

Come già gli altri volumi dedicati alla struttura del dialogo platonico, anche questo raccoglie saggi di giovani studiosi insieme a quelli di studiosi già noti ed affermati, che affrontano il *Fedro* da prospettive ed angolazioni diverse, con impostazioni diverse, ed offrendo interpretazioni e "soluzioni" diverse. Vengono infatti qui toccati i temi più importanti di questo complesso dialogo, dall'influenza parmenidea alla retorica e al difficile rapporto tra retorica, persuasione e vera filosofia, e dunque al ruolo della psicagogia nella filosofia; dal rapporto tra oralità e scrittura a quello tra rappresentazione, dialettica e interpretazione (e, in particolare, un'interpretazione "platonica" del primo discorso di Socrate). Come già con gli altri volumi, anche con questo vorremmo mantenere aperta una palestra di discussione la più libera e la più ampia possibile, che ci stimoli, in pieno spirito "platonico", a pensare e ad approfondire personalmente i temi sempre attuali sui quali Platone ci invita a riflettere.

GIOVANNI CASERTANO (1941) già professore ordinario di Storia della Filosofia Antica nell'Università "Federico II" di Napoli, si interessa principalmente di filosofia greca classica, ed ha studiato in particolare i Presocratici e Platone. Ha al suo attivo più di duecentosettanta pubblicazioni, tra volumi, articoli, saggi, apparsi in Italia ed all'estero.

ISBN 978887564482-6



9 788875 644826

Prezzo di vendita
al pubblico

€ 17,00

33694

Il *Fedro* di Platone: struttura e problematiche

a cura di
Giovanni Casertano



LOFFREDO EDITORE

viene a coincidere con la scrittura dissimulata del logografo, con la retorica, con il κῆρός; per la scrittura diegetica, invece, di cui ci consegna il paradigma, Socrate non trova miglior nome che quello di diti-rambo e di mito. Facendo del mito dell'anima l'oggetto della sua palinodia, Socrate non fa, dunque, nient'altro che armonizzare il contenuto del suo discorso con la sua forma scritta. Se ne concluderà che per il filosofo non vi è retorica se non scritta: sottratto alla tirannia del κῆρός, il filosofo può, meglio di chiunque, scrivere invece di parlare. Con la sola riserva che, nel momento in cui dà per iscritto la conoscenza della natura del tutto, il dialettico si fa mitologo.

Traduzione di
Silvio Marino

9.

LIDIA PALUMBO

Mimesis ed enthousiasmos in Platone
Appunti sul *Fedro*

La dottrina platonica della *mimesis*, per la quale l'intero mondo empirico altro non è che una rappresentazione mimetica del mondo delle idee, una sua immagine sbiadita, trova nel *Fedro* qualcosa di simile ad una presentazione solenne, che avviene in una cornice mitica, non priva di rilievo teoretico.

Nel contesto mitico dell'immagine della biga alata Socrate, con un linguaggio che è quello dei misteri eleusini¹, descrive l'avventura delle anime nella "piana della verità", in quel luogo, cioè, dove si dà "il pascolo che si addice alla parte migliore dell'anima" (248B7), un pascolo che è visione, nutrimento, godimento (247D1-5), e che garantisce la leggerezza dell'ala psichica (248C1).

Solo le anime che hanno goduto di tale contemplazione – stabilisce la legge di Adrastea (248C, 249E) – possono abitare corpi umani: gli uomini, infatti, sono uomini, e cioè potenzialmente filosofi², solo nella misura in cui sanno comprendere secondo ciò che è chiamato *idea*:

¹ Per l'uso platonico del linguaggio dei misteri cfr. il commento di R. VELARDI a PLATONE, *Fedro*, Milano, Bur, 2006, p. 200, n. 151, d'ora in poi VELARDI 2006.

² Cfr. *Images de Platon et lectures de ses oeuvres. Les interprétations de Platon à travers les siècles*, édité par A. NESCHKE-HENTSCHEK avec la collaboration de A. ETIENNE, Éditions Peeters, Louvain, Paris 1997, pp. XI-XXIII. Il pensiero del filosofo è alato perché, per quanto è possibile, il suo ricordo è sempre (ἀεί, 249C7) rivolto alle stesse cose alle quali è rivolto il dio, che proprio per questo è divino (*Phaedr.* 249C). È difficile sottrarsi alla tentazione di comparare questo passo a quel luogo della *Poetica* di Aristotele (4.1448b12-16) in cui si dice che "l'apprendere non solo per i filosofi è la cosa più dolce, ma ugualmente anche per gli altri uomini, con l'unica differenza che gli altri uomini vi si dedicano solo per breve tempo". Dalla comparazione tra i due passi, infatti, sembrerebbe potersi indurre che la differenza che esiste tra il filosofo e gli altri uomini, una differenza legata alla gestione del tempo, è paragonabile a quella che esiste tra il filosofo e il dio.

sanno cioè superare la condizione franta dell'esperienza sensibile, che è molteplice ed inautentica, e attingere l'unità per mezzo del *logismos* (249B6-C1). Ciò per gli uomini è possibile perché è reminiscenza di quel che le anime *videro* quando, procedendo insieme al dio, guardavano "dall'alto ciò che noi ora diciamo che esiste", "ciò che realmente è" (249C1-4)³. A partire dalle cose di quaggiù, poi, per mezzo della reminiscenza, accade che ogni anima umana, quando non è ostacolata dalla frequentazione dell'ingiustizia e segue la propria natura, ricorda quanto allora *vide* (250A3-4).

Le anime sono turbate (*ekplettontai*, 250A6) dalla *somiglianza* tra le cose di quaggiù e quelle di lassù; esse ora – dice Platone – non sono più padrone di se stesse, ignorano la loro stessa condizione, e non riescono a distinguere con chiarezza tra le due dimensioni: quella della sensazione, che fa cogliere loro la visione di un'immagine, e quella della rammemorazione, che rappresenta, invece, ciò che realmente è (250A6-B1).

Le cose di quaggiù altro non sono che *ὁμοιώματα* (250A6, B3), immagini mimetiche delle idee di lassù. E mancano di quello splendore di giustizia e temperanza che è prezioso per la natura dell'anima. Sono pochi (e compiono l'ufficio con grande stento) quelli che, avvicinandosi alle immagini, riescono a vedere, con la loro vista opaca, il genere al quale va ricondotto, per essere realmente compreso, l'oggetto che nell'immagine è solo raffigurato (250B3-5).

