoria della pittura fondata sulla visione interiore *dell'Idea*.

Prendendo le distanze dalla tradizione artistica che sottolineava l'importanza dell'imitazione e dell'esercizio

continuo, traccia l'immagine del *genio* il quale con rapidi gesti dà forma *all'Idea prima che per qualche perturbazione essa gli si perda e gli si attenui*; e a dispetto della finestra albertiana, la famosa piramide visiva che aveva fornito gli strumenti per una visione più consapevole e scientifica della realtà, esalta l'esecuzione con gli occhi bendati in preda ad un divino furore.

Questo tipo di creazione, che avrebbe avuto fortuna con le dottrine del genio romantico, era del tutto insolita nella teoria dell'arte di quei secoli. Francisco la mutua dalla tradizione filosofico-letteraria, nella quale già nell'antichità e poi soprattutto nel Rinascimento era stata attribuita al poeta ispirato. Pertanto per comprendere meglio la sua concezione dell'artista è opportuno ripercorrere l'evoluzione concettuale, attraverso cui il *furor divino*, trasmigra dall'ambito poetico a quello artistico, attraverso la mediazione della filosofia di *Marsilio Ficino*\*.

[\* Né minor gloria è riservata a te, beatissimo padre, perché dai nuovo impulso alle buone lettere, perché procuri tutti i migliori libri agli studiosi sia a quelli di oggi sia a quelli che si succederanno negli anni a venire, perché diffondi le arti belle e le discipline liberali. Tentarono questo, un tempo, moltissimi tra gli antichi, Greci, Latini e barbari: e poiché produssero straordinari vantaggi, ne ottennero gloria eterna. Tentarono questo anche alcuni uomini in tempi recenti, non solo privati cittadini di modesta condizione, ma anche papi, imperatori, re e altri uomini illustri. E (per tacer degli altri) non recò forse sommo giovamento alle lettere papa Niccolò V non fece lo stesso tuo padre Lorenzo?

Se fossero vissuti più a lungo, disporremmo di molte cose che invece non abbiamo, e quelle che abbiamo sarebbero divenute di gran lunga migliori grazie al loro zelo. Pertanto, occorre che tu insigne successore dell'uno, degno figlio dell'altro porti a compimento ciò che quelli, colti da morte prematura, non poterono realizzare.



Io, peraltro, già da lungo tempo vado rotolando questo masso. Nel fare ciò mi par davvero di essere un nuovo Sisifo, poiché, pur continuando a rotolare quel masso, non sono ancora riuscito a portarlo in cima alla montagna; invece ad altri ed è gente dotta sembro un nuovo Ercole, poiché non cedendo mai ai mali, né mai soccombendo alle fatiche avrei, da solo, già giovato alla causa delle lettere più di quanti, tutti insieme, si sono adoperati a ciò per molti secoli. E per le mie tante fatiche mi amano al punto da frastornarmi di elogi, ora rivolti direttamente a me, ora espressi in accurate epistole.

‘Ma io non presto fede a costoro’, perché non ho ancora pubblicato alcun libro da cui mi sia sentito appagato: il mio amore per le buone lettere, infatti, è così grande, che desidero consegnare nelle mani degli studiosi libri, al tempo stesso, correttissimi e bellissimi. Per cui, ogni volta che per incuria mia o di coloro che si occupano della correzione dei libri insieme a me in qualche caso viene commesso un errore, anche se minimo, sebbene in un grosso volume ‘sia fatale che si insinui il sonno’ (questo nostro, infatti, non è impegno di un sol giorno, ma di molti anni, nel corso dei quali non v’è né sosta né riposo), tuttavia me ne dolgo al punto che, se potessi, eliminerei ogni singolo errore a peso d’oro.

