

φιλοσοφική σκέψις  
collana di testi e studi  
di filosofia antica

1



lidia palumbo

*verba manent*  
su platone e il linguaggio



*Impaginazione, copertina e stampa:* Grafica Elettronica srl - Napoli

ISBN 978-88-940037-7-2



© 2014 by Paolo Loffredo Iniziative editoriali srl  
via Ugo Palermo, 6 - 80128 Napoli  
[iniziativeeditoriali@libero.it](mailto:iniziativeeditoriali@libero.it)  
[www.paololoffredo.it](http://www.paololoffredo.it)

## presentazione

È con vero piacere che presento agli studiosi di filosofia questa nuova collana, erede ideale dell'altra, σκέψις, che la Loffredo Editore in Napoli ha pubblicato in un arco di trentun'anni, dal 1983 al 2014, con la direzione prima solo mia, e poi insieme con Lidia Palumbo. Oggi la Loffredo Editore ha cessato la sua benemerita attività editoriale, che spaziava in diversi campi della cultura, dalla filosofia alla letteratura, dalla geografia alla psicologia, dalla sociologia alla storia, dall'antropologia alla giurisprudenza, oltre ad esplicitarsi ad alti livelli nell'editoria scolastica di tutti gli ordini. Per non parlare dell'efficacia della promozione e della divulgazione culturale che si svolgeva nella saletta della Libreria Loffredo al Vomero, dove hanno avuto luogo numerosi incontri, sempre affollati e vivaci, con autori e scrittori dei più diversi campi.

Ma oggi Paolo Loffredo, che intende continuare l'attività editoriale legata al nome dei Loffredo, mi chiede di intraprendere insieme a lui una nuova avventura culturale e mi propone di riprendere la collana di filosofia antica che, col nome di σκέψις, ha operato per tanto tempo, ottenendo numerosi e qualificati riconoscimenti in Italia e fuori d'Italia. I volumi pubblicati, ventisei, hanno approfondito in particolare problematiche filosofiche dagli Orfici ai Presocratici ed a Platone, ma hanno anche esplorato tematiche aristoteliche, epicuree, plotiniane, gnostiche e agostiniane. Si può dire comunque che la maggior parte dei volumi si è incentrata su Platone, le cui prospettive filosofiche, che a parere dei curatori non cessano di interessare e di sfidare l'intelligenza ermeneutica contemporanea, sono state esaminate da più punti di vista ed anche molto differenziati. Non a caso, quindi, la nuova collana, che abbiamo chiamata φιλοσοφική σκέψις, diretta sempre da me e da Lidia Palumbo, si apre con due volumi dedicati ancora a Platone dai due condirettori. Il primo, a cura di Lidia Palumbo, raccoglie un insieme di

saggi su Platone e il linguaggio; il secondo, curato da me, è una nuova traduzione commentata e annotata del *Fedone*.

Mi auguro vivamente che φιλοσοφική σκέψις incontri la stessa benevola accoglienza della collana precedente e che l'iniziativa coraggiosa dell'Editore e dei curatori incontri, in un'epoca difficile come quella che stiamo vivendo, il sostegno e la collaborazione degli studiosi di filosofia e di quanti hanno a cuore le sorti di questa disciplina.

GIOVANNI CASERTANO

## introduzione

Raccolgo in questo volume alcuni miei saggi recenti sulla filosofia platonica del linguaggio.

Alla memoria di mio fratello Mimmo, raffinato studioso di Lacan e filosofo del linguaggio, precocemente scomparso nell'estate del 2011, tali saggi – pubblicati tra il 2011 e il 2014 – sono tutti, nel loro insieme, dedicati.

Si tratta di relazioni tenute a convegni internazionali e quindi già pubblicate negli atti di quei convegni. A causa della loro scarsa reperibilità nelle collocazioni originarie, in molti casi estere, ho pensato di riunirli qui perché fossero facilmente accessibili per studenti, studiosi e semplici lettori.

Il loro filo conduttore è l'interesse altissimo che – per l'intera durata della sua vita – Platone nutrì per le parole: per la loro natura viva, per così dire immediatamente semantica; per le questioni linguistiche, retoriche, grammaticali, estetiche, che però nei dialoghi di Platone non sono mai tematizzazioni specialistiche di questa o quella disciplina, ma sempre e solo problemi di filosofia.

È possibile spiegare tale interesse partendo da un'interpretazione del noto passo del *Fedro* in cui il filosofo pronuncia la sua critica della scrittura. Tale passo si presta a fare da punto di partenza di un'interpretazione unitaria della filosofia platonica del linguaggio, perché, a sua volta, esso richiede di essere letto sullo sfondo del contesto storico-culturale in cui fu concepito; e cioè quando la giovane invenzione della scrittura e la sua prima diffusione andavano generando, negli uomini del tempo di Platone, l'illusione di fare della scrittura un mezzo per la trasmissione della sapienza: l'illusione di chi si avvicinava ad un libro, di chi lo *possedeva* per averlo ricevuto dal suo autore, era quella di *possedere* una sapienza, una sapienza trasmessa dalla scrittura.

Tale illusione era nutrita da un'idea di origine arcaica che durava ancora al tempo di Platone: l'idea che le parole potessero veicolare il senso

dei loro referenti reali al punto tale che possedere le parole, e possederle ora con quella illusione di manenza, di lunga durata, che conferisce loro la scrittura, fosse come possedere le cose, fosse dunque come un sapere, un potere, sul mondo. Questa idea e l'illusione che questa idea nutre diventano in un certo modo il bersaglio polemico del passo del *Fedro*.

Theuth, il padre delle lettere – dice Thamus in quel passo – per troppa benevolenza verso di esse, ha attribuito loro effetti contrari a quelli che esse in realtà hanno. Siamo in *Phaedr.* 275a. La conoscenza della scrittura – è questa la profezia demonica pronunciata da Thamus – farà calare l'oblio sulle anime di chi la apprende, perché, confidando nella scrittura, chi apprenderà la scrittura non eserciterà più la memoria. Non eserciterà più la memoria dall'interno di sé stesso, ma dall'esterno, a partire, cioè, da caratteri che, rispetto alla sua anima, saranno estranei.

Quando si affida la sapienza alla scrittura, dice Thamus, ciò che si crea non è un apprendimento, ma un'immagine – una presunzione – di apprendimento. Chi crede che possedendo quell'immagine possiede una sapienza vive un'illusione, perché tutto ciò che in realtà possiede è una sembianza del sapere.

Così come la pittura sembra viva, ma, interrogata, tace: non spiega se stessa – cosa che può fare solo un vivente – allo stesso modo, la scrittura, se la si interroga, è incapace di rispondere se non la medesima cosa, sempre uguale, e non sa difendersi da nessuna accusa.

Ma c'è qualcosa di diverso e somigliante alla scrittura, qualcosa di vivente e di animato, che sa con chi parlare e con chi tacere. Questo qualcosa è simile alla scrittura come il vivente è simile al suo ritratto, e sta, rispetto ad esso, come l'originale all'immagine. Questo qualcosa è l'oralità, è il linguaggio vivente del maestro che sa, e che semina nell'anima dell'allievo vere sementi di conoscenza.

A tale linguaggio vivente Platone, filosofo e maestro, dedicò ogni cura e la sua cura ha generato nei suoi allievi, e negli allievi dei suoi allievi, in due millenni di platonismo, infiniti discorsi capaci di trasferirsi nell'anima degli uomini e di portarvi quella felicità – la relazione tra il piacere e le parole è un altro punto da mettere in evidenza – quella felicità che è possibile agli umani esperire.

Di tali discorsi noi abbiamo – disegnata dal maestro – una preziosa immagine, che è rappresentata dai dialoghi: dialoghi scritti in cui si



critica la scrittura, testi poetici in cui si critica la poesia, luoghi teatrali in cui si mette in scena la ricerca filosofica che condanna ogni teatro che non sia rappresentazione di verità. Di alcuni di questi dialoghi e di alcuni di questi discorsi, scritti dal loro autore per gioco e per amore, per passione paideutica, si presentano possibili letture nei saggi che – modificati solo al fine di essere qui collocati – appaiono nelle pagine seguenti: appunti sull'arte platonica di cercare la verità attraverso le parole. Sorta di vetrine dell'anima, le parole mostrano la natura linguistica della *psyche*: simile ad un libro, simile ad un teatro, l'anima, luogo proprio delle parole, sta lì nei dialoghi di Platone a testimoniare come la verità, senza la verbalità, sarebbe priva di ogni accesso all'espressione. Se la verità, infatti, per Platone, sfugge la visibilità dell'empirico per abitare l'invisibile mondo del linguaggio è perché esiste una speciale forma di visibilità che è conferita soltanto dalle parole, quella che esse dischiudono quando, rigorosamente usate, mostrano la vera natura degli enti.

I saggi contenuti in questo volume sono apparsi nelle seguenti precedenti collocazioni:

Il primo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, fu presentato a Parigi, alla Sorbona, nel contesto del seminario, organizzato presso il "Centre Léon Robin de recherches sur la pensée antique", diretto da Anca Vasiliu, sul tema "L'âme et ses discours", nel gennaio del 2012, ed è poi apparso nella rivista "Chora. Revue d'Études Anciennes et Médiévales", 9-10, 2011-2102, alle pp. 13-31.

Il secondo, *Linguaggio e rappresentazione nel Cratilo di Platone*, fu presentato a Rio de Janeiro, al Departamento de Filosofia - Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) della Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, nel contesto di seminari sul tema "Filosofia Antiga e Literatura", organizzati da Irley Franco e Luisa Buarque nel maggio del 2013, ed è poi apparso nella rivista *Cadernos de departamento de Filosofia da PUC-Rio* [o que nos faz pensar] 34, 2014, alle pp. 31-46.

Il terzo, *Platone e la fondazione semantica dell'etica*, fu presentato a São Paulo do Brasil, presso la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (Departamento e programa de estudios pos-graduados em filosofia) in occasione del XX Simpósio Interdisciplinar de estudos greco-romanos sul tema "Ética na antiguidade clássica e Renascimento", orga-

nizzato da Raquel Gazolla e Marcelo Perine nel maggio 2013, ed è poi apparso nella rivista *Hypnos*, XXXII, 1, 2014, alle pp. 32-44.

Il quarto, *Eros e linguaggio nel Simposio*, fu presentato a Recife, in Brasile, in occasione del Simposio su “O Banquete de Platão” organizzato da Anastácio Borges de Araújo e Gabriele Cornelli per conto della Sociedade Brasileira de Platonistas, nel maggio 2011, ed è poi apparso nella rivista *Archai*, 9, 2012, alle pp. 82-92.

Il quinto, *La mimesi nella Repubblica*, fu presentato a Tokio, in occasione del IX Symposium Platonicum organizzato da Noburu Notomi per conto della Società Platonica Internazionale (International Plato Society), nel mese di agosto del 2010, ed è apparso poi in *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum* edited by N. Notomi and L. Brisson, Sankt Augustin, Academia 2013, alle pp. 341-345.

Il sesto, *Mimesis ed enthusiasmos in Platone. Appunti sul Fedro*, è apparso in un volume collettaneo a cura di G. Casertano dal titolo: *Il Fedro di Platone. Struttura e problematiche*, pubblicato a Napoli nel 2011 presso l'editore Loffredo, alle pp. 157-172.

Il settimo, *La nozione di mimesis tragica in Platone*, fu presentato a Parigi, in occasione del Colloque International “Renaissance de la Tragédie. Poétique, philosophie, esthétique, musique” che si tenne alla Sorbona (Paris IV) nel mese di settembre del 2009, organizzato da Florence Malhomme, ed è poi apparso in *Renaissances de la tragédie. La Poétique d'Aristote et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, sous la direction de F. Malhomme, L. Milette, G.M. Rispoli, M.A. Zagdoun avec la collaboration de V. Caruso, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, anno 2012, LXI, alle pp. 55-69.

L'ottavo, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ekphrasis nei dialoghi di Platone*, è apparso in *Ekphrasis*, a cura di S. Marino e A. Stavru, sulla rivista *Estetica. Studi e ricerche*, 1/2013, alle pp. 35-46.

Non posso chiudere questa breve introduzione senza ringraziare Anna Motta, Piera De Piano, Silvio Marino e Marika De Vita per il prezioso aiuto che mi prestano nella rilettura dei testi che vado scrivendo.

LIDIA PALUMBO

Napoli, autunno 2014

# I

## pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi

L'ipotesi ermeneutica che vorrei proporre è quella che suppone l'esistenza di una matrice specificamente teatrale della trasformazione che – nell'arco del quinto secolo avanti Cristo – va interessando la nozione di anima.

L'anima, da Omero intesa semplicemente come vita, come soffio esalato dal morente<sup>1</sup>, viene poi invece, già da Platone, intesa come mente<sup>2</sup>, come luogo in cui assumono corpo i *logoi* e le figure dell'immaginazione<sup>3</sup>. A mio avviso ciò che sta lì, nel quinto secolo, a dimostrare, con la sua insistita presenza nella quotidianità della cultura degli Ateniesi del tempo, il fatto che Platone diede corpo ad un'idea scenica di anima sono precisamente i testi tragici<sup>4</sup> che – in un senso molto specifico che

<sup>1</sup> Citazioni da Omero sull'anima sono presenti in *Resp.* III 386c-387a. La documentazione platonica di alcune concezioni preesistenti sull'anima è in *Phaed.* 70a. Sull'argomento cfr. M. Vegetti, *L'io, l'anima, il soggetto*, in *Dialoghi con gli antichi*, a cura di S. Gastaldi, F. Calabi, S. Campese, F. Ferrari, Sankt Augustin, Academia 2007, pp. 43-80.

<sup>2</sup> In questa sede non farò alcun riferimento ad altre maniere platoniche di pensare l'anima, in special modo alla maniera psicofisiologica, per la quale l'anima è ciò che dà vita al vivente, e rimando, per un approfondimento della questione della relazione tra le diverse idee dell'anima che convivono in Platone, al saggio di M. Narcy, *En quête du moi chez Platon*, in *Le moi et l'intériorité*, éd. par G. Aubry et F. Ildefonse, Paris, Vrin 2008, pp. 57-70.

<sup>3</sup> Ho presentato un primo aspetto di questa mia ipotesi in un breve saggio dal titolo *Scenografie verbali di quinto secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico*, apparso in *V secolo. Studi di filosofia antica in onore di L. Rossetti*, a cura di S. Giombini e F. Marcelli, Perugia, Aguaplano 2010, pp. 689-699.

<sup>4</sup> Il rapporto di somiglianza e di opposizione, e cioè di rivalità, che il testo filosofico platonico intrattiene con il testo tragico è particolarmente evidente in quel passo che rappresenta una delle due occorrenze del termine *skene* nel *corpus* dei dialoghi (l'altra occorrenza, poco significativa, è in *Leg.* XII 944a): «Noi stessi siamo autori di una tragedia (ἡμεῖς ἐσμὲν τραγῳδίας αὐτοὶ ποιηταί) che è per quanto possibile la più bella e la migliore; dunque tutta la nostra costituzione è stata ordinata come mimesi della più bella e della

proverò a tematizzare – preparano i dialoghi platonici, questi ultimi da Aristotele classificati come *logoi sokratikoi*<sup>5</sup>, come mimi, come testi in cui ciò che si mette in scena, per iscritto, è una pratica discorsiva, una relazione tra idee, una certa maniera di intrecciarsi dei rapporti verbali tra personaggi modello, figure archetipali, incarnanti ciascuno di essi un valore, un punto di vista, una visione del mondo.

Il dialogo platonico è un testo assolutamente unico nel suo genere<sup>6</sup>. Sulla questione Sedley ha scritto pagine importanti. Il motivo della scelta platonica del genere dialogico è stato da qualcuno individuato – egli ha scritto – nel tentativo da parte del filosofo di compiere un radicale distanziamento da se stesso<sup>7</sup>: Platone sarebbe colui che rappresenta la discussione, non uno che partecipa ad essa; egli – secondo tale interpretazione sostenuta per esempio da Frede – avrebbe soppresso la propria voce autoriale ed evitato ogni compromissione del proprio pensiero con quello dei suoi personaggi. Sedley prende giustamente le distanze da tale lettura, sottolineando come Platone sia assolutamente presente nei suoi dialoghi e come senza alcuna difficoltà per oltre due millenni si sia fatto riferimento ad un pensiero di Platone leggibile nei dialo-

migliore vita, che noi affermiamo essere davvero la più vera tragedia (τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην). Poeti siete voi, e poeti delle stesse cose siamo anche noi, vostri rivali nell'arte e avversari nel dramma più bello, che il solo vero *nomos* per natura realizza, come è la nostra speranza; e non pensate che noi così facilmente vi permetteremo un giorno di piantare le vostre scene nella nostra piazza e di introdurre attori dalla bella voce...» (Plat. *Leg.* VII 817b-c, trad. F. Ferrari e S. Poli).

<sup>5</sup> Aristot. *Poet.* 47b. Secondo L. Rossetti, *Le dialogue socratique*, Paris, Les Belles Lettres 2011, pp. 34-35, i *logoi sokratikoi* sono un genere letterario inventato dagli allievi di Socrate alla morte del maestro. Secondo F. de Luise, G. Farinetti, *Felicità socratica: immagini di Socrate e modelli antropologici ideali nella filosofia antica*, Hildesheim, Zurich, NewYork, Olms 1997, p. 3, quello dei socratici non è un nuovo genere letterario ma è – incentrata intorno alla figura di Socrate – la delimitazione di quella zona posta tra verità e finzione che spiega le biografie e la loro tensione a trasformare una vita individuale in un modello, in una proposta filosofica di vita.

<sup>6</sup> Sull'invenzione platonica di un genere di scrittura interamente nuovo cfr. M. Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press 2010, pp. 3-35.

<sup>7</sup> Per tutti i riferimenti critici cfr. D. Sedley, *Plato's Cratylus*, Cambridge, Cambridge University Press 2003, p. 1.

ghi. La vera ragione per la quale il filosofo sceglie la forma dialogica – scrive Sedley – è che la struttura della domanda e della risposta è la struttura stessa del pensiero. Quando noi pensiamo, ciò che facciamo è precisamente un domandare e un rispondere ad interrogativi interiori, e i nostri giudizi sono il risultato di questo stesso processo. Ciò che Platone rappresenta come conversazioni esterne<sup>8</sup> potrebbe essere interiorizzato<sup>9</sup> dai suoi lettori, come un modello di ragionamento filosofico, e ancor più importante potrebbe essere il movimento inverso, per il quale le stesse sequenze di domande e risposte che si trovano nei dialoghi potrebbero essere lette come il pensiero di Platone che pensa ad alta voce. I dialoghi di Platone dunque sono intesi da Sedley come “an externalisation of his own thought-processes”<sup>10</sup>.

L'inizio, secondo Sedley, fu la rappresentazione esterna dell'interrogare socratico, ma poi si fece strada presso Platone la convinzione che la conversazione dialogica praticata dal suo maestro fosse la forma stessa della filosofia<sup>11</sup>, ed infatti la dialettica, che è il termine platonico per indicare il metodo filosofico, altro non è che la scienza del condurre una conversazione per domande e risposte. La discussione interpersonale ritratta nei dialoghi non è il solo modo della dialettica, perché è dialettica anche, e forse fondamentalmente, sottolinea Sedley, il dialogo interiore. Lo studioso ricorda come nel *Carmide* (166c-d) Socrate spieghi a Crizia che la confutazione, che avviene con le domande e le risposte, non è altro che il modo per evitare di credere di sapere ciò che non si sa, e questo modo può essere praticato da sé con se stessi ed in seconda istanza con gli altri<sup>12</sup>.

La mia idea è che Platone abbia creato nel dialogo la messa in scena del pensiero facendo del testo dialogico una sorta di rappresentazione

<sup>8</sup> Conversazioni cioè che avvengono tra interlocutori diversi.

<sup>9</sup> Considerato cioè come dialogo con se stessi.

<sup>10</sup> Cfr. Sedley, *Plato's Cratylus*, cit., p. 2.

<sup>11</sup> Cfr. *Gorg.* 505c-507b, ove anche in assenza di interlocutori si continua ad usare la forma dialogica e *Hip.ma* 298d6, dove l'anonimo dialettico citato continuamente da Socrate, anche se non viene detto esplicitamente, altro non è che la sua propria voce interiore.

<sup>12</sup> Ho già affrontato la questione in L. Palumbo, *Socrate e la conoscenza di sé: per una nuova lettura di Alc. I 133a-c*, in A. Stavru, L. Rossetti (eds.), *Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature*, Bari, Levante 2010, pp. 185-209, 203.

psichica: ciò che accade nella mente, in un'anima filosofica, è riportato nel testo: dialoghi, racconti, immagini, confronti argomentativi tra interlocutori altro non sono che modi di cogliere il pensiero nel suo farsi, nel suo oggettivarsi, diventare immagine, intrecciando forma e contenuto del dire nella tensione di una ricerca avventurosa e rischiosa che è la vera protagonista di ciascuno dei testi. Ogni dialogo è una finestra aperta sul mondo dell'anima e quando è dell'anima che si tratta, quando è la *psyche* cioè su cui gli interlocutori dei dialoghi si interrogano, questo aspetto del testo appare improvvisamente chiaro, perché l'anima, intesa come luogo dei *logoi* e delle *doxai*, delle *eikones* e dei *pathe*, delle paure e delle speranze dei mortali, è invenzione platonica, ed è figura che nasce precisamente nei dialoghi: che i dialoghi stessi sono chiamati a disegnare, dando a se stessi quella forma drammatica che è essa stessa rappresentazione psichica, teatro di autocoscienza<sup>13</sup>.

Quello spazio interiore in cui prendono forma le intenzioni, spazio che noi chiamiamo mente e gli antichi chiamavano *psyche*, da Platone è pensato, forse per la prima volta nella storia della filosofia occidentale, come un *luogo*, un luogo di cui è possibile descrivere gli scenari, gli abitanti e i comportamenti di questi abitanti<sup>14</sup>. Questo luogo ha le ca-

<sup>13</sup> Sul tema dell'autocoscienza si veda A. Brancacci, *Socrate e il tema semantico della coscienza*, in *Lezioni socratiche*, a cura di G. Giannantoni e M. Narcy, Napoli, Bibliopolis 1997, pp. 279-301, ove l'autore parte dai risultati cui è giunta la critica relativa al campo semantico dell'idea di coscienza, rappresentato, oltre che dal sostantivo *συνείδησις*, dalla sintesi di un verbo esprimente un'attività conoscitiva (*εἰδέναι*, *νοεῖν*, *γινώσκειν*, *ἰστορεῖν*, *ἐπίστασθαι*) con una preposizione indicante concomitanza, e poi mostra come nella letteratura antica il significato originario di tali lessemi sia quello di «sapere insieme con pochi altri» e quindi, all'estremo, «solo con sé stessi» (è questo il significato dell'espressione *συνειδέναί ἑαυτῶ*), nella solitudine cioè della propria coscienza, qualcosa di non conosciuto da altri; onde, rispetto a un determinato contenuto di sapere, si viene a creare una situazione di privata esclusività. Le forme verbali cui si riferisce questa idea di con-sapere, *συνειδέναί ἑαυτῶ*, sono ampiamente attestate nella letteratura teatrale, soprattutto in Sofocle ed Euripide, ma anche nella filosofia e nell'oratoria di V e IV secolo.

<sup>14</sup> Sulla popolazione psichica nelle *Leggi* cfr. L. Palumbo, *La paura e la città*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche" CXVII (2006), pp. 309-323. Nei dialoghi talvolta gli scenari esterni sono leggibili come metafore di scenari interiori, talvolta accade che alcuni elementi concorrono a dare alle descrizioni un carattere complesso dotato di potere evocativo: le parole non sempre sono direttamente e facilmente assegnabili agli atto-

ratteristiche di una scena teatrale ed ha della scena la temporalità dialogica e la forma comunicativa specifica della mescolanza tra visività<sup>15</sup> e linguaggio. Rileggiamo il passo del *Teeteto* in 189e4-190a7:

- [...] definisci pensare (διανοεῖσθαι, 189e4) allo stesso modo in cui lo faccio io?
- tu come lo definisci?
- un discorso che l'anima articola da se stessa intorno alle cose che indaga. Ti parlo come uno che non sa, perché quest'idea mi si presenta alla mente (μοι ἰνδάλλεται), cioè che quando l'anima riflette non faccia altro che dialogare, interrogando se stessa e essa stessa rispondendo, tanto affermando tanto negando [...] cosicché io definisco l'opinare discorrere e l'opinione discorso proferito, tuttavia non rivolto ad altri ed espresso a voce, ma in silenzio a se stesso. E tu?
- Anche io<sup>16</sup>.

Qui Socrate parla a Teeteto e gli rivela (ἀποφαίνομαι) cose che lui stesso non sa (μὴ εἰδώς): gli mostra immagini che gli si affacciano alla mente e gli propongono per così dire di figurarsi l'anima in un certo modo. Il verbo ἰνδάλλομαι indica proprio l'apparire, il sembrare delle cose quando esse non sono semplicemente poste in un campo visivo, ma sono avvolte in un alone che ne sottolinea un aspetto speciale, rivelativo e connesso alla sfera dell'immaginario<sup>17</sup>. Mi sembra possibile ipotizzare che questo sia il modo platonico di sottolineare che quanto sta per dire sull'anima non è un contenuto di sapere che gli è stato trasmesso

ri, ma vi sono voci per così dire fuori campo, vi sono personaggi muti, personaggi che riportano punti di vista di altri, che interrogano interlocutori assenti ipotizzando le risposte che essi darebbero; e soprattutto, in alcuni contesti simbolici (come nel mito della caverna), vi sono figure che appaiono parlare, ma in realtà si tratta di parole pronunciate da altre figure.

<sup>15</sup> La radice greca *thea* – ricorda Puchner, *The Drama of Ideas*, cit., p. 6 – deve essere trovata nella parola *theorein*, che denota la contemplazione filosofica, ma anche nella parola *theatron* dove essa identifica il teatro come luogo del vedere. Nella parabola della caverna Platone usa precisamente questa radice quando parla del dramma della vista, sovrapponendo così visione e contemplazione, teatro e teoria per formare una singola attività.

<sup>16</sup> Traduzione di F. Ferrari.

<sup>17</sup> Il verbo è quello omerico con cui appare Ettore sfolgorante nelle armi di Achille (*Il.* 17, 213); quello con cui le cose si presentano nella memoria (*Od.* 19, 224); quello con cui gli uomini sono talvolta assomigliati agli dèi (*Od.* 3, 246).

so da una qualche tradizione, ma è piuttosto lo sforzo originale di rendere verbalmente un modo tutto nuovo di figurarsi l'anima. L'anima è assomigliata ad una sorta di luogo, in cui avviene un dialogo; il dialogo è però silenzioso e il luogo non è occupato da persone. Non ci sono altri cui ci si rivolge, il dialogo avviene οὐδὲ φωνῆ, avviene σιγῆ. Mi sembra una presentazione veramente inedita e mi sembra che sia in qualche modo naturale pensare che l'immagine dell'anima come luogo in cui avviene un dialogo abbia una origine teatrale<sup>18</sup>. L'anima è una scena<sup>19</sup>, in essa il pensiero parla con se stesso e non c'è pubblico che stia lì a sentire. La scena stessa è spettacolo e pubblico, è una sorta di voce fuori campo, voce silente, in cui sono tutt'uno pronuncia e ascolto, immagine e visione dell'immagine.