Questo è il quadro teorico all'interno del quale va compresa la teoria platonica della *mimesis* così come essa si configura nel *Fedro*. Comprendere la verità delle cose è per Platone impossibile senza che vengano compiuti due movimenti omologhi ed in certo senso inversi: il primo è quello che *ricosce* la *somiglianza* tra l'*eidōs* e la sua immagine empirica, che coglie nell'una la traccia dell'altro; il secondo è quello che tra l'*eidōs* e la sua immagine empirica riconosce invece la *differenza*, cioè *non confonde* l'una con l'altro. Questi due movimenti, che

³ Si tratta di qualcosa che nessuno dei poeti quaggiù ha mai celebrato né mai celebrerà in modo appropriato: una realtà priva di colore e forma, puramente intellegibile, che può essere colta e amata solo dalla parte più elevata dell'anima (247C-E). La filosofia di Platone è il luogo teorico in cui per la prima volta nella storia della cultura occidentale la scissione tra la realtà vera di ogni ente e il modo in cui ogni ente appare agli altri ha assunto la forma di una differenza ontologica che oppone l'*eidōs* unitario ad una serie di sue immagini mimetiche.

avranno un'eco nella definizione di dialettica⁴, sono la cifra della dottrina platonica della *mimesis* perché definiscono lo statuto dell'immagine, che è ciò che è, e cioè immagine, per la sua somiglianza e per la sua differenza rispetto a ciò di cui è immagine; ma definiscono anche lo statuto del filosofo, che è filosofo, precisamente perché conosce ciò che accomuna e ciò che distingue i due livelli ontologici⁵.

La vera realtà che si offre allo sguardo dell'anima nella pianura della verità secondo il racconto del *Fedro* intesse con il mondo empirico un rapporto di omonimia⁶: c'è una bellezza di lassù e qualcosa che, quaggiù, porta il suo nome⁷ (250E3). Tale rapporto di omonimia ha la sua ragione nel rapporto mimetico: nel mondo empirico vi sono volti dalle sembianze divine, forme corporee che "rappresentano bene" (*εὖ μεμιμημένον*, 251A3)⁸ la bellezza. Colui che si imbatte in tali forme, dice Platone, è preso dai brividi (251A) e da uno stato d'animo che è simile a quello provato quando si trovò a contemplare la vera bellezza.

Non è dunque soltanto l'immagine a somigliare al suo modello, ma anche tutto ciò che le si accompagna: si assomigliano anche le sensazioni provocate da un'immagine e quelle provocate da un modello; e tutto ciò, nel mondo della *mimesis*, definisce la natura del legame che collega e distingue le cose e le idee. Tale legame è fatto di riflessi, di richiami, di rimandi, e ogni volta si tratta di non confondere ciò che richiama e ciò che è richiamato, ciò che significa e ciò che è significato. Ma anche, in un certo senso, di sovrapporli: di saper vedere l'uno

⁴ *Phaedr.* 265D-E.

⁵ Cfr. *Resp.* V 476A sgg. Per determinare la differenza tra filosofi e non filosofi Platone, nella *Repubblica*, proprio nel momento in cui deve definire coloro ai quali spetta detenere il potere nella città, fa riferimento alla capacità dei primi di distinguere le immagini dai modelli. Cfr. F. FERRARI, *Teoria delle idee e ontologia*, in Platone, *Repubblica*, vol. IV (libro V), a cura di M. VEGETTI, Napoli, Bibliopolis, pp. 365-391, 367.

⁶ Cfr. E. PERL, *The Presence of the Paradigm: Immanence and Transcendence in Plato's Theory of Forms*, in «The Review of Metaphysics» 53 (1999), pp. 339-362.

⁷ Nel testo troviamo l'esempio dell'asino chiamato cavallo (260B) che sta lì a documentare l'eminenza della questione del nome, dal *Cratilo* al *Fedro*, ogni volta che si tratta di riflettere sulla relazione mimetica che esiste tra le cose e le immagini, intendendo queste ultime come le opinioni che gli uomini si fanno sulle cose, e sul ruolo che tali opinioni svolgono nel veicolare il falso e il vero.

⁸ Sulla opportunità di tradurre con il termine "rappresentazione" tutte le occorrenze platoniche di *mimesis* ho argomentato in L. PALUMBO, *Μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo 2008, testo al quale rimando per tutti gli approfondimenti bibliografici e critici.

attraverso l'altro, il lontano attraverso il vicino, quello che giace nella memoria attraverso quello che si afferra con la sensazione. A questa dimensione, che è implicata nel pensiero pensante, nella memoria ram-memorante, nella percezione cosciente, Platone diede il nome di *mimesis*⁹ perché si tratta della dimensione propriamente teatrale che, come vedremo, investe di sé, molte inedite dimensioni dell'esperienza. Vivere, infatti, è un po' come essere a teatro, come spettatori e come attori: ciò che si fa vivendo è innanzitutto un vedere e un esser visti e ciò che, vivendo, si vede, altro non è che immagine di un mondo altro, e più vero, che sta, per così dire, dietro le quinte; che, invisibile, come il significato di uno spettacolo, dà senso al visibile. Tutti i dialoghi di Platone alludono alla scena teatrale in un duplice senso: per lo stile, propriamente drammatico, con il quale sono composti, e per l'idea di fondo che essi veicolano: l'idea che l'intera dimensione empirica, nell'uomo e nel mondo, sia come una scena, dietro la quale si cela, fondativa, la dimensione eiderica, struttura razionale delle cose. Nel *Fedro* la doppia allusione di ogni dialogo al teatro si esprime in molti modi che tenteremo brevemente di illustrare per evidenziare come la dottrina della *mimesis* stia lì nel testo ad operare sulle forme e sui contenuti del filosofare platonico.

Nel primo discorso di Socrate – che non a caso comincia con una tipica formula narrativa¹⁰, a differenza del discorso di Lisia¹¹, al quale direttamente si contrappone – sono disegnate alcune scene¹², e di que-

⁹ Sul significato del termine *mimesis* nella cultura antica e sulle sue implicazioni cfr. J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven and London, Yale University Press 1974; G. SÖRBOM, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala, Bonniers, 1966; G. SÖRBOM, «The Classical Concept of Mimesis», in P. SMITH and C. WILDE (eds), *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishing, pp. 19-27; S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*, Princeton and Oxford 2002, ora disponibile anche in traduzione italiana (Aesthetica edizioni, Palermo 2009).