Dunque, beatissimo padre, pubblichiamo ora tutte le opere di Platone a noi giunte, e le pubblichiamo sotto il tuo fortunatissimo nome. Abbiamo fatto tale scelta anche per questo motivo: dal momento che Marsilio Ficino, alunno della tua casata, ha dedicato a tuo padre Lorenzo la sua traduzione latina delle opere di Platone poiché Lorenzo aveva sempre protetto tutte le persone più dotte in entrambe le lingue a tal punto che Firenze, finché egli visse, era ed era considerata una nuova Atene, anche noi abbiamo voluto giustamente dedicare a te che sei suo figlio e, insieme, sommo pontefice, nonché agognato ornamento e sostegno degli eruditi del nostro tempo le opere del medesimo autore, questa volta in greco, e greco attico, quali le scrisse Platone.

Nel contempo, in questo caso ho voluto compiacere alcuni nostri amici appassionati delle buone lettere, i quali, anche se intendevo farlo di mia iniziativa, tuttavia mi esortarono amichevolmente a dedicare i dotti scritti di quell'uomo eccezionale a nessun altro che a te, suprema guida delle divine cose, nella speranza che questo avrebbe potuto giovare in modo straordinario all'Accademia che da tanti anni abbiamo in gestazione, affinché tu naturalmente ci protegga e faccia tua questa nostra impresa, davvero degna del favore e dell'aiuto di tutti i più grandi sovrani; e, anzi, affinché tu, come sommo pontefice, ti prenda cura di istituire questa stessa Accademia, bene perpetuo per l'umanità, nella città di Roma.

Uno di questi amici, e il più autorevole, è il cretese Musuro, uomo di grande intelligenza e di grande erudizione, che ha accuratamente riveduto questi libri di Platone, comparandoli con manoscritti antichissimi, così da recare insieme a me come sempre fa un grande beneficio sia ai Greci che ai nostri connazionali. Per questo motivo egli desidera la pace non meno di noi; e, come noi, anche lui chiede che grazie alla tua prodigalità e ai tuoi mezzi l'Accademia possa vedere la luce: richiama che si evince facilmente leggendo la dotta, raffinata e solenne elegia da lui composta in lingua greca e stampata subito dopo l'indice latino delle opere di Platone.

Siamo inoltre persuasi che questo nostro Platone ti sarà molto gradito per numerosi motivi, e in particolare perché, dopo avere circolato per molti secoli smembrato in più parti, ora, riunite diligentemente tali parti in un unico corpo, è disponibile nelle sua interezza per cura nostra, suddiviso in nove blocchi di quattro opere ciascuno, secondo quanto ci ha tramandato Diogene Laerzio, seguendo Trasillo, nella sua Vita di Platone. Ma su Platone basti quanto detto. Tu ora, beatissimo padre, che sei il vicario di Gesù Cristo, Dio ottimo massimo, e al quale è affidata la cura delle genti, provvederai in proporzione alle tue forze e con l'onestà, la saggezza e la fede che ti sono proprie a che la pace la quale, sola, Cristo in punto di morte lasciò come eredità agli uomini regni ovunque per i tuoi cristiani, che oggi, ahimè, muovendo fra loro guerre

senza quartiere, annientano le possenti forze della cristianità con spada ostile: spada con cui meglio sarebbe stato sopprimere il pericolo turco.

Tu, padre di noi tutti lo ridico, con la tua suprema autorevolezza provvederai a riconciliare i tuoi figli grondanti sangue ripetendo continuamente queste parole:

*No, giovani, non abitate l'animo vostro a sì grandi guerre!  
Fa' cadere di mano la spada, popolo mio!*

E nel frattempo, poiché sei dotto senza pari sia in latino che in greco, ci sosterrai non meno di quanto speriamo, giacché noi ci affatichiamo tanto e da tanto tempo per il bene delle Lettere. Infatti, sebbene ci sembri di avere portato un grandissimo aiuto agli studiosi di entrambe le lingue, tuttavia, se porrai sotto la tua tutela la nostre attività, potremo portare ad esse un aiuto tanto più grande, quanto più grande di Aldo è Leone X, sommo pontefice. (Supplica di Aldo Pio Manuzio) ]