L'anima, per cominciare, è un luogo interno, un luogo che ha un interno, un interno che può *contenere* tutta una serie di cose. Nell'anima, o, il che è lo stesso, in<sup>20</sup> ciascuno di noi – secondo l'immagine fatta di parole disegnata dall'Ateniense nel primo libro delle *Leggi* (644c) – è allocata un'intera popolazione, generante figli e organizzata in modo gerarchico. Innanzitutto troviamo due consiglieri (δύο συμβούλων)<sup>21</sup> contrari ed istintivi (ἐναντίω καὶ ἄφρονε), che noi chiamiamo piacere e dolore. Dal piacere e dal dolore in noi nascono, poi, dice l'Ateniense,

<sup>18</sup> Nei dialoghi di Platone incontriamo un linguaggio visivo che, già omerico prima che tragico, assume ora una nuova coloritura squisitamente filosofica. I *phasmata en hemin*, «le immagini mentali che si trovano in noi» (*Theaet.* 155a2, resi in francese con «affirmations à l'allure de rêve», cfr. Platon, *Théétète*, trad. et prés. par M. Narcy, Paris, Flammarion 1994, p. 325 n. 115) sono abitanti della mente la cui condizione linguistica e iconica è espressa dalla radice *pha* comune tanto al verbo *phemi* (dire) quanto al verbo *phaino* (apparire). Cfr. F. Ferrari, *Platone, Teeteto*, Milano, BUR 2011, p. 263 n. 84.

<sup>19</sup> Come in una scena, talvolta nell'anima si trovano i *kaloï logoi* (*Leg.* III 689b) che – inascoltato coro – talvolta si limitano solo ad esser presenti, a calcare per così dire la scena, impotenti a determinare gli eventi, e ciò che avviene è allora «tutto il contrario di ciò che essi dicono» (*ibidem*). Talvolta (cfr. *Leg.* I 632a4), come un contesto teatrale, l'anima è *sconvolta per la cattiva sorte*. In un tribunale (cfr. *Ap.* 18d), che proprio per questa sua caratteristica mostra di essere innanzitutto psichico, accusatori invisibili, come ombre, si sottraggono al rispondere.

<sup>20</sup> Molto importante nei dialoghi la metaforica opposizione interno-esterno, per la quale cfr. *Phaedr.* 279b8-c3.

<sup>21</sup> Cfr. anche *Tim.* 69d.



opinioni relative al futuro (δόξαι μελλόντων). Tali opinioni, che hanno tutte il nome comune di ἔλπις, attesa, assumono i nomi propri di paura (φόβος) quando l'attesa è attesa di dolore, e di ardimento (θάρρος) quando l'attesa è attesa del contrario (cfr. 644c). Oltre a questi consiglieri istintivi e a queste opinioni d'attesa, in noi, al di sopra di tutti gli altri abitanti dell'anima (644d1), sta il *logismos*, che decide di volta in volta quale di queste sensazioni e di queste attese è migliore e quale è peggiore.

Nell'anima c'è uno spazio che può essere grande o piccolo<sup>22</sup>. *En tais psychais hemon* «nelle nostre anime» c'è un *ekmageion*, un blocco di cera (*Theaet.* 191c8-9), c'è un *peristereon*, una colombaia<sup>23</sup>. In questi contesti figurativi la *psyche* è pensata come una sorta di magazzino della memoria dove sono riposte tante cose, alcune delle quali, pur possedute, non sono però *a portata di mano* (πρόχειρος, *Theaet.* 200c2).

Questa idea dell'anima come abbaino della mente, che nella nostra cultura comincia forse proprio con Platone, avrà poi una fortuna enorme nella storia della letteratura occidentale, che è piena di descrizioni di luoghi interni di case antiche, abitate nell'infanzia, in cui si conservano oggetti di un tempo che fu, ed è proprio questa maniera di pensare e di descrivere questi luoghi ciò che li rende figure dell'intersezione tra spazio e tempo, narrazione e figurazione, icone dell'evocazione, luoghi della memoria: luoghi dell'anima.

Nel *Filebo* (34a) Platone dice che la memoria (μνήμη) è σωτηρία αἰσθήσεως (salvezza di sensazione) e poi dice anche che l'*anamnesis* e la *mneme* non sono la stessa cosa. L'ἀνάμνησις è infatti l'atto con il quale l'anima, che ha perduto la *mneme* di una sensazione o di un apprendimento, richiama tale memoria in se stessa. È questo richiamare, questo

<sup>22</sup> Cfr. *Theaet.* 195a: *hypo stenochorias*, per la strettezza del luogo.

<sup>23</sup> «Come nei ragionamenti precedenti abbiamo allestito nelle anime non so quale massa plasmabile di cera, ora viceversa proviamo a costruire in ciascuna anima una sorta di colombaia contenente una gran varietà di uccelli, alcuni riuniti in stormi separati dagli altri, alcuni in piccoli gruppi, alcuni infine solitari che volano in mezzo a tutti gli altri dove capita» (197d5-10). E più avanti: «Forse Socrate, non abbiamo fatto bene a supporre che gli uccelli fossero solo forme di conoscenza, bisognava invece supporre che insieme alla conoscenza *svolazzassero nell'anima* anche forme di ignoranza...» (199e1-3, trad. F. Ferrari).

evocare, questo figurarsi la presenza di qualcosa di assente, il verbo più “psichico” che esiste, quello che fonda la natura – al contempo linguistica e visiva – della *psyche*.

Talvolta mi sembra che la nostra anima – dice Socrate in *Phil.* 38e – assomigli ad un libro<sup>24</sup> (Δοκεῖ μοι τότε ἡμῶν ἢ ψυχῆ βιβλίῳ τινὶ προσεικέναι).

È una frase importante. È infatti possibile ipotizzare che il paragone tra l’anima ed un *biblion* sia significativo della volontà platonica di presentare il testo filosofico stesso come un’immagine dell’anima. Troviamo il termine *biblion*<sup>25</sup>, infatti, nel *corpus platonicum* sempre a rappresentare uno scritto filosofico, o da passare al vaglio della discussione filosofica. Le occorrenze sono tredici e le prenderemo brevemente in considerazione.

*Biblion* è il rotolo che contiene i discorsi di Anassagora letti da Socrate sia nell’*Apologia* (26d)<sup>26</sup>, sia nel *Fedone* (97b-c)<sup>27</sup>.

Tutti i *biblia* di cui si parla nei dialoghi sono luoghi in cui si conservano *logoi*. Nel *Protagora* (329a) i *biblia* citati sono libri che interrogati non rispondono<sup>28</sup>. Il contesto tematico è quello della critica alla scrittura

<sup>24</sup> «Le lecteur moderne – scrive D. Bouvier, *Ulysse et le personnage du lecteur*, in *La philosophie de Platon*, sous la direction de M. Fattal, Paris, L’Harmattan 2001, pp. 19-53, 21 – est trop habitué à lire pour soupçonner pleinement ce que pouvaient être les sentiments des premiers lecteurs grecs dans une société qui découvrait le livre». Su tale questione brevemente nell’introduzione di questo volume.

<sup>25</sup> Il termine *biblion* secondo il Rocci (*Vocabolario della lingua greca*, s.v.) significa carta, lettera, scrittura, tavoletta, pergamena e poi, per estensione, libro, opera. Esso – secondo P. Chantraine, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck 1977, s.v. – è termine derivato da *byblos-biblos* (in Platone 3 occorrenze: *Theaet.* 162a2, *Resp.* 364e3, *Phaed.* 98b4), indica la pianta di papiro, forse dal nome della città fenicia di Byblos, dalla quale il papiro era importato, ed in particolare la corteccia interna e fibrosa del papiro, e quindi il libro, i cui fogli si facevano con la membrana della corteccia.

<sup>26</sup> Qui del *biblion* si dice che γέμει τῶν λόγων, è pieno di discorsi.

<sup>27</sup> «Ma udii una volta un tale leggere da un libro, come egli diceva, di Anassagora, e dire che dunque c’è una mente ordinatrice e causa di tutte le cose...».

<sup>28</sup> «Se uno si intrattenesse su tali argomenti con uno qualsiasi degli oratori politici, probabilmente sentirebbe fare discorsi di questo tipo anche da Pericle o da chiunque altro abbia il dono dell’eloquenza. Ma se poi si facesse a qualcuno di loro qualche altra domanda, essi, come libri (ᾧσπερ βιβλία), non avrebbero nulla da rispondere o da chiedere a loro volta» (trad. A. Festi).

ra, che ci porta al *Fedro*, dove incontriamo altre interessanti occorrenze del termine.

*Biblion* è il rotolo del discorso di Lisia letto da Fedro. In *Phaedr.* 228a-b, Socrate dice:

So bene che trattandosi d'un discorso di Lisia, il mio Fedro non l'ha ascoltato una volta sola, ma spesso, a più riprese, l'ha pregato di ripeterglielo, e Lisia non se lo faceva dire due volte.

Tuttavia la ripetizione non gli bastava e alla fine prendendogli di mano il *libro* s'è messo a riesaminare i brani che lo attraevano di più. Finalmente, esausto di starsene là seduto a fare questo fin dal mattino, se n'è sortito a passeggiare, sulla mia parola, per il cane, sapendo il discorso tutto a memoria, se non era troppo lungo. E si metteva a camminare verso la campagna per esercitarsi a declamarlo. E poiché ha incontrato un uomo che ha la febbre di ascoltare discorsi, ah! appena l'ha visto, ha gongolato dalla gioia al pensiero d'aver qualcuno cui partecipare il suo delirio e gli ha chiesto di mettersi in cammino<sup>29</sup>.

E ancora poco dopo:

Io sono uno che ama imparare; la terra e gli alberi non vogliono insegnarmi nulla, gli uomini in città invece sì. Mi sembra però che tu abbia trovato la medicina per farmi uscire. Come infatti quelli che conducono gli animali affamati agitano davanti a loro un ramoscello verde o qualche frutto, così tu, tendendomi davanti al viso discorsi scritti sui libri (σὺν ἐμοὶ λόγους οὕτω προτείνων ἐν βιβλίοις), sembra che mi porterai in giro per tutta l'Attica e in qualsiasi altro luogo vorrai (230c-d)<sup>30</sup>.

Nel *Teeteto*, il termine *biblion* è usato in un contesto fondamentale, subito prima dell'inizio del dialogo raccontato tra Socrate e Teeteto, lì dove Platone offre per così dire al lettore un aiuto per la comprensione

<sup>29</sup> Trad. P. Pucci. «È ridicolo – si dice in *Phaedr.* 268c – chi crede di essere diventato un medico per aver sentito qualcosa da qualche libro o per aver usato casualmente dei farmaci, senza avere alcuna conoscenza dell'arte».

<sup>30</sup> Trad. G. Caccia. Cfr. anche *Phaedr.* 235d dove ancora ci si riferisce al discorso di Lisia come al discorso del libro e 266d dove si citano i libri scritti sull'arte del dire (τά γ' ἐν τοῖς βιβλίοις τοῖς περὶ λόγων τέχνης γεγραμμένοις).

della tecnica di composizione di un dialogo diretto. *Biblion* è il testo redatto da Euclide:

Anche io, che ho accompagnato Teeteto fino a Erineo, ho piacere di risparmiar mi un po'. Andiamo dunque; e, mentre restiamo qui insieme a riposarci, il ragazzo leggerà [...]. Il libro o Terpsione, eccolo qui. Se non che il dialogo io lo scrissi in questo modo: e cioè, non come se Socrate me lo raccontasse come me lo raccontò, bensì come se direttamente parlasse con quelli con cui disse d'aver parlato; e disse di aver parlato con Teodoro il geometra e con Teeteto. Ora dunque, perché nello scritto non dessero fastidio quelle indicazioni tra un discorso e l'altro, sia quando Socrate diceva di sé, per esempio, 'E parlai io', oppure 'E io dissi'; sia quando diceva della persona interrogata, per esempio, 'Conveniva', oppure 'Non era d'accordo'; per ciò scrissi il dialogo immaginando che Socrate parlasse egli stesso direttamente coi suoi interlocutori, e tutte codeste indicazioni le tolsi via. [...]. O via, ragazzo, prendi il libro e leggi (Ἀλλά, παῖ, λαβὲ τὸ βιβλίον καὶ λέγε. *Theaet.* 143b-c)<sup>31</sup>.

Dunque il libro scritto da Euclide per conservare il dialogo tra Socrate e Teeteto, il cui contenuto, che coincide con il contenuto dell'intero *Teeteto* di Platone, qui ascoltato da Terpsione, in questo passo è per due volte denominato *biblion*, è indicato, cioè, con lo stesso termine a cui nel *Filebo* è paragonata l'anima: l'anima è come un *biblion*, come qualcosa che raccoglie *logoi* che possono essere scritti e riletti, riascoltati proprio perché in esso scritti. Nel *Fedro*, esplicitamente, Platone parla dell'anima come del luogo in cui sono scritti (γραφόμενοι) i discorsi sul giusto sul bello e sul bene che i maestri fanno agli allievi (*Phaedr.* 278a).

È ricordando queste occorrenze del termine *biblion* nel corpus platonico<sup>32</sup> che va letto il paragone proposto nel *Filebo*:

A me pare che in tali circostanze l'anima nostra assomigli ad un *biblion*. [...]. La memoria, che opera in coincidenza colle sensazioni, e quelle affe-

<sup>31</sup> Trad. M. Valgimigli. Le ultime parole del passo andrebbero letteralmente tradotte «prendi il libro e dici».

<sup>32</sup> Ironica l'occorrenza di *Symp.* 177b: «mi son già, io stesso, imbattuto in un libro di un dotto, in cui il sale riceveva straordinari elogi per la sua utilità...» (trad. G. Calogero).

zioni che si verificano in tale processo paiono a me in tale occasione quasi *scrivere* nelle nostre anime dei discorsi; e quando questo complessivo processo di affezioni scrive il vero allora ne risultano in noi opinioni vere e discorsi veri, ma quando un tale interno scrivano scrive il falso ne risulta l'opposto della verità.

Pare assolutamente così anche a me e accetto ciò che tu hai affermato in questi termini.

Accetta allora anche questo: in tali circostanze v'è nelle nostre anime anche un altro artefice.

Quale?

Un pittore, il quale dopo lo scrivano disegna nell'anima rappresentazioni delle cose dette.

Come e quando dobbiamo dire che operi questo nuovo artefice per parte sua?

Quando qualcuno avendo allontanato dalla vista o da qualche altro senso gli oggetti delle opinioni e dei discorsi di allora, in se stesso contempla in qualche modo le rappresentazioni di ciò che fu opinato e detto (*Phil.* 39a-c)<sup>33</sup>.

In questo passo del *Filebo* si dice esplicitamente che l'anima oltre a contenere discorsi contiene anche immagini. È una specificazione particolarmente importante, perché, se da un lato è vero che anche i discorsi stessi sono immagini (non soltanto quelli la cui capacità di espres-

<sup>33</sup> Trad. A. Zadro. Commentando questo passo del *Filebo* Graciela Marcos scrive «Ni aprehensiones ni 'fotografías' del mundo, las opiniones e imágenes que pueblan el alma son resultado de un proceso complejo en el que sensación, memoria e impresiones 'escriben' en el alma *lógoi*, verdaderos o falsos, que un 'pintor' procede *después* a ilustrar. El énfasis de Platón en el carácter posterior de la *phantasia*, que opera *in absentia rei*, condice con la importancia que concede a lo largo de su análisis a los placeres falsos anticipatorios, seguramente los más adecuados para mostrar que el placer no es una especie de sensación [...], ni tiene origen en la simple aprehensión de un objeto sensible, sino que el alma humana halla placer en un objeto interior que ella misma produce.» (G. E. Marcos, *El modus operandi de la phantasia platónica. Phantasia y placer de anticipación en el Filebo*, in G. E. Marcos, M. E. Díaz (eds.), *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo 2009, pp. 147-168, 149. Il fatto che il pittore che abita nell'anima lavori dopo dello scriba – scrive l'autrice a p. 161 – significa che le immagini che produce non sono immagini delle cose percepite, ma di ciò che la memoria, insieme alla sensazione, ha scritto nell'anima, di certi contenuti proposizionali che, convenientemente illustrati, danno luogo a opinioni (*ivi*, 161).

sione è costruita *dia eikonos*, come nel caso del passo citato di *Leggi I* 644 c, ma tutti i discorsi sono per così dire epifanici, figurano cioè le cose che dicono, le fanno apparire in un modo o in un altro); se è vero che tutti, o quasi tutti, i discorsi sono da ascoltare ma anche da vedere, perché sono fatti di parole, sono essi stessi parole e le parole sono immagini (nei dialoghi di Platone le immagini si dicono e si ascoltano: *Resp.* 488a2 e i discorsi si guardano: *Leg.* 897e), è pur vero che qui si specifica che nell'anima vi sono *due tipi di immagini*, quelle visive e quelle verbali.

In questo passo del *Filebo*, allora, nel presentare l'anima, che è precisamente il luogo in cui tutte queste attività accadono, Platone riflette sulla modalità visiva del dire e sulla modalità verbale dell'immaginare e soprattutto sulla loro connessione, pensata come una successione del visivo al verbale<sup>34</sup>.

L'anima dunque assomiglia ad un libro che contiene discorsi ed immagini. I discorsi sono sempre dialogici, dialoghi dell'anima con se stessa, e le immagini sono il modo psichico di conservare innanzitutto i *logoi* (le rappresentazioni delle cose dette) e poi le sensazioni, in assenza degli oggetti che hanno provocato tali sensazioni.

Magazzino di parole e di figure, l'anima è assomigliata nel *Filebo* ad un testo, ed il testo a cui essa più assomiglia non è quello di Lisia, di Anassagora o di Euclide, pur evocati nei dialoghi dallo stesso termine

<sup>34</sup> È questa la ragione per la quale provo sempre una certa difficoltà ad assumere una posizione univoca in quel dibattito che si è sviluppato tra i platonisti di tutto il mondo, a proposito della *vexata quaestio* tesa a stabilire se la conoscenza filosofica nel suo momento massimo sia da pensarsi visiva o proposizionale. A mio avviso questa duplicità abita la maniera moderna di pensare i termini di un dibattito sui principi e gli esiti di un sapere epistemologicamente inteso, ma il modo platonico, filosofico e poetico, di pensare il sapere non distingue in modo netto, in modo metodologicamente pregnante, tra modalità verbale e modalità visiva, perché Platone piuttosto pensa nel solco di una tradizione linguistica e filosofica che focalizza il versante epifanico e figurativo del dire e il versante fonico e verbale della visività. Sulla questione cfr. F. Ferrari, *Conoscenza filosofica e opinioni politiche nel V libro della Repubblica di Platone*, in "Atene e Roma" (2010), 1-2, pp. 26-46 (e bibliografia ivi citata) e, sull'altro versante, almeno F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard 2003; A. Vasiliu, *Dire et voire. La parole visible du Sophiste*, Paris, Vrin 2008.

*biblion*, ma è il testo dialogico stesso di Platone che, critico della scrittura, scrive egli stesso dialoghi, utilizzando la scrittura come lo strumento di una memoria, cioè al fine di conservare e riutilizzare i dialoghi del maestro nel tempo della sua *assenza*<sup>35</sup>. I discorsi di Socrate infatti – secondo una suggestione del *Fedro* – sono stati scritti dal maestro nell'anima dell'allievo e, da questa scrittura resi immortali, essi sono in grado di far *vedere*, secondo l'indicazione del *Filebo*, le rappresentazioni di ciò che fu detto od opinato.

Nel *Simposio* è Alcibiade che racconta l'effetto che i discorsi di Socrate operano sugli ascoltatori. L'arrivo di Alcibiade, come è noto, è l'ultima svolta del dialogo. Ubriaco, egli dice la verità (214e6), e ciò che dice è che Socrate vince tutti nei discorsi sempre (213e), che Socrate è come un linguaggio, come un sogno: da decifrare; possiede un senso nascosto in contrasto con la sua apparenza. Incanta con le nude parole (*ψιλοῖς λόγοις*). Le sue nude parole incantano anche se è un altro a pronunciarle, anche dunque *trascritte*. I verbi che usa Alcibiade per descriverne gli effetti sono quelli dei *katechomenoi*: indicano turbamento, sconvolgimento, qualcosa di simile al delirio coribantico (215e). Dai *logoi* di Socrate sgorgano lacrime (215e2-3), essi mettono in subbuglio e rendono schiavi gli ascoltatori. Da Socrate, dall'ascolto dei suoi discorsi, si fugge come dalle Sirene (216a7-8). Come da un flauto. Dentro di sé egli possiede divine immagini (*ἀγάλαματα*), immagini tali da costringere all'obbedienza (217a1-3). Immagini da ascoltare. Discorsi che mordono l'anima più di una vipera e costringono a fare e a dire (218a7).

Non soltanto le cose che dice Alcibiade su Socrate valgono senza distinzione per "lui e i suoi discorsi" (*καὶ αὐτὸς καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ*)<sup>36</sup>, ma alla fine del dialogo Alcibiade – operando un'esplicita identificazione tra Socrate e i suoi *logoi*, identificazione che sancisce definitivamente la natura linguistica dell'eros o, ciò che è lo stesso, la natura erotica del

<sup>35</sup> Si veda come nel *Politico* (295b10-e2) la scrittura abbia proprio la funzione di consentire l'utilizzo di un sapere nel tempo dell'assenza di chi possiede il sapere e cfr. L. Palumbo, *Realtà e apparenza nel Sofista e nel Politico*, in Ch. J. Rowe (ed.), *Reading the Statesman. Proceedings of the III Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia 1995, pp. 175-189.

<sup>36</sup> Cfr. 221d2-3, d6-7.

linguaggio – ripete per i *sokratikoi logoi* lo stesso paragone già presentato per Socrate stesso:

Ma ecco, anche questo ho tralasciato di dirvi all’inizio. Che pure i suoi discorsi sono similissimi alle statue di sileni che si aprono. Se infatti uno volesse ascoltare i discorsi di Socrate, gli apparirebbero inizialmente del tutto ridicoli, di tali termini ed espressioni sono avvolti da fuori, come la pelle di un satiro tracotante. E infatti parla di asini da soma e di fabbri e di calzolai e di conciapelli, e sembra che dica sempre le stesse cose con le stesse parole, tanto che ogni uomo inesperto e ignorante finirebbe per deridere i suoi discorsi. Ma se uno li vede aperti e entra in essi, innanzitutto scoprirà che sono i soli a possedere all’interno un intelletto, e poi che sono divinissimi e possiedono in sé moltissime immagini di virtù e che tendono verso ciò che è più grande, o meglio verso tutto quel che spetta ricercare a chi voglia diventare bello e buono (*Symp.* 221d8-222a6)<sup>37</sup>.

Non è difficile ipotizzare che Platone abbia scritto i suoi *logoi sokratikoi*, i suoi dialoghi socratici, per conservare i *logoi* del maestro<sup>38</sup>, per assicurarne gli effetti anche in assenza, e che per farlo ogni volta abbia scelto di scrivere su un *biblion*, che assomiglia ad un’anima come un’immagine assomiglia ad un originale; è nell’anima – infatti – che scrivono i maestri per gli allievi, e ogni *biblion* è una mimesi dell’anima, perché

<sup>37</sup> Trad. M. Nucci. Cfr. L. Palumbo, *Eros e linguaggio nel Simposio*, in “Archai”, 9 (2012), pp. 82-92.

<sup>38</sup> Per conservare Socrate e i suoi *logoi* Platone ascoltatore può procedere solo memorizzandoli, il che può accadere solo con l’immedesimazione; come spiega Sini, infatti, colui che ascolta, affinché la sua pratica di ascolto abbia successo, deve tendenzialmente immedesimarsi con colui che racconta. La sua collocazione è partecipativa. Noi siamo critici distanziati in quanto educati dalla pratica della scrittura alfabetica, ma quando ascoltiamo ci immedesimiamo, perché questa è l’unica condizione per *vedere le cose che dice chi parla* (cfr. C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Roma-Bari, Laterza 1999, p. 28). Ecco perché è impossibile distinguere nei dialoghi quel che dice Socrate da quel che dice Platone: l’allievo, teso ad interiorizzare i *logoi* del maestro, a vedere ciò che dice chi parla, si immedesima nel maestro, anche se ciò non vuol dire affatto che egli ripete quel che dice il maestro, infatti – è ancora Sini a sottolinearlo (*ivi*, p. 31) – ripetere oralmente vuol dire rivivere in sé una vicenda, una situazione, e da qui partire per *ricrearla*, assumendo a guida le parole e i fatti che ci hanno impressionato e coinvolto, e che abbiamo sentito come più importanti.



– come dice il *Protagora* – gli insegnamenti, nutrimenti dell'anima, solo nell'anima<sup>39</sup> possono abitare, e in nessun altro contenitore.

Vale la pena di soffermarsi un attimo su questo punto. Nel *Protagora* Socrate dice al suo giovane amico Ippocrate, omonimo del grande medico, che, se egli è in grado di distinguere tra i *mathemata* quale è buono e quale è cattivo, può acquistare con sicurezza gli insegnamenti sofistici, ma se non lo è, deve stare molto attento a non mettere in pericolo le cose più care. L'acquisto di *mathemata* è molto più rischioso dell'acquisto di cibi. Chi compra cibi, infatti, può riporli in altri recipienti<sup>40</sup>, e conservarli a casa proponendosi di consultare un competente sull'opportunità di ingerirli. Chi compra insegnamenti, invece, non può riporli in nessun *altro* recipiente (*Prot.* 314b1)<sup>41</sup>: necessariamente, pagatone il prezzo, deve assumere il *mathema* nella propria anima e, assunto, andar via portando dentro di sé il suo giovamento o il suo danno.

Nel caso di discorsi sofistici o comunque pericolosi, Socrate consiglia

<sup>39</sup> O in qualcosa di simile all'anima, come un libro, si potrebbe aggiungere.

<sup>40</sup> Cfr. Plato, *Protagoras*. Translated with notes by C. C. W. Taylor, Oxford, Clarendon Press 1991, p. 68. Lo studioso ritiene che l'espressione «altri recipienti», in cui si possono riporre i cibi dopo averli acquistati, indichi recipienti diversi da quelli in cui i cibi sono esposti per la vendita. J. Adam and A.M. Adam (*Platonis Protagoras*, Cambridge, Cambridge University Press 1905, cit. in Taylor) ritengono che l'espressione «altri recipienti» indichi invece «recipienti altri dal proprio corpo». Ciò in analogia a quanto si afferma in 341b1, dove l'espressione «altri recipienti» sembrerebbe indicare «recipienti altri dalla propria anima». Si veda la nota successiva.