¹⁰ La formula incipitaria ἦν οὕτω δὴ in 2 εὐκείτω δὴ συμφύτω δυνάμει ὑποπτέρου ζεύγους τε καὶ ἡνιόχου 37B2 è tipica della favola ed ha – scrive VELARDI 2006, 149, n. 83 – il valore di “c'era una volta”. Inquadro al seguito di tale formula narrativa, l'espedito, adottato da Socrate nel suo discorso, di far parlare l'innamorato che finge di non amare (237B5-6) rende ancora più forte l'effetto simulativo e drammatico, consapevolmente mimetico, che il discorso di Socrate si propone di ottenere.

¹¹ Sulla serie di indizi che permettono di riconoscere la natura pseudo-epistolare, piuttosto che pseudo-narrativa, del discorso di Lisia cfr. VELARDI 2006, p. 124 n. 48.

¹² Il carattere di “scene” disegnate è marcato dal linguaggio di Socrate che usa a piene mani i verbi del vedere: cfr., solo per fare un esempio, 239C: “lo si vedrà andare indietro

ste scene si dà un commento a forte valenza etica, il cui tenore è quello di configurarsi come didascalie verbali di raffigurazioni iconiche. L'amante con cui il discorso sconsiglia il contatto è quello affetto da un amore non libero e non governato dal linguaggio; è l'amante dominato dal desiderio e schiavo del piacere (238E)¹³.

Quando è abitato da un sentimento un uomo ha un'identità che è quella del sentimento che lo abita e se tale sentimento cambia – dice Socrate – l'uomo diventa un'altra persona, anche se gli altri gli si rivolgono come se fosse la stessa persona (241A). Ciò si ricollega a tutti quei luoghi del *corpus platonicum* nei quali non soltanto viene sottolineata l'assoluta superiorità della dimensione invisibile su quella visibile, ma si chiede addizionalmente a quest'ultima – per essere vera – di essere soltanto occasione di espressione della dimensione invisibile, mera immagine mimetica dell'intelligibile¹⁴. È precisamente questo tratto, cifra della teoria della *mimesis*, a far nascere nell'interprete l'idea che il terreno di coltura della teoria delle idee sia quello della riflessione platonica sul teatro.

a un giovane molle...”. Tale dimensione propriamente visiva del discorso di Socrate lo rende rassomigliante allo stile dell'intero dialogo, che comporta sempre *parole in grado di far vedere*, ed anche un invito esplicito alla visione, proprio all'incipit del mito della biga alata: “ci si raffiguri l'anima come la forza di una coppia di cavalli alati e di un auriga che condividono un'unica natura...” (246A6-7, trad. Velardi). Sul tema cfr. L. SPINA, *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, in «Dioniso» 4 (2005), pp. 198-209.

¹³ Sul legame teatrale che esiste tra lo scenario del *Fedro*, il comportamento dei protagonisti e gli argomenti dei discorsi che essi tengono, e soprattutto sul suo significato filosofico cfr. G. R. F. FERRARI, *Listening to the cicadas. A study of Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

¹⁴ È infatti ormai un luogo comune nella letteratura specialistica sulla *mimesis* intesa come produzione di immagini l'annotazione secondo la quale a determinare lo statuto dell'immagine non basta (è condizione necessaria ma non sufficiente) la somiglianza che esiste tra l'immagine e ciò di cui essa è immagine, ma è necessario che tale somiglianza sia tutto ciò cui l'immagine si riduce; è necessario cioè che l'immagine non sia *altro che* tale somiglianza. La relazione di somiglianza che esiste infatti tra due gemelli non determina tra loro l'esistenza di una relazione modello-immagine, perché ciascuno dei due gemelli ha una sua autonomia ontologica, e non si risolve, per così dire, come invece accade ad ogni immagine, in quel rapporto di somiglianza al modello che rende il *mimema* qualcosa di incompiuto, che rimanda all'altro da sé, un significante. Sull'argomento, per citare solo due studi, cfr. J. P. VERNANT, *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "mimèsis"* (1975) ripubblicato in *Naissance d'images*, in *Religions, histories, raisons*, Paris, Maspero, pp. 105-137, e tradotto in italiano in J. P. VERNANT, *Nascita di immagini*, in *Nascita di immagini ed altri scritti su religione storia e ragione*, tr. it. Milano, pp. 119-152; M. L. DESCLOS, *Idoles, icones et phantasmes dans les dialogues de Platon*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 3 (2000), pp. 301-327.

Leggendo il primo discorso di Socrate nel *Fedro*, è possibile intravedere un'analogia tra la condizione dell'innamorato, descritto nel testo come abitato da un sentimento, e la condizione dell'attore che indossa un'identità: in entrambi i casi, infatti, ciò che è visibile è portatore di un significato invisibile che è tutto ciò che conta, e, se cambia la relazione, cambia anche la personalità dell'individuo che la vive¹⁵. Questo dà luogo ad un altro gioco di appropriazioni e di scambi, per il quale accade che il discorso pronunciato da Socrate su Eros, essendo stato da Fedro ispirato, è in realtà – Socrate dice – discorso *di Fedro pronunciato attraverso la bocca di Socrate* (242D11-E1).

Nel pronunciare quest'ultima importantissima affermazione il filosofo usa una formula che riguarda topicamente la poesia e, facendo per un momento della poesia il paradigma di ogni forma di linguaggio, allude all'idea che l'autore di un discorso non sia colui che lo pronuncia ma colui che lo ispira: è quest'ultimo, infatti, la *causa* del discorso, mancando la quale esso non sarebbe; laddove, invece, l'assenza del dicente sarebbe facilmente compensata da un'altra possibile identità, essendo l'identità del dicente quasi solamente strumentale, provvisoria, occasionale luogo di accoglimento, mero mezzo di espressione, puro significativo.