La nozione classica di poesia era affine a quella di divina mania e di vaticinio, se anche Omero, il più antico poeta greco, non a caso ritenuto cieco, invocava la Musa perché cantasse per suo tramite le famose gesta degli eroi. Il poeta è solo un medium che in condizione di *enthousiasmos* esprime le parole suggerite dal dio, ne è conferma il fatto che, cessato l'invasamento divino, il poeta non è consapevole di ciò che fino a poco prima ha affermato. Di conseguenza la poesia, almeno quella più vera e più grande, non è un'arte che obbedisce a determinate regole compositive, ma è il frutto di un dono divino proveniente dalle Muse. Questa concezione trae il suo fondamento filosofico da alcuni luoghi platonici concentrati soprattutto nei dialoghi Ione e Fedro, sebbene si possa forse fare risalire ad una teoria più antica.

Tuttavia, pure Aristotele il quale, riaccostando la poesia alla dimensione umana, ha codificato le regole del suo genere più solenne, la tragedia, afferma che il

poetare è proprio di chi per natura possiede o una versatile genialità o un temperamento entusiastico ed esaltato (*manikós*); gli uni per la loro duttile e facilmente plasmabile natura, gli altri per l'estasi che li rapisce. Si può cogliere nel pensiero dello Stagirita una traccia di motivi platonici che avranno costante e duratura fortuna nella tradizione antica e medievale. D'altro canto è noto che nel corso dei secoli si verificò spesso una contaminazione della filosofia platonica con quella aristotelica, che generò un eclettismo talvolta inconscio e insospettato persino dagli stessi interpreti.

Il concetto di *poeta* ispirato trova ampia diffusione anche nella cultura latina che considera l'ingegno fonte dell'attività poetica e l'entusiasmo la condizione attraverso cui il poeta entra in contatto con le Muse. Cicerone, con esplicito riferimento a Democrito e Platone, afferma che *non vi può essere un vero poeta, il cui animo non sia acceso e pervaso, per dir così, dalla fiamma del furore (adflatu quasi furoris)* e in virtù di questo *afflato divino (divino quodam spiritu)* che lo pervade dichiara il *poeta sacro*.

Attraverso i commenti medievali ai dialoghi platonici, la dottrina del *furor divino* giunge fino alle soglie dell'Umanesimo, trovando ampia diffusione tra i sostenitori del valore etico-civile della poesia, nonostante il carattere pagano delle sue finzioni. Ma già all'inizio **del XIV secolo**, il padovano Albertino Mussato scrisse varie epistole sull'origine e la nobiltà di quest'arte, definendola una *scienza che proviene dal Cielo* e che vanta diritto divino; e in particolare nella settima epistola afferma che i poeti antichi furono rivelatori di Dio e che la poesia è una *seconda teologia*.

Reinterpretando la nozione scolastica di *poeta theologus*, i proto-umanisti sottolineano la funzione rivelante della poesia; e in particolare *Francesco Petrarca (Collatio laureationis)* e *Coluccio Salutati (De fato, fortuna et casu; De laboribus Herculis)*, ne accentuano il carattere inventivo. La *Collatio laureationis*, l'orazione tenuta da *Petrarca* per

l'incoronazione poetica avvenuta in Campidoglio nel 1341 riprende la *Pro Archia* (VIII, 18) – ritrovata dal poeta a Liegi nel 1333 – quando distingue dalle arti che necessitano impegno e fatica la poesia, la più alta attività umana, per la quale è indispensabile un certo intimo impulso nell'animo del vate per intervento divino:

*mentre nelle altre arti con l'applicazione e il lavoro si può arrivare ad una conclusione, nell'arte poetica è diverso: non si ottiene nulla se manca una certa potenza interna, infusa dal cielo nell'anima del poeta.*

Ciò non toglie tuttavia che *Petrarca*, riprendendo una classificazione già invalsa nella cultura antica, distingua il poeta ispirato *nato sotto così benigna stella, da poter bastare a se stesso senza bisogno di aiuto da chi, privo di così gran dono conferito per grazia celeste deve contentarsi di ricorrere al metodo delle api*, effettuando una selezione di ciò che è stato prodotto da altri per realizzare una nuova composizione.