<sup>41</sup> Seguendo l'interpretazione di Taylor, è possibile riassumere così il senso del passo in 314a-b: i cibi del corpo, nel momento dell'acquisto, vengono trasferiti dai recipienti in cui si trovano esposti per la vendita in altri recipienti, adatti al trasporto della merce; i cibi dell'anima, invece, non si trovano mai in *altri recipienti* che non siano le anime dei venditori o quelle degli acquirenti. Non esistono contenitori destinati *tout court* al trasporto di questi cibi, come ne esistono, invece, per i cibi del corpo. È nelle anime che si conservano, nelle parole, sorta di vetrine dell'anima, che essi fanno mostra di sé, ed infine nelle anime si trasferiscono, al momento dell'acquisto. Se applichiamo questo paradigma al passo del *Fedro* in cui si dice che lo scritto non può ospitare un insegnamento (cfr. *Phaedr.* 276c, e introduzione *supra*) scopriamo che anche il *Protagora*, col negare l'esistenza di contenitori destinati al trasporto di cibi dell'anima, sta negando la possibilità di affidare un insegnamento ad uno scritto, la possibilità di affidarsi ad uno scritto per un vero apprendimento. Sul tema è essenziale Th. A. Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, tr. it., Milano, Vita e Pensiero 1989.

di ovviare a tale difficoltà – questa dei nutrimenti psichici, che non possono essere conservati in recipienti altri che non siano l’anima stessa dell’acquirente – proponendo di ospitarli, per così dire, *alla soglia dell’anima*, cioè in un luogo che, data la natura dei *mathemata*, non può che essere psichico, ma che, al contempo, è in grado di ridurre i rischi che deriverebbero dal loro accesso selvaggio alle zone più intime dell’anima: essi sosteranno nel vestibolo, saranno assunti in una sorta di *prothyron tes psyches*, un luogo-soglia che funge simbolicamente da confine tra la condizione dell’assumere senza prima esaminare e quella del rifiutare *tout court*; un luogo soglia che è lo spazio riservato agli esami, alle prove, alle selezioni, alle interrogazioni. Non a caso, l’espedito escogitato per proteggere Ippocrate dai danni dell’insegnamento sofisticato viene a Socrate in mente – secondo un’ipotesi di lettura del testo<sup>42</sup> – sulla soglia della casa di Callia. È la soglia, infatti, il luogo deputato alla selezione degli ospiti, lo spazio della distinzione tra ospiti graditi e ospiti sgraditi, novità che giovano e novità che nuocciono. È lì che gli ospiti chiedono di entrare, ed è lì che si chiede loro chi essi sono e che cosa vogliono, allo stesso modo dell’eunuco che, alla porta di Callia, esamina gli ospiti, permettendo solo ad alcuni di entrare (cfr. 314c-d)<sup>43</sup>.

Il passo del *Filebo* in cui Platone, assomigliata l’anima ad una scrittura, dà conto di questa scrittura nel suo farsi – lo scrivano che scrive i pensieri e le emozioni, che salva le sensazioni conservandole con la scrittura; il pittore che dipinge le immagini dei pensieri e delle emozioni, che disegna le cose quando esse non sono presenti – è fondamentale anche per comprendere che l’anima si configura come qualcosa che

<sup>42</sup> Ho esposto questa ipotesi di interpretazione del testo in L. Palumbo. *Socrate, Ippocrate e il vestibolo dell’anima*, in *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, a cura di G. Casertano, Loffredo, Napoli 2004, pp. 87-103.

<sup>43</sup> Molto importante mi sembra questo strumento ermeneutico che consiste nell’interpretare il testo platonico dando importanza agli scenari in cui avvengono i dialoghi tra gli interlocutori: il fatto che un certo discorso venga in mente a qualcuno alla soglia di una casa, o in una palestra, o in un luogo lacustre mi sembra avere sempre un suo significato, un significato che concorre alla decodifica del significato da attribuire a ciò che in quel luogo viene detto. Sul tema cfr. A. Vasiliu, *Mythologie de la source, le silence du visible et son interprétation par Socrate (en relisant le prologue du Phèdre)*, in “Tropos”, VII, 1, (2014), pp. 51-82.

*contiene* i *logoi* allo stesso modo in cui la scena teatrale *contiene* gli attori<sup>44</sup>. In altre parole l'anima non è tanto *un luogo* ove si scrivono pensieri e immagini, ma è precisamente lo *scriversi* e il *disegnarsi* di pensieri e immagini. La metafora del luogo serve a rendere immaginabile, a teatralizzare, l'inedita figura dell'anima. Il teatro non è una scena materialmente allestita, ma un'atmosfera: ove ci sono attori che recitano, che fingono, lì c'è il teatro. La stessa cosa vale per l'anima, che non è fatta di elementi concreti: ove ci sono opinioni che vengono opinare, lì c'è un'anima.

I *logoi* formano l'anima innanzitutto nel senso primario del termine<sup>45</sup> e Platone su questo punto insiste tanto: è la *paideia* che *plattetai*, modella, la *psyche*. Quando essa è giovane le si dà facilmente il *typos* formativo (*Resp.* 377b).

In secondo luogo i *logoi fanno* un'anima nel senso che ne costituiscono la natura: l'anima nei dialoghi di Platone è fatta di parole, ha natura linguistica. La via di accesso alla *psyche* sono gli orecchi. La seduzione arriva ai giovani διὰ τῶν ὠτῶν (*Soph.* 234c; cfr. *Phaed.* 83a; *Resp.* 411a).

Nel libro terzo della *Repubblica* Platone afferma che l'uomo giusto non deve né compiere (ποιεῖν), né rappresentare (μιμήσασθαι 395c6) azioni diverse da quelle al rispetto delle quali è stato educato. Tale assimilazione del *poiein* al *mimeisthai* è dovuta al fatto che praticando la rappresentazione si corre il rischio di assumere «nel corpo, nella voce e nel pensiero», a causa dell'abitudine (ἔθη), una seconda natura (una natura acquisita, 395d1-3). Praticare una mimesi, insomma, è atto che cambia l'anima. Se pensiamo che ogni forma di lettura ai tempi di Platone è mimetica, perché la lettura, e non solo quella ad alta voce, è assimilabile alla recitazione, ed ogni recitazione comporta identificazione di chi ascolta con chi legge, di chi legge con ciò che legge<sup>46</sup>, allora ci

<sup>44</sup> Il paragone è particolarmente calzante perché se è vero che sono gli attori che *fanno* (in tutti i sensi del termine) il teatro, è ugualmente vero che sono i *logoi* che *fanno* un'anima.

<sup>45</sup> Cfr. Bouvier, *Ulysse*, cit., p. 25.

<sup>46</sup> Pensando allo *Ione*, allora, ci si può domandare se per Platone «les procédures d'identification mimétique sont les mêmes pour l'énonciateur que pour l'auditeur: l'auditeur di poème finissant toujours par s'assimiler à l'énonciateur...»: cfr. Bouvier, *Ulysse*, cit., p. 27.

rendiamo conto che ogni libro letto, ogni *biblion* srotolato, è occasione di trasformazione psichica. Ci rendiamo conto che leggere un libro può significare assumerlo come propria anima. Ecco un altro senso profondo, e importante, del paragone tra l'anima e il libro, la cui portata rivoluzionaria è per noi come offuscata dalla familiarità che sentiamo con esso: il fatto che ci è familiare non ci consente di valutare la sua novità, il dato cioè che si tratta di un'invenzione platonica.

Al tempo di Platone il termine ψυχή esisteva già, occorre però associarlo ad una nuova significazione, ed ecco che il teatro offre i mezzi per approntare tale nuova significazione: i testi teatrali sono scritture che preparano una scena e in questa scena ciò che si vede (poco) allude a significati altri (molti), tutti legati alle parole pronunciate in scena. La vera scenografia teatrale è verbale ed è in grado di *presentare*, nel senso preciso di *rendere presente*, ciò che accadde in un altro luogo e in un altro tempo, in un altrove invisibile rendendolo visibile<sup>47</sup>: pensieri della mente, intenzioni, volizioni, paure. Le parole possono rappresentare qualunque cosa. Platone nel *Cratilo*<sup>48</sup> mostra come esse – non tutte, ma

<sup>47</sup> Sul palcoscenico viene alla luce uno spazio normalmente invisibile, lo spazio della soggettività, là dove sgorga la fonte del desiderio, là dove le emozioni si traducono in parole. [...] Luogo di svelamento, di messa in luce, di esibizione dell'invisibile, il teatro greco non dimentica mai il suo ruolo di dispositivo ottico (G. Sissa, *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza 2003, p. 131).

<sup>48</sup> In un certo senso, nel rappresentarle, le parole danno corpo alle cose invisibili che rappresentano, come la spola, nel celeberrimo paragone che Platone pone all'inizio del *Cratilo* (388b-c), dà corpo al tessuto. Nel *Cratilo* si dice che la parola è μίμημα φωνῆ «rappresentazione prodotta con la voce» (Cfr. L. Palumbo, *La spola e l'ousia*, in *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, a cura di G. Casertano, Napoli, Loffredo 2005, pp. 65-94). In qualche modo la parola è atto rappresentativo (μίμημα) come l'esecuzione pittorica (ὡςπερ τὸ ζωγράφημα, *Crat.* 430e10). In *Crat.* 430c-d si dice che alle cose è possibile attribuire sia rappresentazioni iconiche (immagini), sia rappresentazioni verbali (nomi). Si specifica poi che corretta è «quella attribuzione che attribuisca a ciascuna cosa ciò che le conviene (τὸ προσῆκον) e le somiglia (τὸ ὅμοιον)». Ma si conclude sottolineando come solo l'attribuzione di un'immagine verbale possa esser vera, mentre l'attribuzione di un'immagine visiva può soltanto essere corretta o scorretta. Ciò accade perché sia le parole sia le immagini sono forme di rappresentazione, di visualizzazione, ma laddove le immagini rendono visibile delle cose solo la forma e il colore (423d), ciò che le parole possono far vedere è precisamente l'essenza invisibile, cioè quella verità che senza la verbalità sarebbe priva di ogni accesso all'espressione.

quelle ben fatte, quelle fatte sotto la sovrintendenza di un filosofo – sono immagini in grado di mostrare l'essenza delle cose:

Che tipo di rappresentazione, o Socrate, è allora il nome?

In primo luogo, mi pare, rappresentare mediante i nomi non è come rappresentare con la musica, anche se, pure allora, rappresentiamo con la voce [...]. Dico questo: non hanno le cose, ciascuna di per sé, voce e forma, e molte anche il colore?

Ma certamente.

Sembra dunque che non nel rappresentare queste cose consista l'arte di dare nomi, e nemmeno in queste rappresentazioni. Queste arti sono infatti la musica e la pittura; o no?

Sì.

e dunque? Non ti sembra che ciascuna cosa abbia una sua essenza, come possiede pure il colore e tutto ciò che dicevamo poco fa? E in primo luogo lo stesso colore e la voce non hanno ciascuno una loro essenza e così tutte le altre cose che sono ritenute degne della denominazione dell'essere?

A me pare di sì.

Dunque se qualcuno fosse in grado di rappresentare proprio questo di ciascuna cosa, cioè l'essenza, con le lettere e con le sillabe, non rivelerebbe quel che è ciascuna cosa?

Ma certamente.

E che cosa diresti di uno che ha la possibilità di fare questo, come quelli di prima che li hai chiamati uno musicista, l'altro pittore: a costui quale nome daresti?

Questo a me pare, Socrate, ciò che andiamo cercando da tempo: potrebbe essere colui che dà i nomi (423c-424a)<sup>49</sup>.

Ecco perché le parole sono l'unico modo per rappresentare la verità invisibile: l'inedita interiorità della coscienza psichica, le icone dell'anima e l'anima stessa come icona<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Trad. F. Aronadio, modificata.

<sup>50</sup> "Nelle creazioni di senso del linguaggio, – scrive S. Bonfiglioli, *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Bologna, Patron 2008, p. 79 – più o meno illusorie, più o meno iconiche o fantasmatiche, risuonano i giochi in maschera del teatro, la consapevolezza della sospensione fra presenza (l'*eikon*) e assenza (il suo *pragma*).

Nel tentativo di ricostruire il modo in cui l'anima assume in Platone lo statuto iconico di spazio scenico, di luogo dei *logoi* e delle immagini, non si può evitare di far riferimento al testo dell'*Alcibiade I*, a quel testo, cioè, dal quale partivano i platonici tardo antichi che si ponevano il problema di un ordine da dare allo studio dei Dialoghi<sup>51</sup>. Questo testo, sul quale è ancora aperta la discussione sull'autenticità, contiene un passo, esso a mio avviso sicuramente autentico<sup>52</sup>, di importanza straordinaria, nel quale si dice che per conoscere se stessi c'è bisogno di un'alterità, di un'alterità che si situa nel cuore stesso dell'identità per comprenderla<sup>53</sup>, e questa alterità, per così dire primordiale, è quella dell'immagine, dell'immagine del sé che – spazio indispensabile dell'autorappresentazione – è luogo di una scissione dell'essere con sé medesimo, scissione che avviene anche solo con l'*onoma*, che è un'immagine, e che è indispensabile alla conoscenza dell'essere<sup>54</sup>.

Per conoscere qualcosa è indispensabile forgiare di esso un'immagine e la prima immagine che di qualcosa si forma è il nome<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Cfr. A. Motta, Anonimo, *Prolegomeni alla filosofia di Platone*, Roma, Armando 2014, pp. 63-72.

<sup>52</sup> Per le questioni relative all'autenticità del testo rimando a L. Palumbo, *Socrate e la conoscenza di sé*, cit.

<sup>53</sup> Sul tema estremamente problematico, «che pone in gioco una domanda consapevole del suo tenore d'azzardo, attorno alla ambigua presenza del 'figurale' nella stessa sfera dell'essere identitario» cfr. E. Nuzzo, *Tra acropoli e agorà. Luoghi e figure della città in Platone e Aristotele*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2011, p. 19.

<sup>54</sup> «L'objet – scrive Anca Vasiliu in *Dire et voir*, cit. p. 304 – devient accessible à l'intendement dans la mesure où on ne confond pas son identité réelle avec son aspect, avec son adéquation à la faculté visuelle, mais on le situe – à même le regard porté sur lui – dans son lien déterminant de ressemblance (éventuellement de parenté) avec le modèle intelligibile dont il est l'image. Nécessairement, l'image suppose une sorte de dégradation par rapport à un modèle. Pourtant, le passage par cette dégradation, par ce «creux» de l'image, est intellectuellement obligatoire. S'opère de cette manière le transfert qualitatif de l'objet physique de la vision en objet propre du discours, apte à être connu et d'autant plus «vrai» qu'il devient accessible à la lettre, étant mis comme tel à la disposition de l'intellection».

<sup>55</sup> Che – come scrive Anca Vasiliu (*Image de l'individu, portrait de la personne*, in M. Pimenta Marques (ed.), *Teorias da Imagem na Antiguidade*, Sao Paulo, Paulus 2012, pp. 309-349) – «definisce l'accesso ad oggetti della conoscenza la cui identità è inabbordabile al di fuori dei loro nomi, come un vivente singolare, un uomo o un dio, per esempio».

Colui che ordina di conoscere se stessi – dice Socrate nell'*Alcibiade I* – ordina di conoscere l'anima (Plat. *Alc. I* 130e)<sup>56</sup>.

Che per conoscere l'anima come luogo del sé sia necessario fare riferimento alla visione, a come essa avviene, è Platone stesso a dirlo. Ma si tratta di una visione che, come vedremo, è essenzialmente linguistica, è una visione che si costruisce con le parole in uno spazio dialogico<sup>57</sup>. La *opsis* dunque fa da *paradeigma* (132-133). Se fosse l'occhio ad essere invitato a *guardare* a se stesso – dice Platone – noi interpreteremmo questo invito come un invito a guardare a quel qualcosa guardando al quale l'occhio vedrebbe se stesso. L'invito sarebbe a guardare ad uno specchio o a «qualcosa del genere». Qui lo specchio è pensato come luogo di formazione universale delle immagini<sup>58</sup>. Ciò che si specchia produce, specchiandosi, un'immagine di sé, e tale immagine di sé è l'unico modo a disposizione del vivente per vedere se stesso. Senza questa duplicazione (chi si specchia – la sua immagine) non vi è conoscenza possibile e si tratta di una duplicazione che sta lì, nel cuore stesso dell'identità del visibile, per rendere possibile la visione. Senza l'alterità di questa duplicazione, *un'alterità* che è pensata come *non alterante* l'identità di ciò che duplica, non vi è conoscenza né visione.

Platone dice che qualcosa di simile ad uno specchio sta nell'occhio di ogni uomo che guarda, e che il volto del vedente si riflette nella vista di

<sup>56</sup> O, più precisamente, «è l'anima ciò che è chiamato a conoscere colui che intende conoscere se stesso». Infatti il termine anima in posizione principale ha nel testo greco ben altra rilevanza di quanto non appaia dalla traduzione italiana riportata (di U. Bultrighini).

<sup>57</sup> Il viso non è un criterio per l'individuazione di un essere vivente (οὐ πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον) considerato nella sua identità con sé, poiché l'identità è incorporea, corrisponde all'anima (Cfr. A. Vasiliu, *Image de l'individu*, cit.) e l'accesso ad essa è riservato alla parola, non certo allo sguardo altrui. Quando Socrate, innamorato di Alcibiade, tenta di definirlo, lo colloca in un luogo – scrive Anca Vasiliu – propizio a cogliere i tratti di visibilità e le qualità invisibili che si manifestano in lui, dunque costruisce per questo un luogo catottrico per eccellenza, ove l'essere possa riflettere se stesso all'interno e attraverso l'espressione del desiderio che lega l'io e il tu; questo luogo è per Platone il dialogo. Socrate, scrive Vasiliu, non descrive l'amato, gioca al contrario sulla negazione di ciò che di lui appare e sulla sonorità delle parole, come se riguardasse l'oggetto del suo amore in uno specchio che gli rinvia l'eco delle sue parole: οὐ πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον...

<sup>58</sup> Sullo specchio «o principe du plan réfléchissant» che gioca un ruolo determinante nella definizione dell'immagine nel *Sofista* cfr. Vasiliu, *Dire et voire*, cit. p. 177.

chi gli sta di fronte. La pupilla è un εἶδωλον [...] τοῦ ἐμβλέποντος (132e) «un'immagine di chi guarda». Ma non è tutto: il testo di Platone dice che per guardare a se stesso un occhio deve guardare non soltanto ad un altro occhio, ma precisamente a quel luogo dell'occhio altro in cui risiede la virtù dell'occhio, e cioè la *opsis*, la vista. Ciò significa che l'occhio è focalizzato nella sua identità di occhio che vede e che per vedersi deve vedersi mentre vede, deve guardare la funzionalità del vedere in atto<sup>59</sup>.

Il fuoco dell'argomentazione platonica in questo cruciale citatissimo passo dell'*Alcibiade Primo* non sta – come invece sembra credere tutta intera la tradizione esegetica – nella sottolineatura della necessità, per un occhio che voglia vedere se stesso, di guardare ad un *altro* occhio, ma piuttosto nella sottolineatura della necessità di guardare ad un'immagine di sé<sup>60</sup>.

Senza immagine, dice Platone, non c'è conoscenza, né conoscenza di sé. Un occhio può trovare un'immagine di sé in un altro occhio (ma anche in qualcos'altro di simile, cioè in uno specchio) che, vedendo, riflette l'immagine del vedente e permette a quest'ultimo di vedersi.

Lo stesso discorso vale per l'anima.

Dunque caro Alcibiade, anche l'anima, se vuole conoscere se stessa, deve guardare proprio ad un'anima, e in particolar modo a quella sua parte nella quale risiede la virtù propria dell'anima, la saggezza, o a qualcos'altro a cui questa parte possa risultare simile (133b).

Quel che è interessante è che in tutte le traduzioni, pur mancando nel testo greco il termine “altro”, la frase compare come se il termine “altro” invece ci fosse<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> «Dunque quando un occhio osserva un occhio e guarda in esso ciò che appunto esso ha di più bello, e con cui vede, in tal caso potrebbe vedere se stesso. – È evidente. – Ma se un occhio volesse guardare ad un'altra delle parti dell'uomo o a qualche altro oggetto, se non ciò a cui accade di essere simile, non vedrà se stesso» (133a).

<sup>60</sup> È infatti precisamente l'immagine di sé il «qualcosa d'altro» di cui si parla quando si parla di qualcosa cui «accade di essere simile» (ἐκεῖνο ᾧ τοῦτο τυγχάνει ὁμοίον) a sé e al quale guardando si vede se stessi.

<sup>61</sup> «Dunque caro Alcibiade, anche l'anima, se vuole conoscere se stessa, deve guardare ad un'altra anima e in particolar modo ...».



Il senso di questo passo dell'*Alcibiade* può essere parafrasato come segue:

Come l'occhio, per vedere se stesso ha bisogno di disporre di un'immagine di sé che può trovare in uno specchio o in un altro occhio focalizzato nel momento della visione, allo stesso modo un'anima che voglia vedere se stessa ha bisogno di disporre di un'immagine di sé che può trovare in sé stessa, focalizzandosi nel momento dell'attività propria di un'anima o – dice il testo – in qualcosa di simile.

C'è da chiedersi a che cosa si riferisca il testo quando parla di «qualcos'altro a cui questa parte possa risultare simile». L'affermazione è sempre risultata strana agli interpreti: è invece proprio alla necessità di un conoscere iconico che Platone, qui come sopra, sta facendo riferimento. *Il qualcos'altro* cui la parte divina dell'anima può risultare simile, guardare al quale è gesto indispensabile per la conoscenza che l'anima intende guadagnare di sé, è precisamente la sua immagine.

Anche nel *Sofista*, il *locus classicus* sull'immagine, si presenta l'*eidolon* come *qualcosa di altro e di simile* che assomiglia ad un ente<sup>62</sup>. Come qualcosa di duplice, in cui si congiungono equivocità e riflessività. “Ce qui, se trouvant en relation avec le vrai, lui rassemble visiblement tout en demeurant différent”<sup>63</sup>.

In analogia con il caso dell'occhio, il testo di Platone dice che un'anima che voglia conoscere se stessa deve guardare a quel luogo psichico (luogo di sé stessa o di un'altra anima) in cui risiede la virtù psichica. Ciò significa che l'anima, per conoscersi, deve focalizzarsi nella sua identità di anima pensante e parlante, deve conoscersi mentre conosce, cioè mentre pensa e parla, intanto che guarda, come ad un'immagine, alla propria funzionalità in atto.

La voce, la materia fonica di cui sono fatte le parole, viene dall'anima e ad un'anima si rivolge: «Quando io e te conversiamo tra noi serven-

<sup>62</sup> Cfr. Bonfiglioli, *Agalma*, cit., pp. 27-75.

<sup>63</sup> Vasiliu, *Dire et voir*, cit., p. 186. “Nous pouvons affirmer alors que la pensée connaît donc l'objet comme une certaine sorte d'«image» et que c'est bien cette «image» qui ouvre l'accès à l'identité de l'objet en brisant le cercle tautologique dans lequel s'enferme la nomination et plus largement le discours ontologique ancien» (p. 193).

doci di parole – dice Socrate nell'*Alcibiade I* (130d-e) – è l'anima che si rivolge all'anima». La voce è non soltanto ciò di cui sono fatte le parole, ma anche ciò di cui sono fatte le figure, come nel caso del «parlar per immagini» (δι' εικόνων λέγειν, di *Resp.* VI 487e6), che presenta figure da ascoltare (cfr. ἄκουε δ' οὖν τῆς εἰκόνοσ, di *Resp.* 488a1), figure di veloce fattura (le parole sono – dice Platone – più facili da plasmare della cera), come la celeberrima immagine dell'anima subito foggiate nel libro IX (*Resp.* 588c11-d1) al cui interno (588e1) si distinguono un mostro policefalo, un leone e un uomo, e, all'esterno, *exothern*, 588d8, tutt'attorno, visibile, una figura umana «...in modo che chi non possa vedere all'interno, ma osservi solo l'involucro esterno, scorga un solo animale, l'uomo...».

## II

# linguaggio e rappresentazione nel *Cratilo*

È possibile partire dall'idea che Platone ebbe della filosofia. La filosofia, secondo Platone, è quella forma di pensiero che cerca le risposte alle proprie domande non nel mondo della visibilità empirica, ma in quello della intellegibilità eidetica. A quel mondo si accede interrogando, con lo strumento del discorso rigoroso, alcune parole<sup>1</sup>, affinché esse rivelino l'essenza delle cose. È nelle parole e non nel mondo, infatti, nelle parole interrogate dalle domande filosofiche, che abita la verità degli enti. Solo scavando nelle strutture razionali del linguaggio la verità può essere trovata. La semantica, sapere relativo ai significati, sapere filosofico per eccellenza, può allora essere lo strumento della ricerca, ed individuare quale sia la *physis* di ciascuno degli enti. La *Repubblica* nel libro primo dà alcune importanti indicazioni al riguardo.

Nel contesto di un discorso teso alla individuazione della natura della giustizia (340c-341a), per rispondere ad un'obiezione di Socrate, Trasimaco, personaggio del dialogo, sofista aggressivo, fa un'affermazione di capitale importanza. Ciascun esperto – egli dice – “nella misura in cui è davvero quel che lo chiamiamo (καθ' ὅσον τοῦτ' ἔστιν ὁ προσαγορεύομεν αὐτόν, 340d8-9), non sbaglia mai”<sup>2</sup>. Chi sbaglia

<sup>1</sup> Alcune parole, non tutte, sono degne di essere indagate. Nessuna isonomia, nessuna comunanza di diritti regna all'interno della semantica platonica. Non tutte le parole hanno diritto all'analisi filosofica, ma solo quelle che ci rivelano qualcosa nel senso pregnante del *leggein ti*, solo alcune sono parole-valore e costituiscono il complesso che struttura il mondo dei significati filosofici. Tale questione può utilmente essere messa in relazione con la questione della popolazione del mondo delle idee, così come essa è affrontata nel *Parmenide* (130c-131a).

<sup>2</sup> Cito, qui ed in seguito, dalla *Repubblica*, nella traduzione di M.Vegetti (Milano 2007).

lo fa per difetto di arte, dunque l'artista *in quanto tale* non può sbagliare<sup>3</sup>.