Si delinea, in questo modo per così dire subliminale, un quadro di riferimenti semantici che determinano, dilatandolo, l'orizzonte della dottrina platonica della *mimesis*. Viene così interpretato, infatti, il rapporto tra amato e amante¹⁶ in termini che ricordano non soltanto quel-

¹⁵ Platone pensa la relazione tra esistenza ed emozione in termini simili a quelli in cui pensa la relazione tra identità e rappresentazione non perché consideri con leggerezza il vissuto emozionale ma, al contrario, perché pensa con grande serietà al potere trasformativo della rappresentazione: indossare un'identità per rappresentarla sulla scena significa esserne condizionati nel profondo e, se è vero che essere, nel mondo empirico, è sempre anche un po' simulare, è ancor più vero che apparire è sempre anche un po' essere. Ciò appare evidente nella condanna che Platone pronuncia contro la poesia drammatica nel libro terzo della *Repubblica*, dove Socrate domanda al suo interlocutore "Non hai notato che le *mimesis*, se cominciano fin dalla giovinezza e si protraggono a lungo, si consolidano in abitudini e costituiscono una seconda natura? Non hai notato che il fenomeno ha luogo per il corpo, per la voce e per il pensiero? (κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ διάνοιαν, 395D1-3). Sull'intera questione indispensabile S. HALLIWELL, *op. cit.*, pp. 93-134 (della trad. it).

¹⁶ L'anima un tempo fu al seguito di un dio e ora, nella sua esistenza terrena, essa vive, per quanto le è possibile, onorando e rappresentando il dio del cui corteo fu parte (cfr. *Phaedr.* 252D). Tale dio informa di sé l'amante e questi, a sua volta, trasmette all'amato i

li tra il dio ispiratore e il poeta entusiasta¹⁷, ma anche quelli tra il modello e l'immagine, perché l'immagine desidera essere come il modello¹⁸, e questo desiderio abita l'immagine come l'amore abita l'amante.

Nel quadro di tali riferimenti appare chiara anche l'intenzione platonica di legare la questione dell'eros alla questione poetica. Nella *Palinodia* Socrate fabbrica con le parole immagini facendo conseguire alla sua prosa le virtù della poesia (cfr. 246A3-6) e ciò accade non soltanto affinché il discorso su Eros si imprima bene nell'anima di Fedro e dei lettori del *Fedro*, ma anche perché sia il primo che i secondi possano usufruire di quell'effetto di immedesimazione che, descritto nello *Ione*, informa di sé – secondo i dettami della dottrina della *mimesis* – l'intera opera platonica. Lo scopo di Platone è quello di guadagnare alla filosofia, usando gli strumenti della prosa poetica, tutti coloro che avranno modo di essere coinvolti dal discorso¹⁹.

Coloro che sono coinvolti dal discorso sono precisamente i fruitori della *mimesis*, coloro i quali di *logoi* si nutrono e, come dice Socrate nella prima pagina del dialogo, di parole frequentano banchetti (τῶν λόγων εἰστία, 227B6-7). La metafora del discorso come pasto²⁰ è uno degli espedienti posti in essere da Platone per traghettare la questione dei *logoi* nella dimensione del piacere, ma anche dell'amore, che è ciò

tratti del dio. Non solo. Accade anche che l'amato rimandi all'amante i tratti del dio ricevuti dall'amante e che questi, a sua volta, in un gioco infinito di rimandi, dia vita a quella relazione che rende l'amore divino. L'amante, in definitiva, ha un dio nella memoria e riversa questa memoria sull'amato, amandola. Ha nella memoria la bellezza che abita l'amato ma che, attraverso lo specchio degli occhi, rifluisce sulla sua stessa anima, abbellendola. Sulla relazione amante-amato pensata secondo la metafora dello specchio cfr. *Phaedr.* 255D.

¹⁷ L'innamorato è "posseduto dal dio" in *Phaedr.* 249D2. Sul poeta entusiasta cfr. PLAT. *Leg.* IV 719C-D; *Ion* 534A-C; PALUMBO 2008, pp. 325-328; J. LAUXEROIS, *Poésie, folie, philosophie*, in *Ion et autres textes. Poésie et philosophie*. Traductions, préface et postface de J. L., Paris, Pöcket, 2008, pp. 9-31, in particolare p. 20, ove si mostra come il divino che costituisce l'orizzonte della definizione platonica della poetica sia nel suo fondo dionisiaco. Sulla interpretazione platonica della poetica come possessione cfr. anche Cfr. J.-F. PRADEAU, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier, 2009, pp. 45-46.

¹⁸ Il luogo topico del riferimento al desiderio dell'immagine di eguagliare l'originale è in *Phaedr.* 75A, cfr. PALUMBO, *Μίμησις, passim*.

¹⁹ Cfr. Ch. L. GRISWOLD, *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven and London, Yale University Press 1986, pp. 138-156.

²⁰ Per gli altri riferimenti nel *corpus* platonico cfr. VELARDI 2006, 107 n. 10.

di cui l'anima si nutre. Sentire un discorso o il racconto di discorsi è per il Socrate del *Fedro* "cosa preferibile ad ogni altra occupazione" (227B9-11). La frase è forte²¹ e rimanda direttamente il lettore di Platone al proemio del *Fedone*, ove Fedone dice²² che parlare di Socrate o sentir parlare di lui è "la più dolce di tutte le cose"²³. Se l'idea che il discorso che riguarda una persona possa in qualche modo sostituire la persona stessa (facendo provare a chi ascolta lo stesso sentimento che proverebbe in presenza della persona)²⁴ è nel *Fedone*, l'idea che siano le parole di qualcuno, le sue parole pronunciate o scritte, a poterlo sostituire, è invece in *Phaedr.* 228D-E, 263E²⁵:

Carissimo – dice Socrate a Fedro – fammi vedere che cosa hai nella mano sinistra, sotto il mantello. Secondo me hai proprio il discorso. Se è così sappi che, per quanto mi riguarda, dal momento che qui c'è Lisia in persona (παρόντος δὲ καὶ Λυσίου), con tutto il bene che ti voglio, non mi sembra affatto il caso di prestarmi ai tuoi esercizi. Su, fa' vedere! (228D5-E1).

Lisia, all'inizio del suo discorso sull'amore – è ancora Socrate che parla – ci ha costretto a intendere l'amore come un'entità precisa, quella che intendeva lui, [...]. Vuoi che ne leggiamo di nuovo l'inizio? [...] Leggi. Fammi sentire proprio lui (λέγε, ἵνα ἀκούσω αὐτοῦ ἐκείνου) 263D7-E5²⁶.

²¹ E per di più è rafforzata dalla citazione di PINDARO (*Istimica* 1, 1-3).

²² E dicendolo determina con questo dire tutta intera la sua identità dialogica e drammatica.

²³ *Phaedr.* 58D5-6, cfr. L. PALUMBO, *Le emozioni e il pensiero nel Fedone di Platone*, in VENDITTI (a cura di), *La filosofia e le emozioni. Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana*, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 291-300.