È questa la strada intrapresa da Zeusi e da tutti coloro che hanno mirato alla perfetta bellezza tramite l'*electio*, la scelta migliorativa del reale; *Hollanda* però percorre altri monti e altre scale e, con maggior aderenza alla filosofia di Platone, privilegia la creazione in preda *al furor divino*.

La lezione platonica enfatizza la portata rivelativa della poesia, irriducibile all'effetto di una pura e semplice disciplina formale. La combinazione di motivi aristotelici e platonici sollecita la formazione di un'area semantica della creatività, fondata sull'ingegno umano sovraeccitato dall'impeto naturale, alle soglie della follia. Il concetto viene ripreso, nella *Genealogia deorum gentilium* (XIV, 7), da *Giovanni Boccaccio* che attraverso la nozione di fervor mira a sottolineare in maniera decisa la novità dei prodotti dell'invenzione poetica, contribuendo a consolidare l'alto prestigio del poeta, assimilato al teologo perché attraverso i dolci versi esprime recondite verità.

Nel **Quattrocento**, con le traduzioni dei dialoghi platonici ad opera prima di Leonardo Bruni e poi di *Marsilio Ficino*, la teoria del *furor divino* dilaga nei versi e nelle trattazioni teoriche degli umanisti \*.

[\* Sebbene le guerre e le armi, mio caro Egnazio, siano sempre state una calamità e un flagello per un'infinità di cose e soprattutto per gli studi e le buone lettere (il che risulta essere talmente vero, che non occorre alcuna dimostrazione), tuttavia ai nostri tempi, nei quali non solo in Italia, ma pressoché in tutto il mondo vediamo divampare conflitti o per la cupidigia e l'avidità umana o come preferisco credere per i nostri vizi e i nostri peccati (Dio, infatti, suole punire i misfatti degli uomini principalmente con questi tre mali: guerra, carestia, pestilenza; e per lo più li associa, perché la carestia segue la guerra e la pestilenza segue la carestia, sicché presso i Greci è nato il proverbio *λιμὸς μετὰ λοιμὸν* [la carestia dopo la pestilenza]), ai nostri tempi, ripeto, insieme alle guerre hanno preso tanto vigore gli studi delle buone lettere, che esse sono in piena fioritura: e ciò avviene soprattutto a Venezia il che fa maggiore meraviglia, sebbene la città sia travagliata senza sosta dalla guerra ormai da molti anni.

Poiché, dunque, in questa gloriosa città tu eccelli per intelligenza, eloquenza e cultura, e favorisci e supporti al massimo la nostra attività, ti dedichiamo queste orazioni di Isocrate rivedute con grande cura, come è nostro costume: non potendo infatti noi esprimere in altro modo il nostro affetto nei confronti degli amici e di chi ci vuole un gran bene, è con questo genere di epistole che attestiamo pubblicamente non solo agli studiosi del nostro tempo, ma, se le nostre opere continueranno a vivere, anche ai posteri di essere in debito verso di loro e di non avere dimenticato i buoni uffici che ci hanno riservato.

A queste orazioni di Isocrate abbiamo aggiunto su impulso del nostro Musuro il discorso di Alcidas contro i maestri di retorica, quello di Gorgia in lode di

Elena, quello di Aristide in lode di Atene: ho fatto questo perché avendo anche Isocrate composto degli scritti sui medesimi argomenti è sembrato valesse la pena di offrire in lettura agli studiosi nello stesso contesto autori diversi, nonché dottissimi, che hanno trattato gli stessi temi. Di Aristide abbiamo pure accluso il discorso in lode di Roma per l'affetto che ci lega a tale città, affinché, dove si elogia Atene, si elogi anche Roma, visto che lo stesso autore ha composto un elogio dotto e accurato di entrambe le città.