Platone sottolinea a chiare lettere questa delimitazione di campo: ciò cui Trasimaco si riferisce non è quel modo di considerazione degli enti per il quale essi vengono considerati quali appaiono a chi li considera, coincida o meno tale apparenza con la loro essenza, ma è piuttosto quel modo di considerazione degli enti per il quale essi, considerati alla luce di un discorso rigoroso, mostrano di essere degni per così dire dei loro nomi: figure semantiche, definizioni viventi delle loro essenze immutabili ed infallibili.

Sono tali figure semantiche a mostrare la vera natura di ciascuno degli enti, per esempio: un vero medico, un medico che sia tale secondo il discorso rigoroso (ὁ τῷ ἀκριβεῖ λόγῳ ἰατρός, 341c5-6), è τῶν καμώντων θεραπευτής, *terapeuta dei malati* (341c). Se questa, infatti, questa della cura dei malati, è la risposta filosofica alla domanda “che cosa è un medico?”, essa, dobbiamo convenire, non ci viene fornita dall'esperienza empirica, bensì dall'interrogazione semantica. Che “medico” sia (possa dirsi propriamente solo di) chi cura gli ammalati non è cosa che impariamo dall'esperienza – che offre casi di medici che uccidono, invece che curare, casi di medici che oggi curano e domani no, che uno curano e l'altro no – ma è cosa che impariamo dal discorso, dal discorso rigoroso, secondo il quale, un vero medico, uno che sia veramente tale (ὁ ἀκριβῆς ἰατρός 342d7, ἀληθῶς ἰατρός 345c2), è colui che risponde al suo nome e mai si sbaglia, perché, se si sbaglia, allora non è un vero medico. E così ὁ ὀρθῶς κυβερνήτης, il “capitano in senso proprio” (341c10), è ναυτῶν ἄρχων: “capo di marinai”, ed è per questo che è chiamato tale; e così οἱ ὡς ἀληθῶς ἄρχουσιν “coloro che veramente governano” (343b5), e così via.

Il discorso rigoroso che delimita il campo semantico delle parole quando esse rispondono al loro significato proprio, al loro significato vero, è precisamente ciò a cui Platone pensa nel *Cratilo* quando si inter-

<sup>3</sup> «Secondo un discorso rigoroso – e visto che anche tu parli con rigore – nessun professionista sbaglia. È infatti venutogli a mancare il sapere che sbaglia chi sbaglia, e con ciò non è più professionista» (Plat. *Resp.* 340d8-e4). Sull'argomento pp. 55-58 e 73 n. 26 *infra*.

roga sulla *περὶ ὀνομάτων ὀρθότητος*: “la giustezza delle parole”<sup>4</sup>. In questa prospettiva, allora, è utile accostare la citata sezione del libro primo della *Repubblica* all’ultima sezione del *Cratilo*, quella che comincia in 428d, ove, come si vedrà, viene passata al vaglio della discussione critica la tesi dell’eracliteo Cratilo, secondo la quale, non soltanto i nomi sono per natura, ma sono tutti stati stabiliti giustamente (πάντα ἄρα τὰ ὀνόματα ὀρθῶς κεῖται, 429b10), almeno – egli specifica – quanti sono nomi (ὄσα γε ὀνόματα ἔστιν, 429b11).

Si tratta, a mio avviso, della stessa prospettiva di Trasimaco<sup>5</sup>. O, meglio, si tratta di due prospettive analoghe che servono a Platone per presentare la sua teoria del discorso rigoroso<sup>6</sup> come chiave d’accesso alla verità intellegibile. Per il personaggio della *Repubblica*, il discorso rigoroso è quello che usa le parole nel loro senso proprio, ed usate nel loro senso proprio le parole esprimono la vera natura degli enti. La filosofia per Platone si muove su questo piano del “senso proprio” e della “natura vera”. Essa non parla dei medici empirici ma dei medici “in senso proprio” e nessuno di essi, abbiamo visto, può essere falsamente ciò che è. Per il personaggio del *Cratilo* vale lo stesso discorso. Ogni ente, secondo Cratilo, ha il nome che esprime la sua “natura propria”<sup>7</sup> e non esistono nomi falsi. Non esistono naturalmente sul piano del discorso rigoroso, che è l’unico che interessa alla filosofia: il caso di un ente che porta un nome che non esprime la sua natura è il caso di un ente che porta *non* un nome falso, ma piuttosto il nome di un altro, di un altro ente, che ha appunto la natura espressa da quel nome (cfr. 429c3-5).

Così come, di uno che non cura i malati non si può dire – per Trasi-

<sup>4</sup> In questo dialogo il filosofo affronta la questione semantica configurandola non soltanto quale *ou smikron mathema*, una “conoscenza non piccola” (384b2), ma addirittura come un *megiston pragma* (427e7) una “cosa importantissima”. Come qualcosa, inoltre, su cui si possono dire *megista de kai kallista*, “cose grandissime e bellissime” (391d4).

<sup>5</sup> Cfr. F. E. Sparshott, *Socrates and Thrasymachus*, “The Monist” 50 (1966), pp. 421-459.

<sup>6</sup> Che non coincide naturalmente né con la prospettiva di Trasimaco né con quella di Cratilo, ma che intesse con tali due prospettive una relazione che proverò brevemente ad impostare.

<sup>7</sup> Cfr. *Crat.* 383a «Cratilo va sostenendo che vi è per ciascuna cosa una giustezza di nome insita per natura alla cosa stessa»: ecco come, nella traduzione di M. Vitali, Ermogene riferisce a Socrate la tesi del suo avversario all’inizio del dialogo.

maco – che sia un medico, perché non esistono falsi medici; di lui non si può dire – per Cratilo – che abbia un nome falso, perché non esistono nomi falsi.

Forse Trasimaco sottoscriverebbe quello che di Ermogene dice Cratilo: che il nome Ermogene *sembra* appartenergli, ma non gli appartiene: non è il suo nome (429c).

Il piano del dire, secondo Trasimaco e Cratilo, per chi fa un discorso rigoroso, è tutt'uno con il piano di ciò che è, e non esistono scarti che possano ospitare falsità ed errori. La filosofia si configura come “ascesa verso ciò che è”, e questa ascesa – afferma Socrate in un passo chiave della *Repubblica* – «diremo essere la vera filosofia» (φιλοσοφίαν ἀληθῆ φήσομεν εἶναι, *Resp.* 521c7-8)<sup>8</sup>.

È interessante osservare, allora, la sapiente regia drammatica di Platone che, nei Dialoghi, affida a personaggi, che saranno poi confutati da Socrate nel corso della discussione, il compito di presentare alcune idee chiave della sua propria filosofia. Ciò che viene confutato non è, infatti, il segmento teorico che tali personaggi sono stati chiamati a presentare nel testo, ma aspetti altri della dottrina che essi, volta a volta, professano: la giustizia come utile del più forte nel caso di Trasimaco, la teoria eraclitea del flusso nel caso di Cratilo; ma la difesa del discorso filosofico come discorso rigoroso, i cui oggetti non sono mai toccati dalla falsità e dall'errore in quanto esprimono la vera natura degli enti di cui parlano, la dimensione cioè del pensiero puro, i cui argomenti sono dotati di precisione semantica perché servono da modelli teorici cui orientare la prassi, questo non soltanto non sarà mai confutato nei Dialoghi, ma rappresenta, trasversalmente presentato, il cuore della concezione platonica della filosofia; secondo la quale, se la verità sfugge la visibilità dell'empirico per abitare l'invisibile mondo del linguaggio, è proprio perché esiste una speciale forma di visibilità che è conferita

<sup>8</sup> Commentando le lezioni di Proclo sul *Cratilo*, Romano osserva come, al neoplatonico, Platone si presenti come uno che attraverso l'analisi procede verso l'alto (ἀνῶν καὶ ἀναλύων). L'analisi è, secondo Proclo, legata alla onomatologia: è strumento indispensabile per il procedimento “etimologico” della conoscenza delle cose attraverso i loro nomi. Cfr. Proclo, *Lezioni sul “Cratilo” di Platone*, introd., trad. e comm. di F. Romano, Catania, L'Erma di Bretschneider 1989, p. 122.

soltanto dalle parole: quella che esse dischiudono quando, rigorosamente usate, mostrano la vera natura degli enti, la natura degli enti *kata philosophian*.

Un passo importante in cui Platone fa riferimento al *metodo consueto* (ἐκ τῆς εἰωθυίας μεθόδου) con il quale i filosofi stabiliscono di porre un certo unico nome ad una pluralità di oggetti, legando alle idee la relazione tra linguaggio e mondo, lo si può trovare all'inizio del libro decimo della *Repubblica*.

«Siamo soliti porre – dice Socrate a Glaucone – ogni volta una certa singola idea per ogni gruppo di più oggetti ai quali riferiamo lo stesso nome (ταὐτὸν ὄνομα ἐπιφέρομεν)» (*Resp.* 596a5-8)<sup>9</sup>.

Ogni nome – secondo *Cratilo* – esprime una natura, anzi l'esser nome è proprio l'esprimere una natura: è questa la giustezza del nome, la *onomatos orthotes*: la capacità di ἐνδείξειν, di indicare, ciò che la cosa è, οἷόν ἐστι τὸ πρᾶγμα (*Crat.* 428e1-2)<sup>10</sup>.

Questo mi sembra un primo punto importante: il personaggio di *Cratilo* presenta la tesi, molto interessante per il platonismo, e precisamente per la radice pitagorica della filosofia platonica, secondo la quale i nomi esistono per esprimere le cose: sono il modo che gli enti hanno per mostrare ciò che sono. Non sempre si comprende che è questa la tesi che si nasconde dietro l'abusata espressione “i nomi sono per natura”. Essi mostrano la natura, sono della natura la manifestazione<sup>11</sup>, il

<sup>9</sup> Molto importante l'uso della prima persona plurale per esprimere l'atto col quale noi filosofi conferiamo lo stesso nome ad un gruppo di oggetti: non ogni gruppo di oggetti contrassegnati da uno stesso nome corrisponde ad un'idea, ma soltanto quello al quale noi filosofi, seguendo un metodo che è per noi consueto, attribuiamo lo stesso nome alla fine di un'indagine semantica. Sulla questione cfr. L. Palumbo, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo 2008, p. 384.

<sup>10</sup> Il fatto che si parli di una *orthotes* non deve far pensare che il nome possa essere corretto o non corretto, perché la *orthotes* non è la *correttezza*, bensì la *giustezza* dei nomi (428d): il motivo per cui essi esistono, cfr. *Crat.* 413a: “dire giusto è lo stesso che dire causa – causa è infatti “ciò per cui” (δι' ὃ) qualcosa avviene”.

<sup>11</sup> Fine ultimo e bene del nominare – scrive Proclo – è mostrare le cose (ἐκφαίνειν τὰ πρᾶγματα, *In Crat.* XLIX, p. 17, 26).

lato di essa che si dà alla comprensione *kata philosophian*<sup>12</sup>. Ciò comporta, abbiamo visto, che essi non sono mai falsi. Non solo. La tesi di Cratilo comporta molte altre conseguenze relative al rapporto nome-cosa, alcune delle quali sono messe in luce da Socrate nell'ultima sezione del dialogo. In questa sede io non vorrei però analizzare queste conseguenze, ma piuttosto cercare di comprendere il punto di vista di Platone sulla questione dei nomi.

Il punto di vista di Platone sulla questione dei nomi, così come esso si configura nell'ultima sezione del *Cratilo*, non coincide – mi sembra – né con quello espresso da Socrate né con quello espresso da Cratilo, ma coincide, in un certo senso, con quello espresso da entrambi, nel modo che vedremo. Non è facile infatti nei Dialoghi stabilire quale personaggio esprima il punto di vista di Platone. Com'è noto è questa una *vexata quaestio* tra gli interpreti, fin dall'antichità<sup>13</sup>. A mio avviso, poiché i Dialoghi sono dialoghi, e cioè scritti appartenenti al genere drammatico, essi, come i testi teatrali, vanno giudicati nel loro significato complessivo<sup>14</sup>. Ora, per comprendere il punto di vista di Sofocle, poniamo, nell'*Antigone*, per comprendere il messaggio complessivo del testo, non bisogna, io credo, cercarlo nelle parole di Tiresia o di Creon-

<sup>12</sup> Ho parlato di radice pitagorica in riferimento al passo della *Vita pitagorica* di Giamblico citato anche da Proclo nelle sue *Lezioni sul "Cratilo"* (XVI, p. 5, 25-6.2): «Pitagora, ad esempio, interrogato su quale fosse, secondo lui, il più saggio fra gli enti, rispose 'il numero'; e quale fosse secondo in saggezza, rispose 'colui che impone i nomi alle cose'» (cfr. Iambl. *V. Pyth.* 82=DK 58C4). Una spia testuale della vicinanza riscontrabile tra la posizione di Cratilo sul rigore linguistico e quella del pitagorismo antico è nella notazione di Socrate che, in *Crat.* 432a8-b4, osserva: «quello che tu dici può capitare a quelle cose il cui essere o non essere dipenda necessariamente da un numero. Prendi per esempio il dieci, o qualsiasi numero tu voglia: se aggiungi o togli qualcosa, diventa subito un altro numero. Ma per ciò che riguarda una qualità e una immagine presa nel suo complesso, forse la giustezza non consiste in questo, ma, al contrario, nel non dover affatto riportare tutto dell'oggetto che raffigura, per essere immagine» (cito dalla traduzione di M. Vitali).

<sup>13</sup> Cfr. Diog. Laert. III 52; G. A. Press, *The Logic of Attributing Characters' Views to Plato*, in G. A. Press (ed.), *Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity*, Lanham, Rowman & Littlefield 2000, pp. 27-38.

<sup>14</sup> Sull'argomento cfr. F. Trabattoni, *Il dialogo come "portavoce" dell'opinione di Platone*, in M. Bonazzi, F. Trabattoni (a cura di), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica*, Milano, Cisalpino 2003, pp. 151-178.



te o di Antigone o di Ismene, ma in quel che emerge dal confronto-scontro di tutti questi personaggi tra loro. Il punto di vista sulle cose che Sofocle esprime nell'*Antigone*, che con il testo egli comunica agli spettatori-lettori, quello cioè che egli si propone di creare in loro, risulta dal testo nella sua interezza e non è circoscrivibile alle parole di nessuno dei personaggi. Lo stesso vale per Platone, che ha scelto deliberatamente di servirsi del genere drammatico, e solo di questo, per tutta la sua opera: il suo punto di vista emerge come risultato del confronto dialettico tra i personaggi<sup>15</sup>.

Io credo che quest'ultima considerazione possa essere di grande aiuto per comprendere gli esiti del *Cratilo* in ordine alla questione dei nomi. È come se Platone, nel dialogo, desse al lettore delle indicazioni non soltanto con le argomentazioni che vengono nel testo effettivamente discusse, ma anche con quelle che nel testo sono solo accennate e poi abbandonate; anche con quelle che non sono citate affatto, ma emergono di necessità a partire dall'esclusione di quelle che vengono escluse, o stropicciando l'una all'altra le cose dette, come scintilla<sup>16</sup> nasce da pietre focaie, e così via.

Insomma, talvolta viene da pensare che, così come gli interlocutori messi in scena nel dialogo ricavano le loro soluzioni alle aporie che via via si presentano loro in base ad un'analisi delle questioni discusse, allo

<sup>15</sup> Ricca la bibliografia al riguardo. Mi limiterò in questa sede a citare S. Rosen, *Plato's Symposium*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. XXV; C. L. Griswold Jr., *Irony and Aesthetic Language in Plato's Dialogues*, in D. Bolling (ed.), *Philosophy and Literature*, New York, Haven Publications 1987, pp. 71-99; C. L. Griswold Jr., *Plato's Metaphilosophy: Why Plato Wrote Dialogues*, in C. L. Griswold Jr. (ed.), *Platonic Writings, Platonic Readings*, New York, Routledge 1988, pp. 143-167; C. H. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press 1996; R. Hart, V. Tejera (eds.) *Plato's Dialogues: The Dialogical Approach*, Studies in the History of Philosophy, Lewiston, Edwin Mellen Press 1997; M. Stella, *L'illusion philosophique*, Grenoble, Millon 2006.

<sup>16</sup> «Non è questa mia – scrive Platone della filosofia nella lettera VII – una scienza come le altre: essa non si può in alcun modo comunicare, ma come fiamma s'accende da fuoco che balza: nasce d'improvviso nell'anima dopo un lungo periodo di discussioni sull'argomento e una vita vissuta in comune, e poi si nutre di se medesima» (Plat. *Epist. VII*, 341b-342a). Cfr. M. Tulli, *Dialettica e scrittura nella VII lettera di Platone*, Pisa, Giardini 1989; Th. A. Szlezák, *Come leggere Platone*, tr.it., Milano, Rusconi 1991.

stesso modo, il punto di vista di Platone non sia nel dialogo dato esplicitamente, ma sia piuttosto da ricavarsi in base ad un'analisi del testo<sup>17</sup>. Nella prospettiva di questa interpretazione, il testo rivelerebbe, ma al tempo stesso anche nasconderebbe, il punto di vista di Platone, che verrebbe così ad essere consegnato solo a chi sarebbe in grado di comprenderlo<sup>18</sup>, a colui che avrebbe per così dire superato una prova per raggiungerlo. Il fine di questa maniera di concepire la scrittura come luogo della rivelazione, ma anche del nascondimento, potrebbe essere quello che deriva da una concezione della filosofia intesa come pratica discorsiva tesa al superamento dell'aporia e da una concezione del testo inteso come *mimesis* del *bios* filosofico. Se nella pratica filosofica ciò che conta è comprendere, fronteggiando l'aporia e superandola, allo stesso modo, nel testo, che di quella pratica è la rappresentazione, la *mimesis*, ciò che viene messo in scena è innanzitutto un *modus operandi*, ed il lettore è invitato a partecipare al gioco drammatico, è invitato a cercare, nel linguaggio del testo, quella soluzione alla difficoltà discussa, di cui i personaggi rappresentati nel dialogo sono a loro volta alla ricerca.

Se proviamo ad adottare questa interpretazione nel caso del *Cratilo*, ci troviamo ad ipotizzare che né Socrate né Cratilo esprimono Platone, ma anche che in un certo senso – dicevamo – entrambi lo esprimono.

Entrambi esprimono il punto di vista di Platone quando concordano sul fatto che ogni nome, così come ogni pittura, è *mimema tou pragmatos*, rappresentazione di una cosa (430a10-b1).

La loro posizione sull'argomento ad un certo punto, però, si diversifica nel modo seguente:

<sup>17</sup> Platone, in questa prospettiva di lettura, non imiterebbe Socrate copiandolo, ma ricreando, con i testi dialogici, l'effetto di coinvolgimento del lettore nel dialogo che Socrate creava avvicinando gli interlocutori nelle palestre e nelle piazze. Sulla questione cfr. M. Stella, *L'illusion*, cit. e bibliografia ivi citata.

<sup>18</sup> Ovviando in questo modo a quei difetti, a quei limiti, che caratterizzano il discorso scritto cui si riferisce Platone nel *Fedro*. Sulla questione cfr. Th. A. Szlezák, *La critique platonicienne de l'écrit vaut-elle aussi pour les dialogues de Platon? A propos d'une nouvelle interprétation de Phèdre* 278b8-e4, in "Revue de Philosophie Ancienne" XVII (1999), pp. 49-62.

dal punto di vista di Cratilo, se un nome non rappresenta la cosa non è un nome falso, ma assolutamente non è un nome.

Cratilo non nega, cioè, che i nomi siano rappresentazioni. Egli nega – e la sua negazione vale solo per i nomi, e non anche per le altre rappresentazioni – la possibilità che essi non siano ben posti. Su quest'ultimo punto si sviluppa la polemica tra Socrate e Cratilo. Socrate sostiene che, poiché, come le pitture, anche i nomi sono *mimemata* degli enti, allora anch'essi, come le pitture, possono essere giustamente o ingiustamente attribuiti ai loro referenti. Cratilo, invece, sostiene che ciò non può avvenire per i nomi, manifestazioni naturali degli enti, perché nomi che non siano per natura non se ne danno: nomi che non siano per natura possono solo *sembrare*, ma non *essere*, nomi (429c).

A questo punto a me sembra che per comprendere il punto di vista di Platone sulla questione in discussione si debba compiere un'operazione ermeneutica che è in un certo senso speculari a quella compiuta dai personaggi del dialogo. Essi pongono un'ipotesi e la passano al vaglio della discussione. L'uno funge da interrogatore e da verificatore della tesi dell'altro. Anche noi interpreti siamo allora invitati a fare altrettanto.

Se sviluppiamo l'ipotesi di Cratilo e verifichiamo la tenuta della sua tesi arriviamo dove forse intende condurci Platone: un nome che non dice la cosa, che non la rappresenta, è come un'immagine che non riflette ciò di cui è immagine, ma allora, proprio perciò, non è affatto un'immagine e dunque, per questo, non è affatto un nome. La funzione del nome è quella di rappresentare l'essenza della cosa<sup>19</sup>. Se viene meno a questa funzione, un nome non è più un nome: un nome falso non esiste esattamente come non esiste un'immagine che non rappresenta, un medico che non cura, un governante che non governa. La peculiarità dei nomi è quella di esprimere la funzione delle cose: è il nome a indicare che il medico *deve*, per così dire, medicare<sup>20</sup>, il governante governare, la rappresentazione rappresentare. Il modo platonico di espri-

<sup>19</sup> 423e e *passim*.

<sup>20</sup> "Deve" in questo caso esprime la dimensione prescrittiva tipica della deontologia platonica.

mere la funzione dei nomi fa uso del termine *ousia*: il nome esprime l'*ousia*, l'essenza, della cosa di cui è nome, ed è precisamente questo ciò che distingue i nomi dalle altre forme di rappresentazione, quelle pittorico-visive, per esempio, le quali devono sì rappresentare, ma non le essenze, e dunque possono, per questo, essere più o meno ben poste, laddove i nomi o esprimono le essenze o non sono nomi.

Questa – nel dialogo – *non* è la posizione di Socrate, perché per Socrate il nome, esattamente come le altre forme di rappresentazione, può essere più o meno ben fatto. Né è la posizione di Cratilo, perché per Cratilo è, sì, diversamente dalle altre forme di rappresentazione, che un nome non può essere più o meno ben fatto, ma questa peculiarità del nome, da Cratilo, *non* viene legata all'espressione dell'essenza, al linguaggio rigoroso; ed è precisamente questo ciò che rende aporetica la discussione messa in scena. Ciò che accade nel testo è allora che Platone oppone, l'una all'altra, la tesi di Cratilo e quella di Socrate, perché emergano i limiti di entrambe, e dal loro confronto emerga, ma solo per chi sappia trovarla, la riflessione sulla specifica maniera di essere rappresentazione che è tipica dei nomi, e solo di essi.

Proviamo a riepilogare, riconfigurandolo, l'argomento: per Socrate l'omologia tra l'immagine e il nome (ἔστι δέ που καὶ τὸ ὄνομα μίμημα ὡσπερ τὸ ζωγράφημα, 430e10) comporta che entrambi possano essere scorrettamente attribuiti. Per Cratilo invece l'omologia – che egli accetta quando afferma che il nome è un'immagine (430a10) – non implica che essi si comportino allo stesso modo per quanto riguarda la loro suscettibilità ad esser giustamente o ingiustamente posti, e dunque veri o falsi:

voglio dire che il rapportare in modo non giusto è possibile per le pitture ma non per i nomi e che per questi l'attribuzione sia di necessità sempre giusta (430e).

Cratilo resiste su questa posizione ed afferma che chi dicesse a qualcuno «questo è il tuo nome» quando invece non lo è, costui non starebbe falsamente parlando, ma semplicemente emettendo suoni senza senso (429e).

In seguito egli ammetterà la possibilità del falso, ma ogni lettore del *Cratilo* sa che tale ammissione sarà a Cratilo, da Socrate, letteralmente strappata, e per di più in maniera sofistica, perché il rigore dell'argomentazione di Cratilo è senza crepe. Al confronto con il rigore dell'argomento di Cratilo – rigore da filosofo, lontanissimo dall'approssimazione con cui ha invece discusso con Socrate Ermogene – Socrate stesso appare meno rigoroso. Ma la debolezza dell'argomento di Cratilo esiste, ed è proprio ad essa che dobbiamo fare riferimento per individuare ciò che Platone intende dire al lettore sulla questione discussa.

La debolezza dell'argomento di Cratilo sta nel non avere saputo difendere l'espressione dell'essenza come funzione del nome, e dunque nel non avere saputo opporsi all'appiattimento, operato da Socrate, della funzione rappresentativa dei nomi sulla funzione rappresentativa delle pitture.

Secondo Socrate, se il nome è *mimema*, come lo è una pittura che ritrae qualcosa, proprio come una pittura, può correttamente o scorrettamente ritrarre. È il punto cruciale del discorso che, pensando il linguaggio come una rappresentazione degli enti, pensa i nomi come ritratti delle cose: ben fatto è quel ritratto che assegna alla cosa le caratteristiche che le convengono e le assomigliano. Ma è possibile anche l'assegnazione del dissimile (τοῦ ἀνομοίου δόσις, 430d6). È possibile per le pitture e per i nomi. Cratilo a questo punto si distacca da Socrate:

Attento Socrate: può darsi che questo, voglio dire il rapportare non giusto, sia possibile per le pitture, ma non per i nomi, e che per questi l'attribuzione sia di necessità sempre giusta (430d-e).

Socrate insiste: se è possibile per le pitture è possibile anche per i nomi, perché entrambi, i nomi e le pitture, sono *mimemata*.

Prende più volte corpo, nelle parole di Socrate, il paragone tra i ritratti e i nomi<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Secondo Cratilo, invece, le pitture possono essere più o meno belle, ma non possono esserlo né i nomi né le leggi. Si tratta di una distinzione molto interessante perché il linguaggio e la legislazione sono proprio i luoghi teorici in cui si esprime senza rivali il filosofo platonico: spazi privilegiati della mimesi eidetica, legislazione e linguaggio non ospitano

Come nelle pitture è possibile che colori e linee convenienti alle cose siano resi completamente, ma anche in modo non completo, bensì alcuni tralasciati, altri aggiunti più numerosi e più grandi, e noi diciamo che chi li rende completamente realizzerà figure e immagini belle; chi invece li rende in eccesso o in difetto, anche costui produrrà senza dubbio figure ed immagini, ma brutte (431c). Allo stesso modo, se il nome rende tutte le caratteristiche convenienti, l'immagine sarà bella, ed ecco che essa sarà il nome (431d); se invece ne tralascia o ne aggiunge, talvolta anche di molto piccole, un'immagine verrà fuori senz'altro, ma bella no. E così alcuni nomi appariranno fatti bene e altri male (431d7-8).

Finché nel nome permane rintracciabile il *typos*, anche se non vi siano tutti gli elementi convenienti, la cosa risulterà espressa; bene se con tutti gli elementi; male, se soltanto con pochi. Ma che sia espressa, mio beato amico, concediamolo [...] altrimenti sarai costretto a cercare qualche altro tipo di giustezza per il nome, e a non ammettere che esso sia manifestazione della cosa mediante lettere e sillabe. Che se poi dirai entrambe queste cose, non potrai sostenere di essere d'accordo con te stesso (433a-b).