²⁴ Argomentazione paradossale, ma anch'essa riconducibile all'idea che l'immagine (il parlare di qualcuno ne evoca la presenza ed è questa capacità di evocare la cifra mimetica del linguaggio cfr. L. PALUMBO, *La spola e l'ousia*, in G. CASERTANO (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo 2005, pp. 65-94) provoca le stesse emozioni di ciò di cui è immagine.

²⁵ Argomentazione anch'essa paradossale, come quella cui ci si riferisce nella nota precedente, e anch'essa riconducibile all'idea della superiorità dell'invisibile sul visibile e del ruolo di significante che il secondo esplica nei confronti del primo: la parola e il pensiero sono espressione dell'anima di un soggetto (cfr. *Soph.* 263E-264A), della sua interiorità invisibile e dunque sono ben più importanti della sua semplice presenza fisica, muta esteriorità visibile.

²⁶ Entrambi i brani sono citati nella traduzione di Velardi.

Nel *Fedro* (227D2-3) Socrate afferma di aver un forte desiderio di ascoltare e, poi, dalla dimensione epithymetica aurale passa a quella più chiaramente maniacale, in 228B5-6, ove parla di sé come di uno che ha "la malattia di ascoltare discorsi" (cfr. 236E). Su tale malattia il testo insiste e poi fa riferimento ad una sorta di incantamento che interessa, da un lato, colui che, come in preda ad una ispirazione coribantica²⁷, ama declamare e, dall'altro, colui la cui mania di ascoltare trova sollievo solo con l'incontro con il declamatore. Tutto ciò costituisce la struttura portante della mania poetica come fenomeno teatrale, la cui importanza culturale nella Atene di Platone è impossibile sopravvalutare²⁸.

Il fenomeno teatrale è mimetico nella sua essenza ed i contatti che esso intesse con la più generale questione del linguaggio e con la più specifica questione dell'*enthousiasmos* poetico sono fondamentali. Tali contatti si impongono all'attenzione dell'interprete non appena si riflette sul lessico della *mimesis*²⁹, impiegato da Platone per esprimere dimensioni tra loro molto diverse, quali per esempio il rapporto tra le cose sensibili e le idee intellegibili o tra le parole e i loro referenti o ancora per designare un tipo specifico di narrazione, la narrazione διὸ μιμήσεως³⁰, che si ha quando il narratore parla in prima persona vestendo così l'identità dei personaggi. Che l'uso di questo lessico abbia la sua origine nel contesto della riflessione sulla poesia, e segnatamente sulla poesia drammatica, e che, usato in ambito ontologico (il rapporto tra le cose e le idee), o in quello della filosofia del linguaggio (lo

²⁷ Cfr. 228B7: συγκορυβαντιῶντα.

²⁸ Cfr. *Leg.* III 701A, ove Platone parla di Atene come di una "teatrocrasia".

²⁹ Le occorrenze del verbo μιμεῖσθαι nei dialoghi di Platone hanno la particolarità di essere in *vox media*; ora, se l'attivo greco si distingue dal passivo come un *poiein* si distingue da un *paschein*, il medio è la voce che associa le due condizioni, ed è *media*, cioè mista, nella misura in cui associa l'agire al patire. È dunque normale a questo riguardo che *mimēsthai* – rappresentare, riprodurre simulando – si dica alla *vox media*, poiché il soggetto che compie l'azione è modificato dall'azione che compie. Platone fu il primo a scoprire che la *mimesis* è una trasformazione del sé. I *mimemata* sono i prodotti e i risultati della *mimesis*. Tali prodotti possono anch'essi essere denominati *mimeseis*. Alcuni testi filosofici latini fanno del verbo *simulare* il corrispettivo del verbo greco μιμεῖσθαι e preferiscono così la *simulatio* all'*imitatio* e *simulare* a *imitari*, cfr. Cicerone, *L'amicizia* XVIII 65; cfr. XXV, 95: l'uomo dabbene deve evitare tutto ciò che sarebbe finto o simulato (*ne quid fictum sit neve simulatum*) oppure ancora: ciò che è simulato si oppone a ciò che è *verum et voluntarium* (VIII 26). Il latino *simulacrum* traduce il greco *eidolon*. Sull'argomento cfr. PRADEAU, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ *Resp.* III 392D5.

statuto mimetico degli *onomata*), o in quello della critica poetica e paideutica (la distinzione tra i generi di discorso destinati all'educazione dei guardiani della *kallipolis*) abbia sempre lo stesso significato di "rappresentazione", è ipotesi che, come già detto sopra, ho tentato di argomentare altrove³¹. Qui vorrei mostrare come ciò che il termine indica sempre è la condizione in cui si trova un ente che, privo, o privato, per così dire, del suo sé, accetta di ospitare un'identità altra e di farsi luogo di accoglimento di questa alterità trasformatrice. Io credo che il modello più arcaico del fenomeno mimetico così inteso, che dunque poco ha a che vedere con la questione dell'imitazione³² con cui viene spesso confuso, e molto in comune invece con la teoria e la pratica della recitazione, sia il modello poetico dell'*enthousiasmos*.

Accostare la *mimesis* all'*enthousiasmos* per spiegare l'una con l'altro è un gesto decisamente controcorrente nell'ambito degli studi specialistici dedicati all'analisi del rapporto di Platone con la poesia. Normalmente infatti si tende a distinguere due dottrine platoniche sulla poesia: l'una – che sarebbe sostenuta nello *Ione* – per la quale la poesia sarebbe fondata sull'ispirazione, l'altra, che sarebbe sostenuta nella *Repubblica*, per la quale la poesia sarebbe fondata sulla *mimesis*. Ciò che sostengono molti studiosi, tesi a conciliare le due dottrine considerate difficilmente conciliabili³³, inoltre, è che la concezione vera-

³¹ Cfr. L. PALUMBO, Μίμησις *cit.* La *mimesis* è presente ogni qualvolta è necessario dar forma e figura ad un qualcosa che, senza la *mimesis*, resterebbe invisibile agli occhi dell'anima e dunque non potrebbe essere immaginato. Qualsiasi cosa debba solcare la scena della mente deve essere dotata di forma, di colore: di un corpo che la renda visibile, di una figura che la renda immaginabile. In *Phaedr.* 246D Platone dice che diamo il nome di immortale alla divinità immaginandocela, pur senza vederla, come un vivente dotato di un'anima e di un corpo che non si staccano mai. Non possiamo immaginare enti privi di figura ed ecco che la *mimesis* è precisamente l'espedito che rende le cose visibili agli occhi della mente. Sull'idea che l'immagine mimetica sia innanzitutto la visibilità di ogni cosa cfr. ANCA VASILIU, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Paris 2008, p. 23.