*Stammi bene. Venezia, aprile 1513 Aldo Manuzio. ]*

Secondo il mito esposto nel Fedro l'anima, che prima contemplava le *Idee* come riflesse nello specchio della mente divina, una volta caduta nel carcere del corpo, anela a ripristinare la situazione originaria, risalendo al cielo grazie alle ali della virtù attiva e contemplativa.

L'ascensione che consente all'anima di tornare a contemplare le *Idee* avviene in condizione di furor. Questa teoria che in Platone si caricava di valenze etiche e metafisiche volte a distinguere l'amore volgare, dedito ai piaceri sensibili, da quello celeste, mirante a ripristinare l'unione primigenia con Dio, subisce ora alcune trasformazioni volte a privilegiare il ruolo della *poesia*.

Artefice di questa variazione concettuale è *Marsilio Ficino* nell'epistola *De divino furore*, **scritta nel 1457** per il poeta *Pellegrino degli Agli*. Riprendendo la distinzione platonica (Fedro 265b) dei quattro furori: l'erotico rivolto a Venere, il poetico alle Muse, il misterico a Dioniso e il profetico ad Apollo, *Ficino* si sofferma principalmente sul secondo, ritenendolo il migliore.

Mentre nel dialogo di Platone l'amore celeste è generato dalla visione della bellezza, ed ha il potere di risvegliare nell'anima umana il ricordo della sua vera origine e il desiderio di risalire al cielo,

nell'interpretazione di *Ficino* un ruolo analogo viene assegnato alla poesia; di conseguenza il motivo del furore poetico diviene centrale nell'epistola, al contrario degli altri appena accennati nella conclusione.

Riprendendo la distinzione platonica tra la poesia prodotta per abilità tecnica e quella frutto di ispirazione, *Ficino* tesse le lodi di quest'ultima, originata da quel divino furore che proviene dalle Muse e di conseguenza da Giove, principio e origine di tutte le cose. In tal modo l'esaltazione del poeta ispirato s'iscrive all'interno di quell'armonia universale che regola analogamente il macrocosmo e il microcosmo, presupposto fondamentale perché si possa instaurare l'analogia tra la creazione divina e quella artistica.

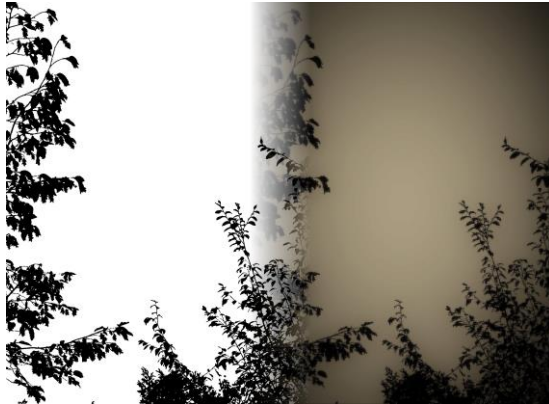
Tale parallelo è instaurato da *Ficino* in un opuscolo in volgare *De Dio et anima* contemporaneo all'epistola *De divino furore*, in cui riprendendo la teoria delle *Idee* insite nella mente divina, il filosofo si sofferma più esplicitamente sul motivo della creazione:

*La sapientia è come uno immenso specchio, nel quale le similitudini di tutte le cose risplendono. Et come il pictore et ogn'altro artefice di tutte l'opere che dimostra nella steriore materia, ha prima et poi le immagini nella mente formate, così di qualunque cosa produce la divina potentia, la sapientia ab eterno in sé forma l'exemplo [...] Per la qual cosa gli exempli di tutte le cose eternalmente nella divina sapientia consistono. Onde la potentia a exemplo di sua sapientia e a fine di sua bontà crea il mondo.*