Che sia proprio l'espressione dell'essenza<sup>22</sup> ciò che fa la differenza tra le pitture e i nomi è mostrato (e nascosto) nel testo da un particolare costruito che si ripete in più luoghi identico in tutti i suoi elementi significativi tranne che nel termine *ousia*:

- in 393d si dice che il nome, mediante lettere e sillabe, significa l'essenza (d4);
- in 423e si dice che la tensione è quella di rappresentare con le lettere e le sillabe l'essenza (e8);

falsità. La pittura, come la poesia, invece, è un luogo della rappresentazione del mondo in cui esercitano la loro arte empirica personaggi altri dai filosofi ed è chiaro che qui la falsità celebra i suoi trionfi. I nomi non possono essere che ben posti se sono – Cratilo lo chiarisce subito – davvero nomi. Quest'ultima specificazione è il riferimento al linguaggio rigoroso di cui si parlava sopra. Linguaggio rigoroso che accetta come propri solo gli oggetti che sono ciò che il loro nome richiede loro di essere. I nomi che sono davvero nomi, le leggi che sono davvero leggi non possono essere che ben posti.

<sup>22</sup> Cfr. 388c: ὄνομα ἄρα διδασκαλικόν τί ἐστιν ὄργανον καὶ διακριτικόν τῆς οὐσίας.

- in 424a-b si dice che l'*onomastikos* con le lettere e le sillabe rappresenta l'essenza (b1);
- in 424b si dice che la rappresentazione dell'essenza (b10) è fatta con le lettere e le sillabe;
- in 431d si dice che il nome rappresenta l'essenza (d3) con le lettere e le sillabe;

invece:

- in 427c si dice che il nome esprime *un ente* con le lettere e le sillabe;
- in 433b si dice che il nome manifesta *la cosa* con le lettere e le sillabe;
- in 425c si dice che con le lettere e le sillabe si fanno manifeste *le cose*.

La differenza è cruciale, perché in tutte le occorrenze in cui appare il termine *ousia* il nome si comporta diversamente dalle pitture; negli ultimi tre casi, invece, nei quali il termine *ousia* non compare, ciò che fanno le lettere e le sillabe possono farlo anche le pitture.

Se il poco rigoroso Socrate non si opponesse al rigoroso Cratilo, dal loro confronto, come pietra focaia, non si svilupperebbe la soluzione dialettica, che rappresenta, essa soltanto, il punto di vista di Platone.

Pur dopo che gli è stata strappata la concessione che esistono buoni e cattivi legislatori di nomi (431e9), Cratilo coerentemente afferma: quando noi, seguendo le tecniche grammaticali, assegniamo ai nomi queste lettere, l'*alpha* e il *beta* e ciascuna delle altre, ebbene, se ciò facendo, togliamo o aggiungiamo o trasponiamo qualcosa, allora non è che noi abbiamo scritto un nome, non solo non lo abbiamo scritto giustamente, ma non lo abbiamo scritto affatto, perché non appena gli capitano simili incidenti, diventa subito tutt'altra cosa che un nome (432a).

È questo il punto in cui Socrate rimprovera Cratilo di confondere enti il cui essere o non essere dipende dalla qualità, con enti il cui essere o non essere dipende invece dalla quantità. Nel caso degli enti di secondo tipo, una variazione anche piccolissima li trasforma in altro. Invece,

nel caso degli enti di primo tipo, una variazione piccolissima li lascia essere ciò che erano. L'immagine – secondo Socrate – appartiene al caso degli enti di primo tipo: essa può variare, diminuendolo, il numero di caratteristiche dell'ente che rappresenta, senza con ciò smettere di rappresentarlo. Se anzi – ed è questo l'argomento vincente di Socrate – l'immagine rappresentasse l'ente in *tutte* le sue caratteristiche non sarebbe più un'immagine di esso ma l'ente stesso (argomento dei due Cratili).

In questo punto il lettore del *Cratilo*, piuttosto che condividere il rimprovero di Socrate a Cratilo, il rimprovero di confondere la qualità e la quantità, potrebbe (e dovrebbe) muovere un rimprovero a Socrate stesso, la cui argomentazione manca di focalizzare che cosa l'immagine linguistica deve riportare dell'ente, per essere una sua immagine.

L'idea che l'immagine identica alla cosa non sarebbe più immagine ma cosa (argomento dei due Cratili) è l'idea limite che Platone introduce per portare il lettore a focalizzare finalmente che cosa l'immagine linguistica, il nome, debba contenere, della cosa di cui è nome.

Il testo indugia su esempi tratti dal mondo della pittura, laddove le indicazioni di Cratilo sul modo di significare dei nomi andavano in tutt'altra direzione, avendo il filosofo differenziato, piuttosto che accomunato, pitture e linguaggio: le une produttrici di immagini più o meno belle, l'altro creatore rigoroso di nomi che non possono che essere veri.

L'ipotesi chiave dell'acribologia, che fa del linguaggio – del linguaggio rigoroso che non ammette errori, del linguaggio senza scarti con ciò che è<sup>23</sup> – lo strumento filosofico per eccellenza non è sostenuta nel testo che in modo trasversale. La mia ipotesi è che questa sia la tesi di Platone e che ogni lettore possa discuterla non già trovandola enunciata in tutta completezza nel dialogo, ma, al contrario, ricostruendola sulla base di una lettura per così dire attiva del testo<sup>24</sup>: una lettura che riprenda sen-

<sup>23</sup> Il linguaggio fatto di nomi che esprimono l'essenza delle cose.

<sup>24</sup> Trovo illuminante quanto scrive del *Cratilo* Luisa Buarque: “É preciso inventar justamente a maneira linguística de ter acesso aos entes reais (ou ainda, de elaborar um discurso verdadeiro sobre eles). Trata-se da dimensão heurística do pensamento platônico, onde descoberta e invenção se coimplicam. É isso, pelo menos, que sugere o diálogo como um todo. Talvez seja lícito acrescentar ao comentário de que o Crátilo é uma obra, em grande



tieri discorsivi che nel testo sono interrotti, o solo accennati, o confutabili e non confutati. Sentieri che cominciano dove viene posta una differenza che poi il seguito della discussione ignora, come, per esempio, il diverso statuto di verità dei nomi rispetto alle altre immagini (430d). Oppure là dove le domande restano senza risposta. Per esempio: in che modo i nomi, i primi nomi, sono riusciti a soddisfare l'esigenza semantica originaria, sono riusciti a φανερά ἡμῖν ποιήσει τὰ ὄντα, a “rendere a noi manifesti gli enti”? Per rispondere a questa domanda Socrate nel testo pone un'altra domanda:

Se non avessimo né voce né lingua e volessimo manifestare (δηλοῦν) le cose gli uni agli altri, non cercheremmo forse di significarle (σημαίνειν) come fanno i muti, con le mani, con la testa e con tutte le altre parti del corpo?(422d-e)<sup>25</sup>.

Se invece vorremo servirci di voce, lingua, bocca – dice Socrate – ci sarà indicazione (δήλωμα) di ciascuna cosa se ci sarà *mimema* operato attraverso tali organi (περὶ ὅτιοῦν) 423b4-7.

Che significa tutto questo?

Se rappresentiamo col corpo, dice Platone, atteggiamo il nostro corpo affinché esso *sembri* ciò che rappresentiamo; se invece rappresentiamo con la voce, è alla voce che è demandato il compito di creare questa *sembianza*. La voce, pronunciando un nome, si fa μίμημα φωνῆ, rappresentazione vocale, di ciò che vuole rappresentare (423b9-11).

Non si tratta di una mimesi vocale di tipo onomatopeico, perché l'imitazione del verso di un animale non è un nominare. Ma allora che tipo di *mimesis* è l'*onoma*? (423c9-10).

parte, negativa e aporetica a observação de que ele é também um diálogo, em grande parte, sugestivo: não se preocupa em construir uma argumentação detalhada e exaustiva, mas aponta para uma trilha alternativa, insinuando certos ganhos com os quais talvez essa trilha possa apresentar o leitor que decidir percorrê-la” (Cfr. L. Buarque, *As armas cômicas. Os interlocutores de Platão no Crátilo*, Rio de Janeiro, Hexis editora 2011, p. 42).

<sup>25</sup> Volendo manifestare l'alto e il leggero (τὸ ἄνω καὶ τὸ κοῦφον ἐβουλόμεθα δηλοῦν), alzeremmo la mano verso il cielo (πρὸς τὸν οὐρανόν), rappresentando la natura propria della cosa (μιμούμενοι αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος, 423a), se il basso e il pesante, verso terra.

Il testo del *Cratilo* si impegna nella spiegazione di questa forma di rappresentazione operata dalle parole. Esclude che essa sia da intendersi come una rappresentazione del tipo di quelle operate dalla pittura o dalla musica. Si tratta in questi casi, infatti, di forme di manifestazione che rappresentano delle cose voce, figura e colore (φωνή καὶ σχῆμα καὶ χρώμα), laddove, invece, il modo che hanno le parole di “manifestare” focalizza la rappresentazione su una dimensione delle cose che è altra dalla voce, dal colore e dalla figura, e questa dimensione altra è l'*ousia*, l'essenza (*Crat.* 423a-424e).

L'*ousia* – dice Socrate – appartiene sia alle cose dotate di voce, figura e colore, sia, anzi *primieramente* (πρῶτον, 423e2), al colore e alla voce *stessi*.

Socrate dice:

se si potesse rappresentare (μιμεῖσθαι) proprio questo di ciascuna cosa, l'*ousia*, per mezzo di lettere e di sillabe, non si manifesterebbe (δηλοῖ), di ciascuna cosa quello che essa è? (423e7-9).

Ed Ermogene, l'interlocutore di Socrate in questo punto del dialogo, acconsente<sup>26</sup>.

Una volta stabilito che il nome è rappresentazione, operata con le lettere e le sillabe, dell'essenza della cosa nominata, si decide di distinguere da un lato i suoni e dall'altro le cose denominate dai suoni per giungere a comprendere come si struttura il rapporto tra gli uni e le altre. Si dice che il rapporto è un rapporto di somiglianza (κατὰ τὴν ὁμοιότητα, 424d6), somiglianza di uno a uno, oppure, come i pittori talvolta assomigliano un ritratto a ciò che esso ritrae usando più colori

<sup>26</sup> Leggendo i dialoghi di Platone a volte si ha l'impressione che essi siano stati per così dire scomposti in parti, che una sezione precedente sia stata spostata dopo, e che soluzioni raggiunte dall'argomentazione siano sepolte dalla decisione degli interlocutori di ritornare talvolta al punto di partenza. Mettendo in disordine le parti – e questo nel *Cratilo* è molto accentuato – è come se si proponesse al lettore di operare la ricomposizione e di scoprire quale era il risultato raggiunto e ignorato, qual era la strada accennata e non presa. Sull'argomento cfr. G. Casertano, *Paradigmi della verità in Platone*, Roma, Editori Riuniti 2007, pp. 166-170 e F. Trabattoni, *Scrivere nell'anima*, Firenze, La nuova Italia 1994, pp. 252-261.

per rappresentare una sola cosa, allo stesso modo, la somiglianza tra i suoni e le cose significate dai suoni può essere di molti a uno. E così, mettendo insieme lettere si formano sillabe e, mettendo insieme sillabe, parole, si giunge a costituire il discorso, che è per la retorica ciò che è il ritratto per la pittura (discorso: retorica = ritratto: pittura).

Il testo non fa che indugiare sul paragone tra il nome e la pittura, eppure Cratilo non ha fatto altro che allontanare l'attività linguistica da quella di coloro che ritraggono. Ciò non è senza significato: l'analogia va portata alle estreme conseguenze affinché emerga la differenza.

Bisogna conoscere il modo in cui le parole si riferiscono alle cose. Una rappresentazione il linguaggio può disegnarla – pensò forse un po' ingenuamente il primo *nomothetes* – forgiando, con le lettere e le sillabe, parole *homoia*, simili, all'essenza degli enti.

Ma – e questo è fondamentale – nel laboratorio dell'ingenuo *nomothetes*, ad un certo punto, come è detto all'inizio del dialogo<sup>27</sup>, entra il filosofo.

Fa parte della struttura enigmatica del testo il fatto che tale punto fondamentale, espresso in 390a-e, venga poi messo da parte, lasciando irrisolte tutte le aporie, perché è solo con l'arrivo del filosofo nel laboratorio linguistico che diviene chiaro che non sono le lettere e le sillabe, di cui sono fatte le parole, ad essere *homoia* rispetto ai loro oggetti, ma è piuttosto l'immagine che le parole creano in chi le pensa ad essere dotata di quella similarità con la cosa che consente alla parola di svolgere la sua funzione significante. Il luogo in cui la rappresentazione linguistica si disegna è la mente, e quando la parola è una vera parola, è cioè un composto di lettere e sillabe, creato da un *nomothetes* coadiuvato nel suo lavoro di demiurgia linguistica da un filosofo dialettico – vero esperto di semantica, capace di pensare, a partire da un linguaggio rigoroso, la vera

<sup>27</sup> «E dimmi, chi sarà in grado di dirigere nel modo migliore l'opera del legislatore e di giudicarne il prodotto e tra i greci e tra i barbari? Non forse colui che si dovrà servire di tale prodotto? Sì. E non è costui la persona che sa porre le domande? Certamente. La medesima che sa anche dare le risposte? Sì. E colui che sa interrogare e rispondere lo chiami altrimenti che dialettico? No, questo è il suo nome. Senti ora [...] opera del *nomothetes* sarà, pare, costruire il nome, ma sotto la sorveglianza di un uomo dialettico, se i nomi devono essere posti bene», 390c-d, trad. M. Vitali).

essenza degli enti – essa, la parola, sostiene il Platone del *Cratilo*, produce nella mente un'immagine, una forma visibile, una figura, che è, essa sì, simile all'essenza della cosa che dalla parola deve essere espressa.

Aveva ragione allora Cratilo a negare che i nomi possano essere più o meno corretti. Essi, o sono veramente nomi, ed allora sono in grado di plasmare figure nelle *phantasiai* dei viventi e rappresentare così le essenze degli enti, oppure non sono affatto nomi, ed allora non servirà che riportino, nei loro elementi fonici, né molte né poche caratteristiche delle cose, perché le cose possono essere rappresentate nelle loro nature essenziali solo da immagini unitarie, sinottiche, sintetiche, che non somigliano a quelle che si formano nelle acque o negli specchi o sulle superfici levigate e lucide<sup>28</sup>, ma soltanto a quelle che si formano nelle anime degli esseri pensanti.

Tali immagini – squisitamente linguistiche – sono *mimemata*, il che significa che somigliano agli enti di cui sono immagini, ma sono invisibili, il che significa che possono essere viste solo da chi ha gli occhi per vederle.

<sup>28</sup> Cfr. *Soph.* 239d.

### III

## platon e la fondazione semantica dell'etica

Uno dei passi platonici più suggestivi, sintetico nella sua grandezza, e perciò utile ad una ricostruzione della filosofia del maestro, una ricostruzione del tipo di quelle auspiccate dai filosofi platonici di età tardo-antica, tesi ad individuare nel testo di Platone, oggetto privilegiato di studio e di commento, luoghi teorici di interpretazione chiara sui quali costruire la lettura ortodossa e la trasmissione didattica della filosofia<sup>1</sup>, potrebbe essere considerato quello in cui Socrate, nel libro settimo della *Repubblica*, individua la filosofia come capacità dell'anima di volgere lo sguardo dal mondo di ciò che diviene al mondo della verità e dell'essere.

Τοῦτο δὴ, ὡς ἔοικεν, οὐκ ὀστράκου ἂν εἶη περιστροφή, ἀλλὰ ψυχῆς περιαγωγή ἐκ νυκτερινῆς τινος ἡμέρας εἰς ἀληθινήν, τοῦ ὄντος οὖσαν ἐπάνοδον, ἣν δὴ φιλοσοφίαν ἀληθῆ φήσομεν εἶναι.

A quanto sembra, questo non è semplice come il voltare una conchiglia: si tratta piuttosto di una conversione dell'anima (ψυχῆς περιαγωγή) da una sorta di giorno notturno al giorno vero, cioè dell'ascesa verso ciò che è: e questa ascesa diremo essere la vera filosofia (φιλοσοφίαν ἀληθῆ φήσομεν εἶναι, *Resp.* 521c5-8)<sup>2</sup>.

Non sono molti i passi dei Dialoghi che potrebbero competere con questo per definire la filosofia secondo Platone. Essa consiste in una

<sup>1</sup> A differenza dei testi di Aristotele, forse per questo più commentati di quelli di Platone, non soltanto dagli aristotelici ma anche dai platonici, non tutti i Dialoghi, a causa proprio della loro struttura dialogica, offrono passi adatti allo scopo: cfr. G. E. Karamanolis, *Plato and Aristotle in agreement? Platonists on Aristotle from Antiochus to Porphyry*, Oxford, Clarendon Press 2006.

<sup>2</sup> I passi dalla *Repubblica* sono citati nella traduzione di M. Vegetti.

tensione. In una tensione ad un mutamento di direzione: la maggior parte degli uomini volge la sua attenzione al mondo di ciò che diviene, i filosofi, invece, tendono lo sguardo a ciò che è. Che cosa questo significhi non è immediatamente chiaro alla lettura del contesto del *locus* platonico, ed infatti Glaucone, interlocutore di Socrate, non comprende.

Glaucone nel testo rappresenta tutti noi, con la nostra esigenza di una spiegazione. Che cosa è esattamente questa tensione πρὸς οὐσίαν (in direzione dell'essenza, 523a3)? Quali oggetti, quali studi, quali pratiche discorsive possono preparare alla filosofia in questo senso intesa?

Quale potrebbe essere, o Glaucone, il sapere capace di attrarre l'anima da ciò che diviene verso ciò che è? (*Resp.* 521d4-5)<sup>3</sup>.

(Τί ἄν οὖν εἴη, ὦ Γλαύκων, μάθημα ψυχῆς ὀλκὸν ἀπὸ τοῦ γιγνομένου ἐπὶ τὸ ὄν;)

Ci sono – spiega Socrate – *mathemata* che per natura (φύσει, 523a1) sono in grado di guidare verso il pensiero puro (πρὸς τὴν νόησιν 523a1), ed altri no. Se dei primi si fa un uso corretto (ὀρθῶς, 523a2), essi sono in grado di condurre il pensiero al di là di ciò che può essere visto con i sensi, al di là di ciò che può essere giudicato senza riflessione. Tra gli oggetti sensibili, dice il filosofo, quelli che presentano ambiguità ed aporie favoriscono apprendimenti siffatti, ed aprono la strada al pensiero puro (*noesis*). Sono infatti proprio l'ambiguità e l'aporia, la visione dei contrari, la perplessità ad aprire la strada al pensiero puro<sup>4</sup>. La domanda che fa da soglia a tale apertura è la domanda semantica per eccellenza, quella che porta chi si trova nell'aporia a chiedersi “che cosa mai sia l'unità in sé” (τί ποτέ ἐστὶν αὐτὸ τὸ ἓν, 524e6), l'unità al di là della pluralità, l'unità che è anche pluralità infinita (ἄπειρα τὸ πλήθος, 525a4-5).

Noi vediamo infatti la medesima cosa simultaneamente come una e come infinitamente molteplice (ἄπειρα τὸ πλήθος, 525a4-5).

<sup>3</sup> Cfr. J. Annas, *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1981, *ad loc.*

<sup>4</sup> Cfr. Palumbo, *Mimesis*, *cit.* p. 433 sgg.

Siamo nel cuore del platonismo. La domanda relativa ad un *hén epì pollôn*, una unità al di là dei molti<sup>5</sup>, è infatti la cifra di ogni filosofia che voglia, nella storia del pensiero, rifarsi a Platone. L'ambiente aporetico in cui nasce tale domanda è il cuore socratico del platonismo, ma la risposta ad essa – la risposta che oppone l'interrogazione semantica alle contraddizioni dell'esperienza – è già superamento del socratismo: essa focalizza il momento in cui, con la *psychês periagogé* (521c6), la conversione dell'anima dal divenire all'essere, si creano le condizioni per una soluzione dell'aporia<sup>6</sup>.

Emergendo dal mondo del divenire, il filosofo deve afferrare l'essenza (τῆς οὐσίας ἀπτέον, 525b3) altrimenti non saprà mai ragionare.

Enunciata con insolita chiarezza nel libro settimo della *Repubblica*, la definizione platonica della filosofia si configura come una *epanodos*, 521c7<sup>7</sup>, un'ascesa: un'ascesa che insegna ad afferrare l'essenza. Essa è preparata da discipline come la matematica, qualora esse siano coltivate – dice Platone – “a scopi conoscitivi e non commerciali” (*Resp.* 525d2-3).

In che senso? – domanda puntuale Glaucone. E Socrate risponde:

Nel senso di cui ora parlavamo: «il sapere relativo al calcolo» guida efficacemente l'anima verso l'alto e la costringe a discutere sui numeri in se stessi, non tollerando che se ne discuta proponendole numeri dotati di un corpo visibile e tangibile (ὄρατὰ ἢ ἀπτὰ σώματα, 525d5-7).

Ed è così delineata nella *Repubblica* la contrapposizione chiave che, a partire dal *Fedone*, distingue gli oggetti del pensiero dei più, dagli oggetti del pensiero dei filosofi, contrapponendo δύο εἶδη τῶν ὄντων, due

<sup>5</sup> Cfr. F. Ferrari, *Teoria delle idee e ontologia*, in Platone, *La Repubblica* a cura di M. Vegetti, volume IV, libro V, Napoli, Bibliopolis 2000, pp. 365-391, 370; M. Baltes, M. L. Lakmann, *Idea (dottrina delle idee)*, in F. Fronterotta - W. Leszl (eds.), *Eidos-idea. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, Sankt Augustin, Academia 2005, pp. 1-23.

<sup>6</sup> Cfr. Ferrari, *Teoria delle idee e ontologia*, cit., pp. 365-391.

<sup>7</sup> Come una ricerca il cui oggetto ἄνω ποιεῖ τὴν ψυχὴν (spinge l'anima verso l'alto, *Resp.* 525d5-6).

specie di enti<sup>8</sup>: quelli che nascono crescono e muoiono, che hanno un corpo, e che col corpo per così dire si conoscono, e quelli che sono invisibili ed immutabili, e si conoscono solo con l'anima e col pensiero puro.

Vuoi tu dunque, disse, che poniamo due specie di enti, l'una visibile, l'altra invisibile?

Poniamole, disse.

E che l'invisibile sia sempre costante, il visibile mai?

Anche questo, disse, poniamo.

Ora dimmi, soggiunse, non ci sono in noi stessi due cose, da una parte il corpo, dall'altra l'anima?

Precisamente, disse.

E qual è delle due specie sopra dette quella a cui diremo che sia più simile e più congenere il corpo? È chiaro a tutti, disse, che è la visibile. E l'anima? [...]. Che non è visibile. Dunque è invisibile. [...].

E dicevamo da un pezzo anche questo, che l'anima, quando per qualche sua ricerca si vale del corpo, adoperando la vista o l'udito o altro senso qualunque [...] allora è trascinata dal corpo a cose che non sono mai costanti, ed ella medesima va errando qua e là e si conturba e barcolla come ebbra, perché tali appunto sono le cose a cui si appiglia<sup>9</sup>.

Precisamente.

Quando invece l'anima procede tutta sola in se stessa alla sua ricerca, allora se ne va là dov'è il puro, dov'è l'eterno e l'immortale e l'invariabile, e come di questi è congenere, così sempre insieme con questi si genera, ogni volta che le accade di raccogliersi in se medesima e cessa dal suo errare [...]

E questa sua condizione è ciò che chiamiamo intelligenza (*Phaed.* 79a-d)<sup>10</sup>.

L'intelligenza coltiva la conoscenza di ciò che è immutabile, di ciò che perennemente è (τοῦ ἀεὶ ὄντος, *Resp.* 527b6). Non esiste infatti nessun apprendimento che faccia volgere in su lo sguardo dell'anima se non quello che riguarda l'essere (περὶ τὸ ὄν), e l'invisibile (καὶ τὸ ἀόρατον, *Resp.* 529b5).

Fin qui solo dichiarazioni di intenti: definizioni del carattere di una

<sup>8</sup> Cfr. *Phaed.* 79a; L. Palumbo, *Le emozioni e il pensiero nel Fedone di Platone*, in *La filosofia e le emozioni*, a cura di P. Venditti, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 291-300.

<sup>9</sup> Il corpo di ostacolo alla mente anche in *Resp.* 407a-d.

<sup>10</sup> Traduzione di M. Valgimigli.



ricerca, che è innanzitutto delimitazione di campi: il campo di ciò che è visibile, che nasce, cresce e muore, e il campo di ciò che è invisibile, che perennemente è. Per osservare come nel concreto della prassi filosofica si configurano – strutturalmente distinti – tali due campi, servirà ora guardare ad un altro *locus* dello stesso magistrale testo della *Repubblica*. Esso ci consentirà di osservare come l'indagine platonica abbia innanzitutto carattere etico, e come tale carattere etico abbia una fondazione semantica.

Siamo nel libro primo, lì dove Glaucone e Adimanto hanno cominciato con Socrate la ricerca filosofica della natura della giustizia<sup>11</sup>. Nell'indagine, dettaglio fondamentale, è già intervenuto Trasimaco<sup>12</sup>, il sofista aggressivo che ha il ruolo di ricordare a tutti quale sia la natura del potere con cui la giustizia<sup>13</sup> deve fare i conti.

Ciascun governo – sostiene Trasimaco – legifera per il proprio utile: la democrazia con leggi democratiche, la tirannide con leggi tiranniche, e gli altri governi allo stesso modo. Una volta fatte le leggi, il giusto viene sempre identificato con ciò che è utile per il potere costituito che detiene la forza (338c-339a), dunque il giusto è l'utile del più forte.

È questo il contesto del discorso (340c-341a) nel quale, come si è visto nel capitolo precedente, Trasimaco fa quell'affermazione di capitale importanza che ci permette di determinare la teoria platonica dell'arbitologia. Se il giusto – egli argomenta – è l'utile del più forte, tale utile – da chi è più forte e sta al governo – è sempre giustamente valu-

<sup>11</sup> Cfr. M. Dixsaut (sous la direction de), *Études sur la République de Platon*, I. *De la justice, éducation, psychologie et politique*, sous la direction de M. D. avec la collaboration d'Annie Larivée, Paris, Vrin 2005.

<sup>12</sup> Cfr. M. Vegetti, *Trasimaco*, in Platone, *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di M. Vegetti, volume I, Napoli, Bibliopolis 1998, pp. 233-256.