³² Io credo che sia necessario partire dall'abbandono della traduzione, in Italia dura a morire, di *mimesis* con "imitazione": i significati dell'imitazione e dell'imitare riportati dal vocabolario sono infatti i seguenti: "fare a somiglianza di altri", "prendere ad esempio", "ritrarre", "contraffare". Da tale descrizione neutra della natura dell'imitazione non si evince la potente carica trasformatrice dell'esistente che abita la semantica della *mimesis* così come essa è concepita nei dialoghi di Platone. Tale descrizione neutra della *mimesis* è poco opportuna perché da un lato manca di focalizzare alcune differenze essenziali e dall'altro include alcune caratteristiche che non sono quelle della *mimesis*.

³³ Cfr. R. VELARDI, *Enthousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989, pp. 120-121; F. M. GIULIANO, *Platone*

mente platonica è quella mimetica³⁴, mentre la dottrina dell'*enthousiasmos*³⁵ sarebbe – secondo questi studiosi – solamente ironica.

Quel che accade tra gli studiosi a proposito della comprensione di questi temi è a mio avviso esprimibile come tendenza alla separazione, alla distinzione, alla catalogazione delle accezioni, laddove, invece, di fronte all'uso della stessa parola, o alla considerazione della stessa questione, in questo caso della poesia, è utile l'atteggiamento opposto a questo, e cioè l'atteggiamento della comprensione unitaria, non soltanto perché, in astratto, quella unitaria è la forma filosofica del comprendere, ma anche perché, in concreto, Platone, nei diversi contesti, sta, a mio avviso, tentando di esprimere quella che per lui è "la stessa cosa", anche se a noi tale assimilazione di piani appare improbabile. Per spiegare questo punto vorrei fare un esempio: troviamo i termini dell'area semantica dell'ἐνθουσιασμός³⁶ per indicare lo stato di possessione divina nel quale entra un poeta allorché è ispirato da un dio. Ma troviamo il termine che indica letteralmente la presenza del dio nell'uomo (ἐνθεος) per indicare il comportamento divino di un guerriero nel campo di battaglia³⁷, oppure uno stato di *trance* dionisiaco³⁸. È evidente che si tratta di situazioni per noi profondamente diverse, ma è solo focalizzando ciò che esse hanno in comune che si comprende che cosa sia l'*enthousiasmos* per gli autori dei testi che leggiamo. Lo stesso discorso vale a mio avviso per la *mimesis*, che è stata semanticamente parcellizzata finora dagli studiosi in mille diverse accezioni, ma alla sua comprensione è mancato precisamente lo sforzo di una visione d'insie-

e la poesia. *Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia, 2005, pp. 137-218.

³⁴ Raccolta di passi, discussione e bibliografia in GIULIANO, *op. cit.*, pp. 191-218.

³⁵ Accenni nella *Apologia* e nel *Menone*, importante presenza nello *Ione* e nel *Fedro*. L'*enthousiasmos*, cioè l'ispirazione o, più propriamente, la condizione di chi sia posseduto dalla divinità, è uno stato di esaltazione emotiva affine all'ubriachezza e al delirio d'amore. Anche se il termine non è presente nello *Ione* è opinione concorde degli studiosi che esso sia quello che meglio si presta ad esprimere la condizione del poeta e quella del rapsofo, così come esse si configurano nel dialogo.

³⁶ Ἐνθεός, ἐνθουσιαστικός che ha un dio in sé, ispirato, invasato; ἐνθουσιάζω sono ispirato; ἐνθουσιασμός ispirazione divina. Sull'argomento cfr. S. ROTONDARO, *La τελεστική ἐπίπνοια in Platone*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli* (1990), pp. 309-334.

³⁷ ESCHILO, *Sette contro Tebe*, v. 497: "ha alzato il grido di guerra e ora, invasato di Ares (ἐνθεός δ' Ἄρει), va come una baccante in cerca della battaglia".

³⁸ SOFOCLE, *Antigone*, v. 963.

me, che potesse indicare ciò che le accezioni diverse hanno in comune³⁹.

Per comprendere che cosa sia nei testi di Platone l'immedesimazione mimetica dobbiamo innanzitutto guardare ad un dialogo catalogato tra quelli cosiddetti giovanili, lo *Ione*. Il rapsodo non sa declamare altro che Omero, quando si parla di altri poeti egli si annoia. Socrate giudica che questo è il segno che la sua non è una tecnica, perché l'oggetto di ogni competenza tecnica è un tutto unitario: non si può sapere tecnicamente *solo* una parte, come Ione sa *solo* Omero. Il rapsodo chiede al filosofo di spiegare, allora, se non è *per tecnica, in che modo* egli sa – perché tutti sanno che egli sa – Omero. E Socrate risponde che in realtà egli non *sa*:

Tu, Ione, sai recitare Omero non per scienza, ma per una forza divina, come la pietra che Euripide chiamò Magnetite⁴⁰. E infatti il magnetite non solo attrae gli stessi anelli di ferro, ma infonde loro una forza che li rende capaci di esercitare a loro volta lo stesso potere, cioè attrarre altri anelli [...]. Allo stesso modo è la Musa a ispirare⁴¹ i poeti e attraverso questi ispirati si riunisce una catena di altri ispirati⁴². Infatti

³⁹ Di movimento opposto a quello della catalogazione differenziante delle accezioni a mio avviso ermeneuticamente paralizzante, è la proposta di una coniugazione semanticamente unitaria delle nozioni di *mimesis* e di *enthousiasmos*. Nelle prossime righe proverò ad annotare qualcuno dei materiali che consentono di prendere in considerazione tale proposta. È interessante sottolineare anche che Democrito fu il primo ad usare il termine *mimesis* e il primo a teorizzare l'estasi poetica: i poemi più belli sono quelli composti μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος (cfr. i frammenti B17e B18 Diels Kranz) e "noi siamo, proprio per le attività più importanti, allievi degli animali, e, precisamente, dei ragni nel tessere e nel rammendare, delle rondini nell'edificare case, nonché degli uccelli dal canto melodioso, del cigno e dell'usignolo nel cantare *katà mimesin*": B154 Diels Kranz).