In questo passo la tripartizione della divina sostanza in potenza, sapienza e bontà, corrispondenti rispettivamente alla causa efficiente, esemplare e finale della creazione, è messa in relazione con le tre persone divine (Padre, Figlio e Spirito Santo) che *Ficino* attribuisce ad *Ermete*, determinando ancora una volta una contaminazione tra dottrine eterogenee che, in virtù della *prisca sapientia*, egli sente affini.



L'epistola a *Pellegrino degli Agli* riscosse particolare successo a giudicare dai numerosi manoscritti e dalla traduzione in toscano a beneficio dei volgari lettori realizzata da un anonimo ammiratore, per cui la teoria del furore, con le sue collusioni con il tema della divina follia del poeta, si diffuse rapidamente.



Quando Tessalo fallì nel trattamento della pillola eliaca, lasciò Alessandria e si gettò nel deserto, deciso a scoprire il segreto o a lasciare la vita con il suicidio. Ora, dice, *poiché la mia anima prediceva continuamente che avrei commerciato con gli dei, tendevo continuamente le mie mani al cielo, pregando gli dei di concedermi, con una visione in sogno o con l'insufflazione di uno spirito divino, qualche favore di questo tipo.*

Queste parole riassumono la prima modalità di rivelazione. L'arte di ottenere una rivelazione in un sogno è solo una branca dell'*oniromanzia*. Ma questo fenomeno è troppo noto e troppo diffuso nell'antichità, per avere bisogno di essere illustrato. Ricordiamo solo che i filosofi ne fornirono la giustificazione, che l'interpretazione dei sogni fu oggetto, almeno nella religione greco-egiziana, di un mestiere sacerdotale, che *Artemidoro di Dalidi*, in Lidia, scrisse **nel II secolo** un libro su questo argomento, e che le ricette per ottenere

un oracolo in un sogno si annoverano tra i testi più comuni dei papiri magici.

La rivelazione ricevuta in estasi è un fenomeno più singolare. Si trova in molte forme, il cui tratto comune è l'estasi stessa, il fatto d'essere usciti da sé. A volte il soggetto, essendo uscito dal suo stato normale, si sente riempito da un soffio divino, che, improvvisamente, s'installa in lui e gli fa pronunciare l'oracolo. Questo è il caso dell'Oracolo del Vasaio. Conservato in un papiro greco del III secolo della nostra era, è la storia di un profeta di Iside e Osiride sotto il regno di Amenofi.

Ricco, con casa e campi, vende un giorno tutto i suoi beni per farsi vasaio. Con questo atto, svislisce la funzione sacerdotale e si dimostra in qualche modo empio: perciò lo si crede pazzo. Il resto del testo, molto rovinato, si riduce in sintesi a questo. La popolazione, irritata da questa mancanza verso gli dei, invade il laboratorio dello pseudo-vasaio e rompe tutti i suoi strumenti. Egli allora cade in estasi e, posseduto da uno spirito divino comincia a vaticinare. Il popolo si riunisce, si avverte il re, che convoca e interroga il profeta sempre in uno stato di estasi. La risposta è così strana che il re si turba, fa venire i principali tra i sacerdoti e un ierogrammata (qui, segretario) per scrivere l'oracolo del vasaio (fr. 3). Segue allora questo stesso oracolo che annuncia la rovina e la ripresa dell'Egitto. A volte lo schema è più complesso.

Il soggetto, caduto in estasi, si sente lasciare la terra, salire in cielo, e là, egli sente una voce divina e il più delle volte gode di una visione. L'esempio classico è quello di Nechepso. Durante un'estasi, il re astrologo si sente alzare nell'aria, sente una voce dal cielo, mentre gli appare una forma avvolta da un peplo scuro che diffonde del l'oscurità.