<sup>13</sup> La questione della giustizia è quella intorno alla quale ruota l'intero dialogo. Il termine *dikaïosyne* usato da Socrate ha origine recente ai tempi in cui il filosofo lo usa. Come sottolinea S. Gastaldi, "*Dikaion (dikaïosyne)*", in Platone, *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di M. Vegetti, vol. I, cit., pp. 159-169, sarà proprio l'elaborazione di una teoria psichica il presupposto che consentirà quel cambiamento di direzione operato dalla riflessione platonica sulla questione della giustizia che farà di essa una virtù collocata nell'anima.

tato tale, e non esistono in questo campo, che è il campo delle definizioni, errori di valutazione.

«Dimmi, Trasimaco: era questo il modo in cui volevi intendere il giusto, cioè l'utile del più forte in quanto tale sembra al più forte, che poi gli sia utile o meno? Diremo che questo tu sostieni?».

«Proprio per niente» disse. «Pensi forse che io chiami più forte chi commette errori, nel momento in cui li commette?».

«Io» risposi «pensavo che tu dicessi proprio questo, quando convenivi che chi detiene il potere non è infallibile, ma che può anche commettere qualche errore».

«Perché sei un sicofante, Socrate» disse «nella discussione. A farla breve: tu chiami medico chi commette errori circa gli ammalati proprio in rapporto ai suoi errori? O esperto di calcoli colui che sbaglia nel calcolo esattamente quando sbaglia, dal punto di vista di questo errore? Ma, penso, usiamo queste espressioni – il medico si è sbagliato e l'esperto di calcoli si è sbagliato e così il maestro di scrittura – mentre, penso, ognuno di costoro, nella misura in cui è davvero quel che lo chiamiamo, non sbaglia mai. Sicché, secondo un discorso rigoroso (κατὰ τὸν ἀκριβῆ λόγον) – visto che anche tu parli con rigore – nessun professionista sbaglia. È infatti venutogli a mancare il sapere che sbaglia chi sbaglia, e con ciò non è più professionista» (*Resp.* I 340c3-e4)<sup>14</sup>.

Si tratta di un punto fondamentale. Se si è alla ricerca di un esempio della seconda specie di enti di cui parla il *Fedone* nel passo citato, l'esempio di qualcosa di perfetto, di immobile, di immutabile, l'esempio di qualcosa che sia perennemente in possesso della propria essenza, ebbene, lo si è trovato: esso è tratto da quel mondo di oggetti rigorosi che è il riferimento di ogni discorso filosofico. È un mondo definito dal

<sup>14</sup> L'esigenza di un pensiero rigoroso, che colga le cose nella loro essenza è posta a chiare lettere nella *Repubblica* paradossalmente non dal personaggio Socrate, ma da Trasimaco: è Trasimaco infatti a specificare che quando pensiamo con rigore ad un ente, ed usiamo, per parlarne, il suo nome, non pensiamo a quell'ente calato nella sua particolarità empirica, ma a ciò che esso è in sé, al di là di tutto ciò che a quell'ente, che porta quel nome, capita sul piano empirico. In questa prospettiva, che è la prospettiva propria del pensiero rigoroso della filosofia, un medico non sbaglia mai la cura dell'ammalato. Chi può sbagliare è il medico empirico, ma il medico in sé, colui che risponde sul piano essenziale alla definizione di medico, non può sbagliare (cfr. *Resp.* I 340d8-e3).

linguaggio, un mondo in cui chi fa il medico cura gli ammalati, chi governa bada al bene dei governati, chi sa navigare si chiama pilota. Questo mondo, in cui nessuno sbaglia ed ogni individuo è ancorato alla propria definizione che esprime l'essenza, è precisamente l'unico riferimento di una morale che voglia configurarsi *kata philosophian*.

Per costruire un sapere sulla città, un sapere a valenza politica che possa educare l'uomo nella prassi concreta, non bisogna allora – secondo Platone – fondarsi sull'esperienza empirica o storica, non bisogna volgere lo sguardo a ciò che concretamente nel mondo e nel tempo ha già assunto forma, ma bisogna praticare i sentieri della deontologia, scavando nelle strutture del linguaggio (l'anima che ricerca da sola in sé stessa di cui parla il *Fedone*)<sup>15</sup> per vedere l'invisibile figura della virtù ed assumere come misura solo la sua trascendente perfezione, come modello solo l'idea. Il mondo cui l'etica si riferisce si oppone alla realtà empirica<sup>16</sup> come si oppongono l'uno all'altro i due generi di enti di cui parla il *Fedone*: da un lato l'essere, la permanenza, la verità; dall'altro il divenire, il movimento, l'errore.

Da un lato il visibile, dall'altro l'invisibile. E sono questi due piani, assolutamente irriducibili l'uno all'altro, a definire, nella loro distinzione, la filosofia come tensione a volgere lo sguardo dall'uno dei due campi all'altro, dal mondo di ciò che diviene, che sbaglia, che cambia, al mondo di ciò che è, in cui nessuno dei professionisti sbaglia mai, né si allontana dal quel nome che esprime la sua essenza.

Platone nel libro primo della *Repubblica*, in un contesto discorsivo piuttosto periferico, e per giunta attribuendolo al più violento dei sofisti<sup>17</sup>, introduce dunque, con l'argomento dell'*acribologia*, del discorso rigoroso, il più chiaro esempio di metodo *kata philosophian*.

<sup>15</sup> *Phaed.* 79d, cfr. p. 56 *supra*.

<sup>16</sup> Il mondo cui l'etica si riferisce è il mondo rigoroso definito dal linguaggio, un mondo in cui nessuno sbaglia ed ogni ente coincide con la definizione della sua essenza (*Resp.* 340c-e); tale mondo si oppone al mondo empirico dove invece tutti sbagliano ed esistono marcati scarti tra le cose e le loro denominazioni.

<sup>17</sup> Pur essendo stato Trasimaco a teorizzare per primo con chiarezza l'esigenza di un discorso rigoroso configurato così come si è visto, sarà Socrate, in 342d, a trarre da essa le conseguenze più importanti e, proprio a proposito dell'esempio del medico, ad usarle per

Quando si trovano nell'aporia, i *polloi*, la maggior parte degli uomini, credono di poter rispondere fidandosi dei sensi. Alla domanda della *Repubblica* "che cosa è la giustizia?"<sup>18</sup>, essi credono di poter rispondere guardandosi intorno, volgendo lo sguardo alle svariate *politeiai* che sono disseminate nel mondo e che provano, ciascuna a suo modo, ad incarnare una qualche forma di giustizia. I filosofi, invece, per rispondere alla stessa domanda, non guardano intorno a sé, ma verso l'alto, e la metaforica spaziale dell'altezza<sup>19</sup> – il luogo del vero – sta qui ad indicare piuttosto una profondità, una profondità che si rivela ad un lavoro di scavo nelle strutture razionali del discorso. È il linguaggio infatti che rende visibile<sup>20</sup> la figura della giustizia in sé; è solo nel linguaggio che può assumere corpo una giustizia che non sia più o meno giusta, ma sempre assolutamente tale; essa abita il discorso rigoroso, che costruisce le sue figure *en tois logois*<sup>21</sup>; è lì che assume i suoi contorni la *kallipolis*, la bella città, incarnazione della giustizia *kata philosophian*.

L'ultima sezione del *Cratilo* (439a-b), in cui si trova una riflessione sulla inaffidabilità delle parole così come esse sono, una riflessione sulla impraticabilità del vocabolario in uso come strumento di visione eideica, non è allora – come talvolta essa è stata letta – un invito ad abbandonare la fiducia nel linguaggio, ma è piuttosto un invito a rifondare *kata philosophian* tutto intero l'universo linguistico, per far sì che esso dica la vera struttura del mondo o, più precisamente, per far sì che la vera struttura del mondo sia dicibile, sia esprimibile: per far sì che la filosofia possa costruire il suo inaudito ed inedito discorso.

La vera struttura del mondo, la sua essenza autentica, non è infatti qualcosa che si possa cogliere con l'esperienza empirica, con gli occhi

confutare lo stesso Trasimaco. Ciò induce a supporre che avere attribuito a Trasimaco la prima enunciazione della necessità del pensare rigoroso sia mossa platonica tesa a sottolineare l'autocontraddittorietà delle tesi sofistiche, che di filosofico e di rigoroso hanno solo l'apparenza (cfr. in particolare 345c2-3, 346b1-6).

<sup>18</sup> Definita come la domanda etica del V secolo, cfr. M. Vegetti, *Etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza 1989, pp. 109-113.

<sup>19</sup> Sulla metaforica dell'alto e del basso cfr. Nuzzo, *Tra acropoli e agorà cit., passim*.

<sup>20</sup> Sul discorso che fa vedere cfr. G. Casertano, *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Napoli, Loffredo 1996.

<sup>21</sup> Cfr. *Resp.* II 369c9.

del corpo, ma è qualcosa che si coglie con l'esperienza eidetica, con gli occhi dell'anima<sup>22</sup>, gli *ommata psyches*, che guardano ad un mondo in cui le cose non sono come sono, ma, per così dire, come dovrebbero essere, un mondo in cui la giustizia è giustizia, la virtù è virtù, e così via. Una tale, vera, rappresentazione del mondo è accessibile solo al pensiero, al pensiero filosofico che interroga il linguaggio in modo rigoroso e costruisce una rappresentazione della giustizia che attinga non alle forme di giustizia empirica disponibili sul mercato politico, ma alla giustizia in sé, all'idea. A tale idea di giustizia secondo Platone bisogna guardare non soltanto per contemplare il mondo vero, ma anche per trasformare quello finto, in cui da sempre siamo, come in una prigione, come in una caverna<sup>23</sup>, costretti ad abitare.

Come un falegname che costruisce una spola, se la spola gli si rompe, egli la ricostruisce guardando non alla spola rotta, ma all'idea di spola (*Crat.* 389b), allo stesso modo – e ciò mostra come sia squisitamente semantica la base su cui si fonda tutta intera l'etica platonica, sia nel suo versante teorico, sia nel suo versante politico e pratico – quando una costituzione politica non funziona, bisogna costruirne un'altra guardando non a quella fallita che si intende rimuovere, ma piuttosto a quell'unica che è degna di essere chiamata costituzione, a quel “paradigma in cielo”<sup>24</sup> di cui l'intera *Repubblica* può essere considerata una messa in scena.

<sup>22</sup> Quell'anima che a quella vera struttura assomiglia, che è ad essa congenere (*Phaed.* 79d).

<sup>23</sup> Cfr. G. Casertano, *La caverne entre analogie, image, connaissance et praxis*, in M. Dixsaut (sous la direction de), *Études sur la République de Platon*, II, *De la science du bien et des mythes*, sous la direction de M.D. avec la collaboration de F. Teisserenc, Paris, Vrin, 2005, pp. 39-70.

<sup>24</sup> Cfr. *Resp.* 592b. M. Vegetti, *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci 2009.

## IV

### eros e linguaggio nel *Simposio*

In questo capitolo vorrei mostrare come sia importante, più che mai per il *Simposio*, fare attenzione alle strategie testuali e non distruggere il dialogo nello schema concettuale. Piuttosto che compiere una lettura che corra precipitosa verso l'individuazione dei significati, desidero, invece, in questa sede, indulgiare sui significanti, riflettendo sui rimandi di un testo che possiede al suo interno la capacità di de-costruirsi: ognuno dei discorsi su Eros è criticato dagli altri discorsi, e il discorso di Alcibiade critica l'intero complesso dei discorsi precedenti, compreso quello di Socrate-Diotima.

L'attenzione alla decostruzione del testo e la focalizzazione sulle parole<sup>1</sup> mi fanno formulare un'ipotesi di lettura del *Simposio* che, con tutte le cautele che è doveroso assumere in casi come quello di questa interpretazione<sup>2</sup>, prova ad individuare per così dire una trama nascosta sotto una trama apparente, un messaggio nascosto sotto un messaggio apparente, un argomento nascosto sotto un argomento apparente<sup>3</sup>, e a leggere il dialogo come la tensione dei dialoganti a cercare non già, o non solo, o non primieramente, lo statuto di Eros, ma piuttosto lo statuto del linguaggio (su Eros).

<sup>1</sup> Per le quali, così come per alcune delle osservazioni che seguono, sono debitrice nei confronti dell'eccellente saggio di Moroncini dedicato alla lettura lacaniana del *Simposio* (cfr. B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Napoli, Cronopio 2010, II edizione (I ed. 2005).

<sup>2</sup> Conformemente a quanto raccomanda Th. A. Szlezák, *Come leggere Platone*, cit., p. 31.

<sup>3</sup> Per l'idea che Platone ci nasconde quel che pensa nel momento stesso in cui ce lo rivela e che nella presentazione di quello che si può chiamare il suo pensiero abbia deliberatamente preservato il posto dell'enigma, si veda quanto scrive J. Lacan, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert* (1960-1961), trad. it. Torino, Einaudi 2008, p. 69, p. 184.

Come Socrate<sup>4</sup>, la cui storia, nel *Simposio*<sup>5</sup> come nel *Fedone*, ci viene significativamente raccontata dai suoi amanti<sup>6</sup>, appare, nell'immagine che viene presentata da Alcibiade in *Symp.* 215a-b, dotato di una sembianza esteriore che contrasta con l'essenza interiore, di un fuori in contrasto con il dentro; allo stesso modo il racconto su Socrate fatto da Apollodoro potrebbe presentare un significato nascosto diverso da quello apparente: dello statuto delle parole, e della loro tensione ad esprimere la verità, potrebbe in realtà trattare il *Simposio*, ed Eros potrebbe rappresentare solo l'argomento apparente, l'occasione discorsiva che consente al vero tema del dialogo, in qualche modo nascostamente, di articolarsi.

Così come Alcibiade, invece di fare l'elogio di Eros fa – di fatto – l'elogio di Socrate, Apollodoro invece di narrare dei discorsi su Eros, narrerebbe – di fatto – dei discorsi sulla natura delle parole e sulla loro tensione a dire le cose. Questa proposta di lettura del testo, che vado nelle prossime pagine ad argomentare, si riferisce ad una modalità antica di interpretazione dei racconti – e il *Simposio* nella sua intrezza può

<sup>4</sup> Che – come si vedrà – è Eros ed è linguaggio, ed è eros che ha per oggetto il linguaggio, ed è linguaggio che ha per oggetto eros.

<sup>5</sup> Cfr. K. & E. Corrigan, *Plato's Dialectic at Play: Argument, Structure and Myth in Plato's Symposium*, Penn State University Press, 2004 p. 17.

<sup>6</sup> Quando, nel *Fedone*, Echecrate chiede a Fedone di narrare la morte di Socrate, egli acconsente subito, e con gioia, perché, dice, «ricordarmi di Socrate, parlandone io stesso o sentendone parlare da altri, è sempre per me la più dolce di tutte le cose» (καὶ γὰρ τὸ μνησθῆναι Σωκράτους καὶ αὐτὸν λέγοντα καὶ ἄλλον ἀκούοντα ἕμοιγε αἰεὶ πάντων ἥδιστον, *Phaed.* 58d5-6). È indubbio che Platone intende presentare Fedone come innamorato di Socrate: soltanto quando si è innamorati di qualcuno, infatti, accade che ricordarci di lui sia *sempre* la più dolce di tutte le cose (πάντων ἥδιστον). Ed è significativo che Platone, nel costruire il racconto della morte del maestro, scelga di affidarlo ad un narratore tutt'altro che neutrale; ciò consentirà al racconto stesso, infatti, di assumere non la forma della storia verosimile, resoconto di accadimenti, ma quella della narrazione simbolica. Appartenendo all'universo del simbolo, l'evento della morte di Socrate si configura come qualcosa il cui significato trascende se stesso per diventare qualcosa d'altro, qualcosa di tutti, di universale e al contempo di intimamente individuale. Sull'argomento cfr. L. Palumbo, *Le emozioni e il pensiero nel Fedone di Platone* cit., pp. 291-300. Affidare ad un amante di Socrate il compito della narrazione ha, nel *Simposio*, un effetto simile a quello che si genera nel *Fedone*: la storia di Socrate diventa occasione di riflessione, spazio verbale tutto da vivere per condurre ciascuno verso se stesso.

essere descritto come un racconto – che risale almeno ad Antistene<sup>7</sup>, che sosteneva che il racconto dovesse essere compreso considerando che in esso vi è un senso apparente (δόξα) e uno vero (ἀλήθεια).

La prima questione esplicitamente teorizzata da Socrate quando egli arriva a casa di Agatone, prima ancora cioè di sdraiarsi e cenare insieme agli altri, prima ancora di fare le libagioni, i canti e gli altri atti di rito, è la questione del sapere. Socrate e Agatone, portatori ciascuno di una forma di linguaggio, rappresentano due possibilità del sapere: Agatone è la possibilità del sapere tragico, descritta con una serie di termini indicanti luce e scintillio, Socrate, invece, è la possibilità di un sapere controverso (ἀμφισβητήσιμος, 175e) e dubbio come un sogno. A me sembra che il primo possa rappresentare il linguaggio preso nella sua esteriorità poetica e retorica, e che il secondo, invece, possa rappresentare il linguaggio nella sua dimensione profonda: quella nascosta, la cui struttura, ambigua e difficilmente afferrabile, è affidata ai significanti. È con ironia che Socrate dice ad Agatone:

È un grande onore per me lo stare sdraiato accanto a te: credo, infatti che potrò essere riempito da te di molta e bella sapienza. La mia, infatti, è probabilmente qualcosa di poco valore, o è controversa e dubbia come fosse un sogno (ὥσπερ ὄναρ), mentre la tua è scintillante (λαμπρά) e possiede un grande futuro, quel futuro che da te ancora giovane così intensamente ha brillato e tanto lucente è apparso l'altro ieri, testimoni più di trentamila Elleni (175e)<sup>8</sup>.

Il sapere di Agatone, come il suo linguaggio, è esteriore ed appariscente, è fruito da grandi moltitudini, laddove quello di Socrate, compreso da pochissimi, è onirico: da decifrare<sup>9</sup>.

Dopo che questa questione preliminare, tesa forse ad invitare il letto-

<sup>7</sup> Antist. *ap.* Dion. Chrys. *Or.* LIII 4. Cfr. J. Rudhardt, *Eros e Afrodite*, trad. it., Milano, Boringhieri 1999 (titolo originale *Le rôle d'Eros et d'Afrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, Puf, 1986).

<sup>8</sup> Le traduzioni dal *Simposio* sono di M. Nucci, talvolta modificate.

<sup>9</sup> La distinzione tra esteriorità svalutata e interiorità preziosa si ritrova anche nel passo sulle statuette dei sileni, che potrebbe star lì, nel discorso di Alcibiade (215a), a rappresentare una metafora di Socrate e, attraverso Socrate, dell'intero dialogo.



re alla decifrazione del significato del testo, è stata posta, e il banchetto (σύνδειπνον) ha ceduto il passo al simposio (συμπόσιον), Erissimaco, facendosi portavoce di una proposta di Fedro (177a), chiede che ci si dedichi ad un encomio di Eros. Da quel che dice Erissimaco è già però possibile sospettare che egli stia parlando di Eros, intendendo però riferirsi ad altro. Egli dice infatti che ci sono inni e peani composti per gli dei e non ce n'è per Eros: nessun poeta – dice Erissimaco – ne ha composti. Ma, come tutti sanno, questo non è vero, perché encomi in prosa e in versi su Eros ne esistevano e come<sup>10</sup>. I sofisti – dice Erissimaco – non ne hanno composti, eppure ne esistono tanti su tanti altri soggetti, per esempio sul sale.

Io credo che questo riferirsi all'assenza di una cosa di cui si conosce invece la presenza sia una spia testuale che allude al fatto che è un'altra cosa ciò di cui si lamenta l'assenza e di cui ci si appresta a parlare. Si lodano le cose le più diverse, si riflette cioè sull'utilità di esse (177b6), addirittura si loda il sale, e non si loda (non si riflette sull'utilità di) ciò che rende possibile ogni lode.

Come proverò ad ipotizzare, ciò di cui si denuncia l'assenza potrebbe essere una riflessione filosofica sul linguaggio<sup>11</sup>, e il fatto che si citino i sofisti potrebbe essere un riferimento alle loro riflessioni sul *logos*, riflessioni che Platone in questa sede ignorerebbe per marcare un rifiuto, intendendo riscriverle completamente<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Soph. *Ant.* 781-800, Eurip. *Hipp.* 525-35, *Med.* 835 sgg. Per encomi in prosa si può pensare a produzioni proprio della cerchia dei Socratici. Sull'argomento S. Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Genova, Tilgher 1977.

<sup>11</sup> Una interpretazione in questa prospettiva quella di G. Casertano, *Il (in) nome di Eros. Una lettura del discorso di Diotima nel Simposio platonico*, in "Elenchos" XVIII (1997) 2, pp. 277-310.

<sup>12</sup> Una lode del potere del linguaggio, non a caso anch'essa collegata al tema dell'amore, è l'*Encomio di Elena* di Gorgia. Platone intende sistematicamente riscrivere, rovesciandone la forma, le composizioni poetiche e sofistiche, e se il mito di Er è leggibile come la versione platonica della *Nekyia* omerica (sull'intenzione platonica di sostituire i testi poetici tradizionali con composizioni nuove cfr. G. Cerri, *Dalla dialettica all'epos*, in G. Casertano (a cura di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli, Loffredo 2000, pp. 7-34, p. 25), allo stesso modo il *Simposio* può essere letto come la riscrittura dell'*Elena* gorgiana: la parola filosofica sul rapporto tra eros e linguaggio contro la parola sofistica. A far sospettare di questa *vis* polemica antisofistica specificamente indirizzata contro il Gorgia dell'*Encomio* sta

In 177d Socrate afferma di non conoscere nulla, se non *ta erotika*, le questioni erotiche. Anche questa potrebbe essere un'affermazione leggibile nella direzione indicata, infatti il non sapere nulla è un mancare che prelude al cercare, traccia che conduce a disegnare tanto la figura dell'eros (e non solo nel racconto su Poros e Penia) quanto quella del linguaggio, inteso come tensione euristica all'espressione di una significazione. Comincerebbe così ad essere posta quella sovrapposizione, o sovrapponibilità, delle figure del linguaggio e dell'eros<sup>13</sup> che caratterizzerà l'intero discorso di Socrate.

Apollodoro dice che Aristodemo, la persona da cui egli ha appreso il racconto del simposio dedicato agli *erotikoi logoi*, alcuni discorsi li ricordava meglio e altri peggio, e lui stesso poi, che ora sta raccontando, alcune cose le ha tenute a mente e altre no (178a). Si tratta di una riflessione sulla pratica di produzione del dialogo, del discorso, e del racconto di discorsi<sup>14</sup>; riflessione che, lungi da essere accessoria, potrebbe star lì, nel testo di Platone, per alludere, per così dire, all'argomento cruciale tematizzato dalla discussione.

Il primo discorso – come è noto – è quello di Fedro. Egli è detto padre del discorso (πατήρ τοῦ λόγου, 177d), perché ha proposto l'argomento, ma anche perché dell'argomento affronta, come un padre, la *genesis* (178a10). Eros – egli dice – è la più antica delle divinità e la sua antichità è segno del suo onore. Prova di questa antichità onoranda – dice Fedro – è il fatto che non se ne conoscono i genitori, «né vengono nominati da nessuno, né prosatore né poeta» (178b3-4). Ancora una volta, allora, è possibile sospettare che non è di Eros che si sta parlando;

non soltanto la esplicita citazione di Gorgia alla fine del discorso di Agatone (198c), ma anche tutta la disquisizione su come si fa un encomio che segue la suddetta citazione fino a 199c. Sui personaggi del *Simposio* che figurano muti nel *Protagora* e sul loro legame con i sofisti cfr. M. Deschoux, *Platon ou le jeu philosophique*, Paris, Les Belles Lettres 1980, p. 198.

<sup>13</sup> Eros e linguaggio intessono entrambi una relazione con la carenza, con l'aporia, ed entrambi possiedono nella loro aporia la risorsa che li condurrà all'*euporia* cui aspirano. Sulla risorsa già presente nella aporia di Penia cfr. F. Sheffield, *Plato's Symposium: The Ethics of Desire*, Oxford, Oxford University Press 2009, p. 60.

<sup>14</sup> Cfr. B. Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 42.

il mito testimonia, infatti, in vario modo, dei genitori di Eros<sup>15</sup>. In maniera nascosta qui Platone potrebbe star forse allora dicendo *non* che non conosciamo le *origini* di Eros, ma che non conosciamo le origini di una cosa altra che non viene nominata; che di essa sappiamo solo che è antichissima, ed è per noi causa di grandissimi beni<sup>16</sup>.

D'altra parte i primi discorsi nel *Simposio* sono irriflessi, portatori cioè di concezioni che per essere coerentemente comprese, filosoficamente comprese, devono essere criticate, ed infatti puntualmente ogni discorso critica il precedente, fino al discorso di Socrate, che è invece trasparente a se stesso e che, attraverso la critica al discorso di Agatone, critica tutti i discorsi precedenti e rappresenta nel testo una vera e propria frattura: l'instaurazione di una nuova procedura discorsiva.

Quando prende la parola Socrate, tutto cambia. Hanno già parlato Fedro, con il suo carico di citazioni poetiche, Pausania, con i suoi riferimenti alla *paideia*; ha parlato Erissimaco il medico, poi Aristofane il commediografo e infine Agatone il tragediografo. Finora uno parlava e gli altri ascoltavano; ora che parla Socrate, invece, gli interlocutori cessano di essere passivi ascoltatori e vengono coinvolti in un dialogo. Socrate comincia infatti ad interrogare Agatone e l'interrogazione mostra tutta la sua natura erotica, essendo arte espressiva, tentativo inesausto di portare alla luce un sapere vero che, secondo il modello del *Menone*, si nasconde nell'inconsapevolezza e chiede solo che un maestro, un amante<sup>17</sup>, sia capace di farlo venir fuori. Ma non solo. Questo sapere vero mostra immediatamente la sua natura linguistica: è un sapere fatto di segni e di relazioni necessarie tra segni.

<sup>15</sup> Zefiro ed Iri, secondo Alceo (fr. 13B Bergk); Ares e Afrodite, secondo Simonide (fr. 43 Bergk), Urano e Gea, secondo Saffo (fr. 132 Bergk), Zeus secondo Euripide (*Hipp.* 534); cfr. Platone, *Simposio*, traduzione e commento di M. Nucci, introduzione di B. Centrone, Torino, Einaudi, 2009, p. 35, n. 59.

<sup>16</sup> Di questa cosa altra i discorsi del *Simposio* potrebbero star tracciando una serie di elementi tesi a disegnare una figura che apparirà a chi sappia leggere i messaggi di ciascuno dei discorsi.

<sup>17</sup> Sulla sovrapponibilità della figura del maestro e di quella dell'amante cfr. i testi sulla pederastia (una bibliografia in C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli pratiche e luoghi*, trad. it., Bari, Laterza 1992).