⁴⁰ Μαγνήτις è la calamita, così chiamata dalla città di Magnesia in Lidia, ove questa pietra abbondava. Sofocle la chiamava *ludicos lithos*, cfr. PLATONE, *Ione*, a cura di Silvia BARBANTANI, Milano, Signorelli, 1995, p. 40.

⁴¹ "Rendere posseduti dal dio": ἐνθέου ποιεῖ.

⁴² ἐνθουσιάζοντων: coloro che assistono al canto. Come scrive A. CAPRA, *Dialettica e poesia: Platone e il 'mesmerismo' di Socrate*, in «Acme» (2008), pp. 29-44, 38 al pari di Omero, Socrate è capace di destare l'entusiasmo degli ascoltatori, e i sintomi sono esattamente gli stessi che descrive Ione nello *Ione*. Non soltanto Socrate, ma anche i suoi discorsi, qualunque ne sia l'intermediario, sortiscono lo stesso effetto. Viene così a crearsi una sorta di catena magica di discorsi, che si riflette per esempio nel *Simposio*, nella struttura stessa del dialogo, racconto di un racconto, i cui intermediari sono socratici malati di quella stessa possessione magica che viene tematizzata con l'immagine del sileno incantatore.

tutti i bravi poeti epici non per scienza, ma in quanto ispirati e posseduti (οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι⁴³) compongono bei poemi [...] come i coribanti danzano solo quando sono fuori di senno (οὐκ ἔμφορες), così anche i poeti compongono queste belle poesie solo quando sono fuori di senno [...]⁴⁴.

Infatti cosa lieve, e alata, e sacra è il poeta e non è in grado di poetare prima che sia divenuto invasato dal dio e fuori di sé e non abbia più in sé la ragione.

[...] Non per tecnica ma per dono divino (οὐ τέχνη ... ἀλλὰ θεῖα μοῖρα) ciascuno è capace di comporre bene solo nel genere a cui la Musa lo ha indirizzato [...] Per questi motivi il dio, facendoli uscire di senno, si serve di questi vati e dei profeti divini come ministri (ὑπρέταις), perché noi ascoltatori possiamo comprendere che non sono questi dissennati coloro che compongono versi tanto pregevoli, ma è proprio il dio che parla (θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων) e per mezzo di questi poeti ci fa sentire la sua voce (φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς) [...].

Specialmente con questo esempio infatti mi sembra che la divinità ci sia rivelata (ἐνδείξασθαι ἡμῖν) affinché non dubitiamo che poemi così belli non sono opere umane e fatte dall'uomo, ma divine e fatte dagli dèi, e che i poeti non sono altro che interpreti (ἐρμηνῆς) degli dèi, quando sono posseduti (κατεχόμενοι), qualunque sia il dio dal quale ciascuno è posseduto (κατέχεται). Su, dimmi questo, Ione, e non nasconderti: quando reciti bene i poemi⁴⁵ e sconvolgi (ἐκπλήξῃς)

E nel *Fedro*, dove, sconvolto dalla bellezza dell'amato, l'amante entra in contatto con il divino e come una "corrente" (255C) riversa sull'amato ciò che riceve dal dio; ove il filosofo scrive nell'anima dell'amato discepolo (276A) e in quell'anima il suo discorso germoglierà in forme nuove, fino a fecondare altre anime, in una lunga catena ininterrotta; sull'argomento cfr. anche F. TRABATTONI, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

⁴³ Il participio presente indica la durata della possessione divina, per tutto il corso della recitazione poetica cfr. *Apol.* 22C, *Resp.* III 682, *Phaedr.* 244A-245A, 265A, *Leg.* IV 719C. Cfr. anche *Men.* 99B-D.

⁴⁴ Tradizionalmente è questa che viene considerata la vera differenza tra la mania poetica e quella filosofica: la prima prevede la rinuncia al senno, la seconda no (cfr. CAPRA, *op. cit.*, p. 36), ma è possibile provare a cogliere tra le due *maniai*, invece, la *comune condizione di mancanza di senno*: del proprio particolare e limitato senno umano, per assumere un senno divino, devono spogliarsi, infatti, alzando la direzione del proprio sguardo, sia il poeta che il filosofo. Ed è a mio avviso nell'intento di accomunare e non di distinguere le quattro forme di *mania* che si colloca il senso del discorso del *Fedro* in 244A-257A. Sull'argomento cfr. G. CASERTANO, *Pazzia, poesia e politica in Platone*, in *L'eterna malattia del discorso (quattro studi su Platone)*, Napoli, Liguori 1991, pp. 37-58.

⁴⁵ Letteralmente: "dici bene i detti" εὖ εἶπες ἔπι.

gli spettatori [...] sei in te, o sei fuori di te e l'anima ispirata crede di assistere ai fatti di Itaca o di Troia o dovunque si svolgano i poemi?

[...] parlerò senza nascondermi. Quando recito un fatto pietoso i miei occhi si riempiono di lacrime; quando un evento spaventoso e terribile, mi si drizzano i capelli per la paura e il cuore mi balza in petto [...].

Ora sai che lo spettatore è l'ultimo degli anelli [...] Tu invece, rapsodo ed attore, sei l'anello di mezzo, mentre il primo è il poeta stesso; il dio, per mezzo di tutti questi, trascina l'anima degli uomini dove vuole, trasmettendo la potenza dall'uno all'altro [...]. Inoltre, chi è posseduto da una Musa, chi da un'altra; quindi da questi primi anelli, i poeti, altri poeti a loro volta dipendono chi dall'uno e chi dall'altro e sono ispirati alcuni da Orfeo, altri da Museo e molti sono invasati e posseduti da Omero (533D-536B).

La mossa strategica dello *Ione* è quella di trasformare l'ispirazione in possessione⁴⁶, spostando la produzione poetica sul terreno dionisiaco della *trance* e della frenesia, o ancora della profezia, trasformando la parola poetica in oracolo, il poema in estasi.

Nel *Fedro* Platone ritrova il vocabolario dello *Ione* e sotto l'idea della follia come dono divino *raccoglie* la poesia, la divinazione, la mania teletica⁴⁷, l'eros e la filosofia. La terza forma di possessione e di follia, che ha origine dalle Muse, prende un'anima delicata e pura, la eccita e la induce a baccheggiare con canti e con altre forme di poesia ed educa i posteri celebrando innumerevoli imprese degli antichi. Chi giunge alle soglie della poesia immune dalla follia delle Muse, convinto che per essere poeta gli sarà sufficiente la tecnica, sarà un poeta imperfetto e la poesia di chi è in senno sarà oscurata da quella di chi è in preda alla follia (245A1-8)⁴⁸.