Nel racconto di Tessalo, Asclepio forse allude a questa voce divina quando dice al medico:

*Il re Nechepso, nonostante fosse uomo molto ragionevole e in possesso di qualsiasi potere magico, non ha tuttavia ricevuto da una voce divina nessuno dei segreti che tu vuoi apprendere.*

L'ermetismo esprime questa dualità di condizione in ciò che è contemplativo, e lo esalta come uno dei più grandi privilegi dell'uomo (C.H. , X, 24-25):

*L'uomo è un vivente divino, da paragonare non al resto dei viventi sulla terra, ma a quelli di sopra, in cielo, che sono chiamati Dei. O piuttosto, se dobbiamo osare dire la verità, è ancora al di sopra degli dei che è stabilito l'uomo realmente uomo o, almeno, c'è tra loro completa eguaglianza di potere. Infatti, nessuno degli Dei celesti lascerà la frontiera del cielo e discenderà sulla terra: l'uomo, al contrario, sale anche fino al cielo, e lo misura, e sa cosa c'è in cielo in alto, cosa c'è in basso, e apprende tutto il resto con esattezza, e, suprema meraviglia, non ha nemmeno bisogno di lasciare la terra per stabilirsi lassù, così tanto si estende il suo potere!*

E altrove (C. H. , XI, 1 9):

*Comanda alla tua anima di andare in India, ed ecco che, più veloce del tuo ordine, sarà là. Comandola poi di trasferirsi nell'oceano, ed essa, di nuovo, sarà subito là, non per aver viaggiato da un luogo a l'altro, ma come se fosse già là. Comandale anche di volare fino in cielo, essa non avrà bisogno di ali: nulla può farle da ostacolo, né il fuoco del sole, né l'etere, né la rivoluzione del cielo, né i corpi degli altri astri; ma, attraversando tutti gli spazi, salirà nel suo volo fino a l'ultimo corpo celeste.*

È un'esperienza familiare per l'ermetista sentirsi al tempo stesso in sé e dappertutto (C.H. , XI, 20):

*Una volta stabilito nel tuo pensiero che non c'è niente di impossibile per te, considerati immortale e capace di comprendere tutto [. . .]. Elevati più in alto di qualsiasi altezza, scendi più in basso di qualsiasi profondità. Raccogli in te stesso le sensazioni di tutto il creato, del fuoco e dell'acqua, del secco e dell'umido,*

*immaginando di essere contemporaneamente ovunque, sulla terra, nel mare, in cielo, che tu non sei ancora nato, che tu sei oltre la morte.*

Che si tratti davvero di un'esperienza mistica, è ciò che attesta il trattato XIII, il cui unico scopo è descrivere l'iniziazione spirituale grazie alla quale il discepolo raggiungerà i più alti gradi del sapere.

Ora, una volta rigenerato, ecco come si esprime il neofita (XIII, 1 1):

*Divenuto incrollabile per opera di Dio, o padre, mi raffiguro le cose, non con la vista degli occhi, ma con l'energia spirituale che ho dalle Potenze. Sono in cielo, nella terra, nell'acqua; sono nell'aria, negli animali, nelle piante; nel ventre, prima del ventre, dopo il ventre, dovunque.*

Questo nobile privilegio dell'uomo, quella facoltà che egli possiede, mediante la contemplazione o l'estasi, di andare oltre i limiti del suo essere per unirsi agli Dei beati, nessuno l'ha resa meglio di Tolomeo, in un famoso epigramma:

*Lo so, sono mortale e duro solo un giorno. Ma quando accompagno, nel loro corso circolare, i ranghi stretti degli astri, i miei piedi non toccano più la terra, mi ritrovo a fianco di Zeus stesso a saziarmi di ambrosia, come gli dei.*

(E. Di Stefano & A.J. Festugière)