E allora, su Eros, visto che per il resto hai spiegato con bellezza e magnificenza quale è, dimmi anche questo: Eros è di natura tale da essere eros di qualcosa o di nulla? (τινος ὁ Ἔρως ἔρως, ἢ οὐδενός;) *Non chiedo se lo sia di una madre o di un padre. Sarebbe ridicola infatti la domanda se Eros sia di una madre o di un padre.* Invece, come se proprio di questo – del padre – ti chiedessi: il padre è padre di qualcuno o no? Mi risponderesti certamente, se volessi rispondere bene, che il padre è padre di un figlio o di una figlia. O no?

Certo, disse Agatone.

E anche per la madre è lo stesso?

Fu d'accordo anche su questo.

E allora – disse Socrate – rispondi ancora un po', per capire meglio ciò che voglio. Se infatti domandassi: un fratello, per ciò che è in sé, è fratello di qualcuno o no? Confermò che era così: è fratello di un fratello o di una sorella.

E allora cerca di dirlo anche per Eros. Eros è eros di nulla o di qualcosa?

Di qualcosa, certo (199d-e).

È impossibile sopravvalutare l'importanza di questo passo: con un unico gesto, ed immediato, Socrate cancella tutto il variopinto mondo del mito, della tradizione poetica, politica, medica, che aveva caratterizzato i precedenti discorsi, tutto il loro riferirsi all'esperienza personale degli affetti pederastici, della loro portata paideutica, etica, retorica; cancella le curvature comiche e tragiche dei precedenti discorsi e si riferisce alla purezza del significante in questione: eros è eros di qualcosa o di nulla? La domanda socratica su eros tende a focalizzare una struttura di rinvio, non ancora il rinvio di un significante ad un significato, ma il rinvio del significante ad un altro significante<sup>18</sup>: “eros” rinvia necessariamente a “qualcosa”, come “padre” rinvia a “figlio”. Padre, però, rinvia ad un significante determinato, rinvia a “figlio”; “eros”, invece, rinvia a *qualcosa*. È difficile immaginare un termine più linguistico di “qualco-

<sup>18</sup> Cfr. Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 119. Nell'ipotesi di lettura che sto provando a proporre, l'argomento del *Simposio* è una riflessione sulla natura del linguaggio. Questo è un sistema di segni, una rete di significanti che rinviano innanzitutto l'uno all'altro e poi, in secondo luogo, ad un mondo di significati che stanno, rispetto ai significanti, come gli amati rispetto agli amanti. Ciò consente di annotare come l'amore e il linguaggio siano strutture di rinvio.

sa". Si tratta di un termine che compare in un discorso solo quando l'argomento del discorso è squisitamente linguistico, quando il discorso è una riflessione sulla natura della lingua, quando ciò di cui si sta parlando è la possibilità stessa di parlare e di costruire discorsi. Non c'è padre senza figlio, argomenta Socrate, come non c'è amore che non sia amore di qualcosa. Un amore di nulla, come un padre di nulla, non sarebbero né un amore né un padre. Il discorso di Socrate all'inizio sembra avere il tenore del trattato grammaticale, del gioco linguistico, della struttura enigmatica: è quel modo di tendere la mente alla comprensione del potere delle parole che toglie tragicità ai discorsi e li colloca in un orizzonte senza tempo e senza vecchiaia che aiuta ad entrare nell'orizzonte della filosofia.

In questo orizzonte le parole sono tutte legate ad una struttura di rinvio che è la rete del linguaggio: padre rinvia a figlio; significa solo se rinvia al significante *figlio* e all'intero tesoro dei significanti che quest'ultimo implica. Amore rinvia a *qualcosa*: significa solo se rinvia ad un *qualsiasi* altro significante, vale a dire all'intera costellazione delle parole che in una data lingua possono collegarsi alla tensione di eros a significare.

In questo senso, allora, eros nel discorso di Socrate non è solo *un* significante, ma un significante che significa *ogni* altro significante<sup>19</sup>, che rappresenta la struttura stessa della lingua, con i suoi rinvii reciproci, con la sua tensione ad esprimere, con la sua dipendenza dal "qualcosa": è l'occasione per riflettere sul linguaggio e sulla sua natura erotica o, ciò che è lo stesso, su eros e sulla sua natura linguistica.

Pronunciata da Socrate, questa identificazione tra eros e linguaggio non ci sorprenderebbe; nel *Fedro*, infatti, collegando l'amore alle *diaireseis*, alle operazioni di scomposizione compiute dal *logos* impegnato a pensare le cose per comprenderle, il filosofo ha dichiarato di esserne sempre stato *innamorato*.

<sup>19</sup> Cfr. Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 122. Come appare dagli studi di Rudhardt (*Eros e Afrodite*, cit.), il significato più antico dell'eros è quello che riconosce in esso la funzione espressiva, quella capace di portare alla luce – come appare nella *Teogonia* di Esiodo – ciò che oscuramente si nasconde nel grembo delle entità primordiali.

Io sono un amante di questo genere di procedimenti, Fedro, le suddivisioni e le ricomposizioni, che hanno lo scopo di mettermi in condizione di parlare e di pensare. E chiunque altro riterrò in grado di osservare ciò che per sua natura è uno e molteplice, questo “io mi lancio a seguire, mettendomi sulle sue tracce come su quelle di un dio” (*Phaedr.* 266b)<sup>20</sup>.

Se nel *Fedro* Socrate dichiara di amare le operazioni linguistiche, nel *Simposio* dichiara (177d) di possedere un sapere solo sulle cose d'amore; continuamente accenna, cioè, in modo oscuramente allusivo, alla possibilità di identificare eros e *logos*.

Ottenuto da Agatone, suo amato, l'assenso sulla relazionalità intrinseca del termine eros, Socrate lo invita a custodire dentro di sé questo primo sapere sull'amore. E continua ad interrogare.

Questo allora custodiscilo dentro di te e ricordatene. Dimmi invece: Eros, quello di cui è Eros, lo desidera o no?

Certo.

Ma possedendo quello che desidera e ama, poi lo desidera e ama, oppure non possedendolo?

Non possedendolo, a giudicare in base al verosimile.

Considera – disse Socrate – se invece che verosimile non sia necessario questo: chi desidera, desidera ciò di cui è privo, oppure non desidera, se non è privo? A me infatti, Agatone sembra meravigliosamente che sia necessario. A te? (200a-b).

Socrate non parla di sé, né parla degli altri. L'argomento del suo discorso è “chi desidera”, e poi anche la relazione che “chi desidera” intesse con “ciò che desidera”. Esiste qualcosa di fisso ed immutabile, qualcosa di necessario, che accomuna, prescindendo da tutte le possibili variazioni modulari, il desiderante e il desiderato. Questo qualcosa è la struttura della mancanza. Tale struttura è ciò che lega l'amante all'amato, è ciò che dà al primo un significato che lo lega al secondo dandogli significato: entrambi, il desiderante e il desiderato, hanno significato solo nella relazione reciproca ed insieme formano un intero, la verità sull'amore: come i due *symbola* di cui parla Aristofane; ed è

<sup>20</sup> Trad. R. Velardi.

difficile, ancora una volta, pensare ad un termine più linguistico di *symbolon*<sup>21</sup>.

Isolata la struttura della mancanza – il non avere (οὐκ ἔχειν) – come la verità necessaria dell'eros epithymetico, Socrate si interroga sulla eventualità che possa darsi una forma di eros anche nel caso in cui manchi al desiderante proprio la mancanza (200b7), nel caso, cioè, in cui il desiderante possiede ciò che desidera. Ma questo caso viene considerato *adynaton* (b6).

La contemplazione di casi possibili, la esclusione di alcuni di essi sotto il segno dell'*adynaton*, l'individuazione di predicazioni attribuibili secondo la modalità della necessità, della possibilità o della verisimiglianza sono modulazioni argomentative che collocano il discorso di Socrate in un registro molto diverso da quello dei discorsi precedenti, un registro – è una connotazione che va specificandosi sempre di più – prettamente linguistico e semiotico, teso com'è alla individuazione di *semeia*, di segni, che mostrino non tanto che cosa sia l'eros, ma come sia impossibile parlarne senza parlare innanzitutto delle parole, e della loro tensione a significare, tensione che esse esplicano riferendosi l'una all'altra in un tessuto di segni che consentirebbe di ricostruire, se lo si seguisse interamente, l'interezza della lingua.

Sarà necessario introdurre la variabile temporale per comprendere che si possono desiderare anche cose che si posseggono; in questo caso, infatti, si desidererà di possederle in futuro, e il riferimento al futuro agisce come un dispositivo di conferma delle affermazioni già fatte<sup>22</sup>: è sempre e solo il mancare che genera l'*epithymia*, il mancare che, proiettato nel futuro, fa sì che ciò che ora possediamo ci possa già mancare, già riempirci di nostalgia, nostalgia proiettiva e retrospettiva, amore di ciò che può scomparire, perché tutto un giorno scomparirà, o scompa-

<sup>21</sup> Ciascuno – dice Aristofane – cerca sempre il simbolo di se stesso (191d6). Ogni ente cerca, in uno specifico altro ente, insieme con il quale forma un intero, la maniera di esprimere se stesso, e tale tensione, tale *tou holou epithymia* (192e) è per lui qualcosa come la strada della felicità.

<sup>22</sup> Interamente linguistica anche tale specificazione, essa avviene, infatti, tutta sul piano del linguaggio, nello spazio che esiste tra il significante e ciò cui esso sempre necessariamente rimanda.

rirà per noi: scompariremo infatti noi stessi e qui il discorso su eros incontrerebbe il discorso su *thanatos* se Socrate non lo impedisse, con una virata immediata, che impedisce ogni riferimento al vissuto<sup>23</sup> o a contenuti empirici, e focalizza l'attenzione del discorso su se stesso, sulla sua natura di luogo delle parole, dei significanti puri<sup>24</sup>, legati in modo puro ai loro oggetti. Spogliati di ogni tragicità e di ogni dolore, di ogni forma e di ogni colore, secondo i dettami della dialettica (210e-212a).

È il momento del dialogo in cui è necessario provare a riassumere quanto già detto e, poiché è Socrate a fare questa prova, essa assume la forma della domanda:

E costui, allora, e chiunque altro è desiderante (ὁ ἐπιθυμῶν), è desiderante di ciò che non ha a disposizione e che non è presente (τοῦ μὴ παρόντος), di ciò che non ha (ὁ μὴ ἔχει) e ciò che non è egli stesso (ὁ μὴ ἔστιν αὐτός) e di cui è privo. Di questo genere (τοιαῦτα) sono gli oggetti del desiderio e di eros? (200e).

L'insieme delle caratteristiche dell'oggetto del desiderante presenta due tratti meritevoli di attenzione: il primo è quello che si raccoglie attorno all'affermazione che ciò che il desiderante è in se stesso (ὁ ἔστιν αὐτός) non può essere oggetto del suo desiderio. Qual è il senso di questa affermazione? Essa vuole sottolineare che non può esistere un desiderio rivolto a se stessi. O, più precisamente, che non può esistere un desiderio rivolto a se stessi se il desiderio nasce da una mancanza, o da una mancanza possibile, temuta, futura. Ciò che ap-

<sup>23</sup> Il riferimento al vissuto non è negato nel senso che venga ignorato. Esso, secondo una modalità del pensiero squisitamente platonica, tesa a conseguire le due finalità del pensiero dialettico, viene, con un unico movimento, *tolto e conservato: tolto*, affinché la comprensione del fenomeno possa essere allargata a dati altri dal particolare in questione, *conservato*, affinché non vengano perdute quella "vita, anima ed intelligenza" (*Soph.* 248e) che l'essere non può mancare di avere se vuole essere compreso. Sull'argomento cfr. M. Pimenta Marques, *Platão, pensador da diferença. Uma leitura do Sofista*, Belo Horizonte, UFMG 2006, p. 23.

<sup>24</sup> Come sottolinea Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 124, Agatone giunge alla incontrovertibile verità in 201c come a suo tempo vi era giunto lo schiavo di Menone, solo seguendo la catena dei significanti.



partiene all'essenza di un soggetto, insegna il *Fedone*<sup>25</sup>, è qualcosa che a quel soggetto, finché esso resta tale, non può venire a mancare, pena la sua stessa scomparsa: la propria identità è qualcosa che non si può perdere e dunque – questa è la conseguenza dell'argomentazione – non la si può amare, perché si ama solo ciò che si desidera, e si desidera solo ciò che si può perdere, dunque ciò che ci accompagna in modo precario, provvisorio, ciò che possono sottrarci, che può venire a mancarci<sup>26</sup>.

Non amiamo ciò che ci caratterizza in modo essenziale, che appartiene a noi da sempre: non possiamo in nessun caso amare noi stessi. L'*eros* è figura declinabile solo nel segno dell'*heteron*, mai del *tauton*, o, più precisamente, è figura declinabile solo nel segno del *pros allo*, mai del *kath' hauton*<sup>27</sup>.

Il secondo tratto interessante della schedatura delle caratteristiche dell'*epithymon* riguarda il più ambiguo dei dimostrativi: il termine *toiouton*. A questo termine è qui demandato il compito di individuare ciò che accomuna i diversi casi elencati e li rende oggetti di desiderio: ciò

<sup>25</sup> *Phaed.* 103d-104b.

<sup>26</sup> Il desiderio indica una mancanza. Sempre e comunque. Anche quando, infatti, esso si riferisce a ciò che si possiede già, *in quanto desiderio* esso è costruito sull'immagine di mancanza futura che il desiderante si prospetta. Anche l'affermazione che l'amante è privo di bellezza, come sottolinea A.W. Price, *Love and Friendship in Plato and Aristotle*, Oxford, Clarendon Press 1989, p. 19, è da intendersi come a dire che lo è *in quanto amante*. Il fatto di considerare il desiderio – o qualsiasi altra cosa – *in quanto tale*, è la marca del linguaggio rigoroso, del linguaggio filosofico che guarda all'essenza. Si tratta di un punto fondamentale. Guardare ad un qualcosa non in quanto ente concreto, per esempio guardare ad un medico non in quanto individuo empirico che cura questo o quello degli ammalati (compiendo errori umani), ma guardare ad esso in quanto medico, in quanto curatore (θεραπευτής), che quindi non sbaglia, come appare in *Resp.* 341c, significa riflettere sul linguaggio inteso come sistema di significanti puri, ed è il compito squisitamente dialettico che contraddistingue per esempio le *diairesis* che compaiono nel *Politico* e nel *Sofista*. Non si tratta di astrazioni, di riflessioni sulla modalità della predicazione separata dal reale concreto e dal vissuto empirico, orizzonti senza il riferimento ai quali nessuna riflessione sui significanti ha senso, ma si tratta dell'instaurazione di quel regime dialettico di continuità e di rottura tra essere e linguaggio che rappresenta la cifra più caratteristica che il platonismo ha donato alla storia della filosofia. Sul linguaggio rigoroso cfr. pp. 35-39 e 57-61 *supra*.

<sup>27</sup> *Soph.* 255c.

che il desiderante non ha a disposizione, ciò che a lui non è presente, ciò che egli non ha, e ciò che egli non è e di cui è privo. Ora, come sottolinea Ledesma<sup>28</sup>, l'aggettivo dimostrativo *toioutos-toiaute-toiouton* è impiegato per alludere alla somiglianza che esiste tra cose che si lasciano ricondurre ad uno stesso "insieme" – in questo caso l'insieme delle cose desiderabili – ma non per questo esso designa "l'insieme"; esso designa, al contrario, ciascuno degli elementi dell'insieme dotato della caratteristica per cui è elemento dell'insieme. L'aggettivo lo designa attraverso una comparazione che allude ad una somiglianza che *accomuna*. Ma che cosa sia ciò che *accomuna*, con il termine *toiouton*, è sottinteso non definito. Il termine funziona come una scorciatoia allusiva che tronca un elenco sfumandolo: le cose desiderabili sono quelle che non si hanno a disposizione, che non sono presenti, che non abbiamo, di cui siamo privi, e *toiauta*, "le cose di questo genere"<sup>29</sup>.

Ad un certo punto, come di consueto, Socrate riepiloga ciò che ha detto: *proton*, Eros è amore di qualcosa, *epeita* è amore di ciò di cui avverte la mancanza (200e). Impossibile non notare che le parole più importanti sono *proton* ed *epeita*, le parole cioè che scandiscono il tempo logico dell'argomentazione, la scala di importanza della significazione, le parole che danno la misura di quanto stiamo progredendo nel campo della comprensione non già dell'eros, ma del nostro modo di rappresentarcelo. Prendendo a prestito il vocabolario dell'approccio ermeneutico alle passioni, è possibile affermare che l'eros non si configura in questa parte del testo del *Simposio* come un oggetto, ma come una parola, come un costrutto teorico applicato dagli uomini ad aree del loro vissuto per dare ad esse una voce<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> F. Ledesma, *Le sophiste et les exemples; sur le problème de la ressemblance dans le Sophiste de Platon*, in "Revue de Philosophie ancienne" XXVII (2009), pp. 3-38.

<sup>29</sup> Qui nel *Simposio* il termine serve a sfumare la nozione di desiderabile, come nella *Repubblica* serviva a sfumare la nozione di immagine: «Per immagini intendo in primo luogo le ombre, poi i riflessi nell'acqua e in tutti i corpi compatti, lisci e lucidi, e ogni fenomeno del genere (*pan to toiouton*), se comprendi ...» (*Resp.* 509d10-510a3).

<sup>30</sup> «Molti pensano – scrive S. Moravia, *Esistenza e passione*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Roma-Bari, Laterza 1995, pp. 3-38, p. 4 – che la passione sia una realtà a suo modo oggettiva, con la sola peculiarità (non di rado vivamente deprecata) di abitare entro il complesso universo del soggetto-uomo. Non è vero. La passione non esiste.

Ma è tempo di passare al discorso di Diotima (201e) e alla potente affermazione relativa ad Eros inteso come *metaxy*, come intermedio, tra sapienza e ignoranza. Socrate racconta di aver appreso dalla sacerdotessa elementi di un sapere squisitamente logico-linguistico, relativo innanzitutto alla semantica della negazione, che non va intesa come contrarietà ma come differenza; relativo in secondo luogo alla corretta comprensione del corretto opinare (τὸ ὀρθὰ δοξάζειν), che, essendo *alogon*, non può essere *episteme*, ma accadendogli di incontrare l'essere non può essere *amathia*. E relativo, in terzo luogo, alla maniera in cui vanno articolate le affermazioni sul divino. Le tre cognizioni portano Diotima a definire Eros un *daimon*, ed è questa, forse, la parte del discorso della sacerdotessa che più autorizza a leggere Eros come la grande metafora linguistica dei dialoghi platonici dedicati all'amore: Eros infatti è "interprete e messaggero" (ἑρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον), e si colloca *tra* gli uomini e gli dèi. La sua posizione di intermedio e di intermediario rende il tutto un intero, le cui parti sono collegate le une alle altre. Sembra davvero una descrizione ravvicinata della natura del *logos*: ogni *comunicazione* col divino avviene attraverso un *daimon* che dunque è esso stesso per natura un linguaggio, un linguaggio atto ad avvicinare, a *legare* (συνδεδέσθαι, 202e7), a far comunicare, quelle parti che, avvicinate, formano un tutto; e tale loro avvicinarsi – come nel caso di ogni ermeneutica – è riempimento di una distanza (συμπληροῖ, 202e6), quella che impedisce la comprensione: ed ecco generarsi la mantica, l'arte dei sacerdoti, dei sacrifici, dei misteri, ma anche ogni arte magica, profetica, incantatoria.

Lo statuto del *daimon*<sup>31</sup> è tale da porre un collegamento senza annull-

Non esiste, voglio dire, nel modo in cui esiste una 'cosa' – sia pure una 'cosa' interna a noi. Nessuno ha mai colto esaustivamente la passione esplorando l'essere umano con strumenti tecnici quanto si voglia sofisticati. E in verità ciò sorprende assai poco. Presto, assai presto, ci accorgiamo infatti che la 'passione' è, in prima approssimazione, una *parola*, un *concetto*. È, più esattamente, un *costrutto teorico*, connesso a matrici e fini plurimi, che l'uomo applica a una determinata area di vissuto per evidenziarne certi tratti e dar loro un significato, una voce. Secondo questa prospettiva, la passione (beninteso non solo essa) è un grande *apparato significante*.

<sup>31</sup> Sullo statuto del *daimon* nel *Simposio* cfr. M. Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi 2012, pp. 122-124.

lare del tutto la distanza: il dio rappresenta la trascendenza che non si mescola (οὐ μείγνυται, 203a3), l'uomo rappresenta l'immanenza; il *daimon*, invece, è precisamente rapporto: ὁμιλία καὶ ἡ διάλεκτος, relazione e colloquio, che non sono immanenza, né trascendenza, ma, appunto, collegamento, vale a dire congiunzione e distinzione, *diairesis* e *synagoge* (*Phaedr.* 266 b), ed anche scambio di immagini, vigili e oniriche (*Symp.* 203a).

Nel celeberrimo racconto della nascita da *Poros* e *Penia* è possibile far emergere altri elementi relativi ad una leggibilità linguistica di Eros: concepito nel giorno della nascita di Afrodite, il *daimon* della comunicazione tra gli uomini e gli dèi discende da *Metis*, l'intelligenza acuta. La sua nascita in territorio divino è umanamente condizionata dal materializzarsi – sulla scena della festa – di *Penia*, che porterà nella semantica erotica il tratto dell'indigenza<sup>32</sup>, tratto che *eros* condivide con *logos*, mancando entrambi del loro oggetto<sup>33</sup>. L'oggetto del desiderio di eros è l'oggetto del desiderio di *logos*: la sapienza e la bellezza, ciò che sta lì: intellegibile, perfetto, beato.

Esiste una tensione che abita ogni linguaggio e tale tensione è a possedere ciò che esso, inseguendo, esprime. Si potrebbe – dice Diotima – ricostituire una corretta semantica di tutte le forme di creatività espressiva, di tutte le tensioni al bene e alla felicità, ma gli umani, “separando una certa forma di eros”, danno solo ad essa il nome dell'intero” (205b). Gli umani desiderano partorire (τίκτειν) e il partorire, nel discorso di Diotima, è metafora dell'esprimere. È Eros γεννήσεως (206e7), desiderio di generazione, e la generazione cui qui si allude è in primo luogo quella linguistica, i suoi esempi primari sono infatti quelli relativi ad una creazione psichica – ciò che spetta all'anima concepire e partorire (209a3) – quella che nasce dallo studio, dalla poesia, dalla le-

<sup>32</sup> Come sottolinea Moroncini, *Sull'amore*, cit., p. 136, Poros privo di Penia era verità senza sapere, senza coscienza (in sogno), senza mancanza e dunque senza desiderio. L'aporia fa dono a Poros della sua mancanza ed ecco che può nascere la filosofia. Poros è un dio, Eros un demone: è la scala che scende quella istituita da Penia.

<sup>33</sup> Eros non è né bello né delicato, questi tratti infatti – spiega Diotima – sono dell'amato non dell'amante, e l'amato si sa – in quanto amato – è perfetto, invece perfetto non è l'amante, proprio *in quanto* amante.

gislazione (208a, 209d), l'esistenza della quale testimonia come la natura umana non sia del tutto diversa da quella divina. Come il tempo è immagine mobile dell'eterno, secondo la celeberrima espressione del *Timeo*, l'uomo è immagine mortale del divino e la sua immortalità è un'immortalità umana: la maniera umana di essere divini (208a-b). È toccando il bello (ἀπτόμενος γὰρ τοῦ καλοῦ) e conversando (ὁμιλῶν) con l'amato che ogni uomo gravido nell'anima può partorire figli immortali (209c).

I misteri erotici, quelli che insegnano a desiderare non le cose, ma le forme che abitano le cose, confermano la natura linguistica del percorso segnato dalla *scala amoris*: strada in salita, che guadagna gradualmente l'essenza di ciò che cerca, passando dal corpo (σῶμα) al comportamento (ἐπιτήδευμα), all'insegnamento (μάθημα), alla forma una (μονοειδής) (211c-e), configurando un passaggio *non* dal concreto all'astratto, ma dal visibile all'invisibile, dall'apparente all'autentico, dall'esteriore all'interiore, dall'immagine al modello<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Sarebbe interessante approfondire la questione della natura linguistica della *scala amoris*, che sembra ricalcare il procedimento per il quale, riconoscendo l'identico nel diverso, e riconducendolo ad un'idea unica, è possibile attribuire ai molti oggetti un'identica denominazione (cfr. *Resp.* X 596a). Anche qui, infatti, si tratta di ritrovare l'identica bellezza nei molti corpi belli, e tale molteplicità da ricondurre all'unità va allargandosi dai molti corpi belli alle anime belle, ai comportamenti, alle leggi, alle conoscenze, secondo un percorso che non è – come potrebbe sembrare dalla raccomandazione a disprezzare l'attaccamento ad un unico corpo in 210b – di abbandono dell'unità verso la molteplicità, ma, al contrario, di ricerca della unità vera, unità della forma, unità della molteplicità, che è tanto più vera, più in alto nella scala, quanti più elementi empirici diversi, grazie all'unica denominazione, sono stati unificati per ottenerla. In questa prospettiva è possibile comprendere come il singolo corpo bello che si viene invitati ad abbandonare non sia un'unità ma solo il frammento di una bellezza unitaria, che va ricostruita. A mano a mano che aumentano gli elementi molteplici unificati dalla denominazione unitaria della bellezza, l'unità del riferimento eidetico, mediato dall'unicità della denominazione, diviene palesemente più chiara.

la *mimesis* nella *Repubblica*.  
 appunti sulla nozione di immagine

In questo capitolo vorrei argomentare l'ipotesi che da un po' di tempo mi guida nella lettura di Platone, l'ipotesi per la quale la *mimesis* rivela di essere una nozione chiave della ontologia e della gnoseologia dei Dialoghi. In particolare, vorrei mostrare come nella *Repubblica* ogni falsità si configuri mimetica, anche se non è vero l'inverso, che cioè ogni *mimesis* sia espressione di falsità. Considerando che la *mimesis* altro non è che la produzione di immagini (*Soph.* 265b), procederò dividendo l'esposizione in due parti, delle quali la prima tende a mostrare come la falsità sia il darsi mimetico di un'immagine in luogo dell'oggetto stesso e la seconda, invece, tende a mostrare come esistano forme vere, oltre che forme false, di *mimesis*. Alla luce di questa ultima considerazione vorrei argomentare infine l'ipotesi secondo la quale la riflessione platonica autorizza una inedita collocazione assai elevata dei risultati del lavoro dei filosofi, e dei loro *logoi*, immagini vere.