Quel che va sottolineato è che, sia nello *Ione*, sia nel *Fedro*, è solo a costo della sparizione della ragione individuale che un'altra ragione, quella divina, può essere espressa. Attraverso lo *Ione* e il *Fedro* noi pos-

⁴⁶ Su questo punto cfr. PRADEAU, *op. cit.*, pp. 37-47. A partire dallo *Ione*, secondo Pradeau, l'*enthousiasmos* diventerà il termine generale sotto il quale raccogliere l'ispirazione del poeta e l'effetto che genera la sua opera, sia di chi la interpreta, come il rapsodo, sia di chi la intende, come il pubblico.

⁴⁷ ROTONDARO, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁸ Fu Pindaro prima di Platone (*Olimpiche* II 65) a contrapporre la poesia costruita solo grazie ad una tecnica a quella scaturita dagli dèi, propria del vero poeta.

siamo comprendere come la riflessione sul fenomeno poetico sia connessa in Platone all'idea che nella realtà esistono enti la cui funzione – proprio come il poeta ispirato, proprio come l'attore che recita, proprio come la parola che significa – non è quella di essere se stessi, ma di ospitare enti altri, in qualche modo ad essi superiori, i quali, solo grazie a questa ospitalità, trovano una loro possibilità di espressione. L'attore che recita e il poeta ispirato sono strumenti, sono significanti, proprio come lo sono in generale gli *onomata*, le parole, e l'attività che essi compiono è precisamente un *mimeisthai*, un esprimere *kata mimesin*, un rappresentare immedesimandosi in tale rappresentazione, in qualche modo annullandosi, ma anche esaltandosi, in essa, e raccogliendo in questo gesto, mimetico ed espressivo⁴⁹, l'intero senso del proprio essere "immagine di". Ecco la situazione base del fenomeno mimetico: l'ente ospitante è una *mimesis* o un *mimema* dell'ente superiore ospitato. E se può esserlo, è perché, come il poeta che siede sul tripode della Musa (*Leg.* 719C3-D1), esso è spoglio di sé, ed è spoglio di sé, manca totalmente di identità, proprio al fine di indossare quella identità altra che deve esprimere. Ma questo è lo scenario di tutto il mondo sensibile imperfetto che per Platone è *mimesis* del mondo intellegibile, divino e perfetto. Nessuno degli enti sensibili – dirà Platone nel *Timeo*⁵⁰ – è un se stesso, ma ognuno di essi è occasione di espressione dell'intellegibile, strumento di questa espressione, proprio come il poeta entusiasta.

Sulla base di una spiegazione che collega la poesia alla possessione divina, dunque, Platone ha dato valore alla follia e sulla base di un discorso che congiunge l'eros alla follia ha dato compimento alla Palinodia. «Tanto grandi sono le meravigliose imprese della follia che proviene dagli dèi, e altre ancora te ne potrei illustrare: perciò è proprio questa follia che non dobbiamo temere, né ci deve disorientare intimorendoci, il discorso che sostiene che bisogna preferire l'amico in senno a quello folle, anzi, canti vittoria solo dopo aver dimostrato, oltre a questo, che l'amore non è inviato dagli dèi a vantaggio dell'amante e

⁴⁹ In questa prospettiva è possibile superare anche la divisione tra i significati della *mimesis* legati alla rappresentazione e quelli legati all'espressione, nella direzione indicata dagli studi di S. HALLIWELL, *op. cit.*, p. 23 e 326 n. 34 (della trad. it.).

⁵⁰ PLAT. *Tim.* 49E sgg. cfr. L. PALUMBO, *La chora nel Timeo di Platone: una scena per il teatro del mondo*, in «Vichiana» 10 (2008), pp. 3-26.

dell'amato. A noi spetta il compito di dimostrare il contrario, cioè che questa forma di follia è concessa dagli dèi in vista delle più grandi felicità» (*Phaedr.* 245B1-C1).

10.

MIRIAM PEIXOTO

La psicagogia del *Fedro*

Κρείσσων ἐπ' ἀρετὴν φανεῖται προτροπῆι χρώμενος
καὶ λόγου πειθοῖ ἤπερ νόμοι καὶ ἀνάγκη.
(DEMOCRITO, DK68B181)

Il *Fedro*¹, con la sua intricata trama, suscita lo straniamento del lettore. Vi si alternano discorsi, dimostrazioni, miti e dialoghi propriamente detti. Perché Platone avrebbe scelto questa varietà di *logoi* per affrontare il tema della *technè tou logou* in questo dialogo? La nostra ipotesi è che Platone realizzi in questo dialogo un esercizio di *psychagogia*², nel corso del quale Socrate, svolgendo il ruolo dell'“auriga”, conduce Fedro e i lettori ad un *renversement*³ della *rhetorikè technè* sotto il segno della dialettica. In questa chiave di lettura i differenti momenti del dialogo si rivelano strettamente connessi. Partendo dal prologo, passando per tre discor-

¹ L'edizione utilizzata è quella di Burnet. Come traduzione italiana, abbiamo usato quella di VELARDI R.: Platone, *Fedro*. Testo greco a fronte. «BUR - Classici Greci e Latini», Milano: BUR, 2006. Le eventuali modifiche alla sua traduzione saranno indicate in nota. Abbiamo consultato, anche, la traduzione di DE LUISE F., *Platone, Fedro. Le parole e l'anima*. Bologna: Zanichelli, 1997.

² Non sono molte le occorrenze del sostantivo ψυχαγωγία e del verbo ψυχαγωγεῖν nel *corpus* platonico. Oltre alle due occorrenze del sostantivo nel *Fedro*, in 261a8 e 271c10, abbiamo l'impiego del verbo nelle *Leggi* X, 909b2 e b3 e nel *Timeo*, 71a6. Nonostante il piccolo numero di occorrenze, pensiamo che la definizione di *psychagogia* che si evince dal *Fedro* conferisce all'attività alla quale si riferisce un ruolo fondamentale nella filosofia platonica, che serve a indicare la attività propria del filosofo in quanto *dialektikos*.

³ Il termine *renversement* si presta qui ad esprimere una specie di capovolgimento surrettizio in cui, non essendo abbandonato del tutto un determinato oggetto, si promuove, però, una sorta di inversione dovuta al capovolgimento dei suoi propositi.