1. Che ogni falsità si configuri come mimetica significa quanto segue: la percezione vera di un ente è quella che ha per oggetto l'ente stesso, tutto intero, e considerato nella sua identità con sé; laddove accade invece che la percezione abbia per oggetto non l'ente stesso, ma una immagine dell'ente (un *eidolon*); questa, scambiata per l'ente stesso, si configura come una percezione parziale, e con ciò stesso falsa, dell'ente stesso con cui è confusa. Avere una falsa percezione di un ente significa, in generale, cogliere non l'ente stesso, ma una sua immagine. Platone sembra proporre questa concezione della falsità nel contesto del libro decimo, proprio dove presenta la sua condanna dell'arte poetica intesa come finzione, come produzione di immagini spacciate per enti reali: *phainomena* che non sono *onta*, come si dice in 596e4.

Tali *phainomena* che non sono *onta*, e che distano di tre gradi dalla natura e dalla verità (597e), proprio come tutte le immagini, hanno lo stesso nome degli enti “che realmente sono”, che sono *physei* (597e).

L'immagine ha lo stesso nome dell'ente perché non è propriamente altro da esso, ma è un modo di essere dell'ente: il suo offrirsi allo sguardo, il suo sembrare, il suo parere a qualcuno<sup>1</sup>. Ogni ente è propriamente uno ed è un'idea che porta un nome. Per esempio il letto. L'artigiano che fabbrica il letto lo fabbrica guardando all'idea (πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων, 596b7). È il fatto che il letto nasca al seguito di uno sguardo, ciò che fa di esso un'immagine: esso è la riproduzione, su legno, di quel che l'artigiano vede guardando all'idea, è un *mimema* dell'idea.

Ma ci sono immagini e immagini. Platone nel libro decimo ne presenta due tipi: quelle di legno e quelle dipinte. Anche le immagini dipinte, come quelle di legno, portano lo stesso nome delle idee; e anch'esse, a maggior ragione di quelle, non sono enti, ma modi degli enti di sembrare (596e11). Platone è molto chiaro nel negare alle immagini il titolo di enti. In 597a dice infatti che il risultato della produzione artigianale *non* è un ente, ma qualcosa che è *come* l'ente (τι τοιοῦτον οἶον τὸ ὄν, ὄν δὲ οὐ, 597a4-5). In quel “come” (οἶον), che si riferisce alla somiglianza che esiste tra un ente e la sua immagine, così come nella condivisione del nome, si nasconde la cifra della nozione di *mimema*.

Fin qui si è trattato di presentare le immagini, ma senza alcun riferimento alla falsità. Subito dopo Platone dà indicazioni circa la falsità: chi dicesse che il letto di legno è compiutamente un ente (τελέως δὲ εἶναι ὄν, 597a5) direbbe cose non vere (οὐκ ἄν ἀληθῆ λέγειν, 597a7). Ecco, subito ribadita in 597a8-9, la prima chiara attestazione dell'idea di falsità intesa come lo scambio dell'immagine con l'ente stesso di cui è immagine, l'attestazione della concezione platonica della falsità concepita come scambio della realtà con l'apparenza.

L'idea del letto è l'unico letto-ente (597d1), il letto di legno, infatti, è già solo un'immagine (seconda generazione) e quello dipinto è un'im-

<sup>1</sup> Cfr. A.Vasiliiu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, cit. p. 7.

magine di terza generazione a partire dalla natura (597e3). L'autore del letto-ente è detto *phytourgos* (597d4)<sup>2</sup>, il costruttore del letto di legno è detto *demiourgos* (597d8), quello del letto dipinto è detto *mimetes* (597e2). Per definire l'opera del *mimetes* Platone dice non soltanto che egli ha assunto come modello enti artificiali, ciascuno dei quali è già di per se stesso "qualcosa di opaco rispetto alla verità" (597a10-11), ma dice anche che egli rappresenta le opere dei *demiurgoi* "non come esse sono ma come esse appaiono". Questa affermazione è stata giustamente considerata come una definizione dell'arte mimetica<sup>3</sup>. Rappresentare l'apparenza delle cose, ecco cosa fa l'arte mimetica: essa riempie il mondo di immagini. Ogni immagine (εἶδωλον) è una prospettiva: è un ente guardato di fronte, di lato o di profilo, è la cattura di un solo pezzo dell'intero (598b7-8).

Platone specifica subito in che modo la rappresentazione dell'apparenza (μίμησις φαντάσματος, 598b3-5), che è di per sé stessa lontana dal vero (πόρρω τοῦ ἀληθοῦς, 598b6), conduce alla falsità: se un dipinto viene mostrato da lontano a bambini o a sciocchi, esso può essere scambiato per un oggetto a tre dimensioni (598c). Una parte, una "piccola parte" (*smikron ti*), un *eidolon* (ciò che di un ente appare o si dà allo sguardo), viene scambiata per l'intero. Da questo scambio nasce la falsità. Il dipinto è già lontano dal vero, ma diventa falso solo quando viene scambiato per vero, perché ad essere falso non è né un ente né un'immagine, ma un modo dell'ente o dell'immagine di darsi ad uno sguardo: è lo sciocco che guarda al falegname dipinto e lo scambia per un falegname vero ciò che crea il falegname falso. Esso non è il dipinto, ma il dipinto guardato da uno sciocco. È il risultato di una sensazione<sup>4</sup>,

<sup>2</sup> Il termine marca il carattere naturale della produzione divina: cfr. L. Brisson, *Le divin planteur* (phytourgos), in "Kairos" 19 (2002), pp. 31-48; F. Fronterotta, φυτόργος, δημιουργός, μιμητής: *chi fa cosa in Resp. X 596a-597e?*, in Platone, *La Repubblica* a cura di M. Vegetti, vol. VII, libro X, Napoli, Bibliopolis 2007, pp. 173-198.

<sup>3</sup> J. Moss, *What is Imitative Poetry and why is it Bad?*, in G. R. F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp. 415-444, 416.

<sup>4</sup> Intersezione tra visibile ed intellegibile: J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, trad. it. Torino, Einaudi 1999, p. 399; J. F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier 2009, p. 145.



ma incorpora anche un giudizio; è visione, ma anche occhio che vede e giudica; è come un teatro: la scena e il suo pubblico.

Immagini di questo tipo abitano la prima sezione della linea divisa nel libro sesto della *Repubblica*: “ombre, riflessi ed altre cose siffatte” (509d-510a). La relazione che esiste tra gli oggetti e le loro immagini è da Platone collegata a due facoltà: la *pistis* e la *eikasia*, che gli angloamericani chiamano rispettivamente *trust* e *fancy*<sup>5</sup>, credenza e immaginazione. Gli oggetti dell’immaginazione sono falsi nel momento in cui sono scambiati per quelli della credenza.

Una tale interpretazione della falsità è coerente con quella che nel libro terzo presenta il secondo tipo di modalità diegetica, la modalità *dia mimeseos* (393c) – quella adottata dal narratore che parla in prima persona e indossa l’identità dei suoi personaggi e parla con la loro voce e dice le loro parole<sup>6</sup> – come la forma più ingannevole della poesia. In quel contesto Platone presenta tale forma di narrazione come un inganno<sup>7</sup> precisamente perché quella che è soltanto un’identità fittizia, un’immagine, un’esteriore apparenza, viene scambiata per realtà. Questo scambio (mimetico) della realtà con la finzione, tipico del sogno e del teatro, è ciò che rende il sogno e il teatro gli esempi più usati da Platone per esemplificare la falsità.

Ecco allora configurata, in tutta la sua importanza, la teoria platonica della *mimesis* intesa come produzione di immagini che diventano false quando vengono spacciate per gli enti veri di cui sono soltanto *eidola*. L’immagine, che nei dialoghi di Platone è propriamente la rappresentazione, l’opinione, che gli uomini si fanno delle cose, si interpone, in tutti i casi della falsità, tra l’ente percepito e il soggetto che lo percepì-

<sup>5</sup> N. Denyer, *Sun and Line, the Role of the Good*, in G.R. F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato’s Republic*, cit., pp. 284-309, 290.

<sup>6</sup> È interessante annotare che, per definire tale tipo di falsa narrazione, in 393b, ci si riferisce allo sforzo del poeta di parlare in prima persona come se fosse un altro (ὡς ἄλλος ὄν); laddove invece Platone, nei dialoghi, realizza esattamente il movimento opposto: parla di se stesso in terza persona, *come se fosse un altro*, come quando testimonia della propria assenza nella circostanza della morte del maestro: “Platone non c’era perché era malato” (*Phaed.* 59b10-11).

<sup>7</sup> Pradeau, *Platon*, cit., p. 65.

sce, alla maniera di uno schermo, di un ostacolo all'apprendimento vero, concepito come apprendimento diretto, contatto con la cosa e non con la sua semplice immagine creduta cosa.

È questa idea della verità concepita come contatto con la cosa, idea espressa in più occasioni con termini legati all'area semantica dell'afferrare, o dell'aderire<sup>8</sup>, a suggerire – dialetticamente – l'idea della falsità intesa, invece, come l'interporsi di un'immagine tra il soggetto che percepisce e l'oggetto che viene percepito; l'interporsi di un'immagine che si sostituisce all'ente, nello spazio dello scarto che, inevitabilmente, viene a crearsi tra le cose e le loro rappresentazioni umane. Ed è ancora questa idea della verità e della falsità pensate come realtà ed apparenza, come contatto diretto nel primo caso e mediazione iconica nel secondo, a caratterizzare l'ultimo segmento della linea divisa, il più alto, il più vero, quello della *noesis*, che, proprio per le ragioni che abbiamo visto, fa a meno delle immagini (511c).

Analizzando il modo diverso con il quale le varie sezioni della linea divisa fanno uso delle immagini otteniamo una gradualità che riguarda precisamente la capacità, da parte di chi usa l'immagine, di distinguerla dall'ente, la capacità di fare un uso strumentale dei *mimemata*. È questa la cifra della *dianoia*: usare gli enti empirici, o le figure geometriche, o i modelli epistemologici, come immagini (ὥς εἰκόσιν, 510b4) di enti più alti che ogni immagine trascendono.

Il passo dedicato all'analisi della percezione prospettica di un letto, percezione considerata esemplare non soltanto della parzialità di ogni percezione empirica, ma anche del suo configurarsi iconico, del suo darsi allo sguardo come un'immagine, mostra come le cose che appaiono siano diverse dalle cose che sono, ed ogni lettore dei testi platonici sa non soltanto che è necessario assumere la consapevolezza di questa differenza, ma anche che si tratta della differenza più importante, sulla base della quale nel libro quinto si determina addirittura quella definizione dei filosofi che autorizzerà l'affidamento ad essi del potere nella *kallipolis*.

<sup>8</sup> Il verbo usato da Platone è *haptomai*, da intendersi in senso metaforico secondo F. Ferrari, *L'infallibilità del logos: la natura del sapere noetico in Platone*, in "Elenchos" 27 (2006), pp. 425-440.

Per comprendere in tutta la sua portata l'importanza della differenza tra la realtà e l'apparenza in ordine alla comprensione della nozione di *mimesis* è proprio al libro quinto della *Repubblica* che bisogna tornare. In quel contesto i *philosophoi* sono distinti dai *philotheamones* e di questi ultimi si dice che dei *philosophoi* hanno soltanto l'apparenza (*Resp.* V 475e3). I primi vivono nella realtà, laddove i secondi non fanno che sognare (476c3-d4). L'esempio del sogno, che è topico, e al quale segue la definizione stessa del sognare, mostra che per Platone il sogno è sogno proprio perché sembra realtà<sup>9</sup>. Questa concezione è illustrata nei termini di uno scambio tra ciò che è – la realtà eidetica – e ciò che è soltanto simile a ciò che è – la realtà empirica, *mimema* della realtà eidetica. Essa, in quanto *mimema*, non soltanto assomiglia a ciò di cui è *mimema*, ma *non è altro che* questo rapporto di somiglianza: non ha, rispetto a ciò cui assomiglia, nessuna autonomia ontologica. È questo il motivo – come viene sottolineato dalla moderna riflessione sulla rappresentazione mimetica – per il quale l'uno di due gemelli non è il *mimema* dell'altro: pur esistendo tra loro somiglianza, infatti, non c'è presso i gemelli l'elemento della mancanza di autonomia, essendo ciascuno dei due gemelli autonomamente un ente<sup>10</sup>. Ciò non accade per l'attore che sulla scena del teatro di Dioniso indossa l'identità di un personaggio: esso, in quanto *mimema* di quel personaggio, *non è altro che quella somiglianza*.

Sognare significa scambiare la realtà con l'apparenza o, meglio, appiattare la seconda sulla prima: credere che tutto ciò che esiste è l'empiricità visibile, la contraddittoria ed effimera dimensione dell'apparire. Il *philotheamon* si distingue dal filosofo non perché la sua forma di conoscenza non va al di là del sensibile, ma perché è incapace di attingere il mondo delle idee<sup>11</sup>.

2. Sulla base di quanto osservato sopra è possibile affermare che la falsità nei dialoghi si configura come il sostituirsi mimetico delle im-

<sup>9</sup> Pradeau, *Platon*, cit., p. 163.

<sup>10</sup> Wunenburger, *Filosofia*, cit., p. 139. Cfr. p. 91 n. 14 *infra*.

<sup>11</sup> *Resp.* V 478a7-10, Ferrari, *Teoria delle idee e ontologia*, cit., p. 367, Y. Lafrance, *La théorie platonicienne de la doxa*, Montreal-Paris, Bellarmin, Les Belles Lettres 1981, pp. 120-21. Per il passo sui *philotheamones* cfr. p. 120 *infra*.

magini al posto delle cose stesse, ma ciò non significa che tutte le immagini mimetiche siano false e che la *mimesis* si configuri sempre come qualcosa di negativo. A negarlo sta, innanzitutto, la serie delle attestazioni dell'uso strumentale delle immagini: riconosciute per ciò che sono, esse non sono ingannevoli e possono svolgere importanti funzioni euristiche ed illustrative. A negarlo sta, in secondo luogo, la forma mimetica che l'intera opera platonica presenta. È proprio partendo dall'assunzione del dialogo come struttura mimetica, infatti, che è possibile argomentare in difesa della difesa platonica della questione mimetica<sup>12</sup>.

Se ogni falsità è mimetica, e lo è perché è allestimento di una finzione spacciata per realtà, occorre ricordare che la finzione può anche non essere spacciata per realtà, può anche, invece di celare la differenza ontologica da cui nasce, sforzarsi di esaltarla: un'immagine può esibire la sua identità di immagine e mostrare, piuttosto che occultare, la differenza rispetto al suo modello. Ed è precisamente ciò che accade nel caso delle immagini vere, intendendo per vere quelle di fattura filosofica, quelle create da Platone nei dialoghi e i dialoghi stessi, con la loro capacità di raffigurare, di far vedere, ciò di cui parlano. Platone aveva osservato, criticandolo, l'immenso potere paideutico di cui godeva il teatro nella città (in *Leg.* III 701a parla di *teatrocrasia*) e dunque si propose di usare quel potere mimetico a fini filosofici. Aveva osservato che mettere in scena e far vedere qualcosa direttamente è molto più efficace che semplicemente raccontare e dunque disegnò nei suoi dialoghi l'icona della caverna, della linea divisa e i tanti *mythoi* che colorano i suoi dialoghi<sup>13</sup>, nei quali Socrate conversa con altri personaggi come accade nelle opere drammatiche. Egli disegnò scene, e gli autori tragici hanno in Platone l'unico autore che possa competere con loro quanto a grandezza poetica e capacità di influenza sull'anima. Ma non è tutto.

A rendere vere le immagini filosofiche, e a distinguerle da quelle poetiche più volte criticate, stanno, nei dialoghi, alcuni elementi fonda-

<sup>12</sup> Cfr. L. Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe: Sauver les mythes*, Paris, Vrin 1996, pp. 28-32.

<sup>13</sup> Cfr. F. Ferrari, *I miti di Platone*, Milano, BUR 2006, ma soprattutto cap. VII *infra*.

mentali, e sono, tali elementi, precisamente quelli che costituiscono, in sede teorica, il criterio della distinzione del falso dal vero.

In primo luogo, lo si è visto, il criterio della distinzione del falso dal vero è quello che riconosce come falso solo ciò che si spaccia per vero: l'immagine che sembra il suo modello, il sofista che si finge filosofo, il poeta che passa per sapiente.

In secondo luogo, il criterio della distinzione del falso dal vero è quello che riconosce come vere solo le immagini fatte di parole. Ciò non vuol dire che tutte le immagini linguistiche siano vere (celeberrimi sono infatti gli *eidola legomena*, di fattura sofistica, e dunque palesemente falsi, in *Soph.* 234c), ma che vere immagini possono essere solo quelle linguistiche. È nel *Cratilo* (430d) che Platone afferma che mentre le immagini pittoriche possono essere più o meno corrette, le immagini linguistiche, e solo esse, possono essere, oltre che più o meno corrette, anche false o vere. La verità è cosa diversa dalla correttezza. Quest'ultima consiste nella capacità, da parte di un'immagine, di rappresentare, più o meno adeguatamente, il suo modello<sup>14</sup>; la verità, invece, ha a che fare con l'idea, e la parola, definita nel *Cratilo* strumento di distinzione dell'essenza (388b-c), si configura come l'unico tramite possibile tra l'invisibile e il visibile: luogo proprio di visualizzazione dell'invisibile, il linguaggio è l'unico teatro possibile di una mimesi eidetica. Tale mimesi è innanzitutto rappresentazione di una distanza: distanza delle parole dalle cose, delle cose dalle idee, del corpo dall'anima; ed in secondo luogo è tentativo di colmare tale distanza, distanza della vita dalla verità, dell'immagine dal modello, della teoria dalla prassi.

Nei dialoghi le *eikones* filosofiche, a cui gli interlocutori sono invitati a guardare, sono parole che allestiscono scene, e in queste scene ciò che si può osservare sono filosofi al lavoro, uomini tesi non certo a fingere una conoscenza che non hanno, come accade ai poeti e ai sofisti della *Repubblica*<sup>15</sup> e del *Sofista*, ma piuttosto a misurare quella distanza che separa ogni immagine dal suo conosciuto e ammirato modello eidetico.

<sup>14</sup> *Leg.* II 668b. Cfr. cap. II *supra*.

<sup>15</sup> La capacità di fingere, in *Resp.* 598c-d, indica non conoscenza della cosa, ma possesso dell'arte della finzione, finzione di conoscenza.

Ed è questa la cifra della *homoiosis theo*<sup>16</sup>, ma anche di quel *mimeisthai* di grado elevato che ogni filosofo, in quanto filosofo, pone in essere<sup>17</sup> e al quale sempre l'interprete deve ritornare quando si trova nella necessità di difendere Platone dall'accusa, doppiamente contraddittoria, di avere condannato nei suoi dialoghi mimetici *ogni* forma di *mimesis*<sup>18</sup>.

In questa prospettiva, allora, assume una nuova importanza la ricerca della distinta collocazione ontologica che spetta alle *eikones* vere, prodotto di una *mimesis* filosofica: se esistono, cioè, per Platone, come è noto, immagini false, e se esse, poetiche e sofistiche, abitano una distanza tripla dalla verità, esistono però anche immagini vere, e lo statuto teorico di tali immagini vere richiede una loro inedita collocazione su quella "linea divisa" che sta lì a rappresentare, alla fine del sesto libro della *Repubblica*, le forme e gli oggetti della conoscenza umana. Tale collocazione è quella di una distanza dalla verità che si configura tale che nessun'altra è immaginabile inferiore: immediatamente al di sotto delle idee, al di sopra dell'intero mondo empirico, e dunque delle sue più o meno deformate immagini, si collocano i *logoi* della filosofia, le *eikones* di fattura dianoetica e tutte le immagini vere del vero che popolano il teatro dialogico di Platone.

<sup>16</sup> Cfr. S. Lavecchia, *Una via che conduce al divino. La "homoiosis theo" nella filosofia di Platone*, Milano, Vita e pensiero 2006.

<sup>17</sup> *Resp.* VI 500d-e. Sulla necessità per il filosofo di avere un modello e di tendere ad eguagliarlo cfr. 472b-c.

<sup>18</sup> Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

## VI

### *mimesis* ed *enthousiasmos*. 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 eleusini<sup>1</sup>, 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 filosofi<sup>2</sup>, solo nella misura in cui sanno comprendere secondo ciò che è chiamato *idea*: 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, guardava-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Il pensiero del filosofo è alato perché, per quanto è possibile, il suo ricordo è sempre (ἀεὶ, 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.

no “dall’alto ciò che noi ora diciamo che esiste”, “ciò che realmente è” (249C1-4)<sup>3</sup>. 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 (ἐκπλήττονται, 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 simulacri (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 *riconosce* 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 avranno un’eco nella definizione di dialettica<sup>4</sup>, sono la cifra della dottrina platonica della *mimesis* perché definiscono lo statuto dell’immagine, che è

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> *Phaedr.* 265d-e.



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 ontologici<sup>5</sup>.

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 omonimia<sup>6</sup>: c'è una bellezza di lassù e qualcosa che, quaggiù, porta il suo nome<sup>7</sup> (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 μμιμημένον 251a3)<sup>8</sup> 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 attraverso l'altro, il lontano attraverso il vicino, quello che giace nella memoria attraverso

<sup>5</sup> 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. p. 83 *supra*.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Sulla opportunità di tradurre con il termine "rappresentazione" tutte le occorrenze platoniche di *mimesis* ho argomentato in Palumbo, *Mimesis*, cit., testo al quale rimando per tutti gli approfondimenti bibliografici e critici.

quello che si afferra con la sensazione. A questa dimensione, che è implicata nel pensiero pensante, nella memoria rammemorante, nella percezione cosciente, Platone diede il nome di *mimesis*<sup>9</sup> 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 eidetica, 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 narrativa<sup>10</sup>, a differenza del discorso di Lisia<sup>11</sup>, al quale direttamente si contrappone – sono disegnate alcune scene<sup>12</sup>, e di que-

<sup>9</sup> Sul significato del termine *mimesis* nella cultura antica e sulle sue implicazioni cfr. 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*, Oxford, Blackwell Publishing 2002, pp. 19-27; S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., ora disponibile anche in traduzione italiana (Aesthetica edizioni, Palermo 2009).

<sup>10</sup> La formula incipitaria Ἦν οὐτῶ δῆ in 237b2 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.

<sup>11</sup> Sulla serie di indizi che permettono di riconoscere la natura pseudo-epistolare, piuttosto che pseudo-narrativa, del discorso di Lisia cfr. Velardi 2006, 124 n. 48.

<sup>12</sup> Il carattere di “scene” disegnate è marcato dal linguaggio di Socrate che usa a piene

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)<sup>13</sup>.

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 platonikum* 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, mero simulacro mimetico dell'intellegibile<sup>14</sup>. È precisamente questo tratto, cifra

mani i verbi del vedere: cfr., solo per fare un esempio, 239c: «lo si vedrà andare indietro 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: *εοικέτω δὴ συμφύτῳ δυνάμει ὑποπτέρου ζεύγους τε καὶ ἠνιόχου*: «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'enérgeia prima del cinema: parole per vedere*, in "Dioniso" 4 (2005), pp. 198-209.

<sup>13</sup> 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 significato filosofico di tale legame cfr. G. R. F. Ferrari, *Listening to the Cicadas. A study of Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press 1987; D. A. White, *Rhetoric and Reality in Plato's Phaedrus*, Albany, State University of New York Press 1993, p. 11; A. Vasiliu, *Comment parler du beau? L'âme et ses discours dans le Phèdre*, in "Chora" 9-10 (2011-2012); Ead. *Mythologie de la source*, cit., pp. 51-82.

<sup>14</sup> 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, il 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 "mimésis"* (1975) ripubblicato in *Naissance d'images*, in *Religions, histories, raisons*, Paris, Maspero 1979, 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 ragio-*

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.

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 vive<sup>15</sup>. 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 dicitore sarebbe facilmente compensata da un'altra possibile identità, essendo l'identità del dicitore quasi solamente strumentale, provvisoria, occasionale luogo di accoglimento di un invito, di un'ispirazione, mero mezzo di espressione, puro significante.

ne, Milano, Il Saggiatore 1982, pp. 119-152; M. L. Desclos, *Idoles, icones et phantasmes dans les dialogues de Platon*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 3 (2000), pp. 301- 327.

<sup>15</sup> 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?». Cfr. cap. V *supra* e cap. VII *infra*.

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 amante<sup>16</sup> in termini che ricordano non soltanto quelli tra il dio ispiratore e il poeta entusiasta<sup>17</sup>, ma anche quelli tra il modello e l'immagine, perché l'immagine desidera essere come il modello<sup>18</sup>, 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 discorso<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> 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 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.

<sup>17</sup> L'innamorato è "posseduto dal dio" in *Phaedr.* 249d2. Sul poeta entusiasta cfr. Plat. *Leg.* IV 719c-d; *Ion* 534a-c; L. Palumbo, *Mimesis*, cit., 325-328; J. Lauxerois, *Poésie et philosophie*, *Ion et autres textes*, Paris, Pocket 2008, pp. 9-31, in particolare 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*, cit., pp. 45-46.

<sup>18</sup> Il luogo topico del riferimento al desiderio dell'immagine di eguagliare l'originale è in *Phaedr.* 75a.

<sup>19</sup> Cfr. C. L. Griswold Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven and London, Yale University Press 1986, pp. 138-156 e cap. VIII *infra*.

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 pasto<sup>20</sup> 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 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 forte<sup>21</sup> e rimanda direttamente il lettore di Platone al proemio del *Fedone*, ove Fedone dice<sup>22</sup> che parlare di Socrate o sentir parlare di lui è "la più dolce di tutte le cose"<sup>23</sup>. Se l'idea che il discorso su una persona possa in qualche modo sostituire la persona stessa (facendo provare a chi ascolta lo stesso sentimento che proverebbe in presenza della persona)<sup>24</sup> 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, 263e<sup>25</sup>:

Carissimo, 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).

<sup>20</sup> Per gli altri riferimenti nel *corpus* platonico cfr. Velardi 2006, 107 n. 10.

<sup>21</sup> E per di più è rafforzata dalla citazione di Pindaro (*Isth.* 1, 1-3).

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

<sup>23</sup> *Phaed.* 58d5-6, cfr. L. Palumbo, *Le emozioni e il pensiero nel Fedone di Platone*, cit., pp. 291-300, p. 63 n. 6 *supra*.

<sup>24</sup> 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*, cit., pp. 65-94) provoca le stesse emozioni di ciò di cui è immagine.

<sup>25</sup> 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.

Lisia, all'inizio del suo discorso sull'amore, 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-e5)<sup>26</sup>.

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 coribantica, 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 sopravvalutare.

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*<sup>27</sup> impiegato da Platone per esprimere dimensioni tra loro molto diverse, quali per esempio il rapporto tra le cose sensibili e le idee intelleggibili o tra le parole e i loro referenti o ancora per designare un tipo specifico di narrazione, la narrazione *dia*

<sup>26</sup> Entrambi i brani sono citati nella traduzione di Velardi.

<sup>27</sup> Le occorrenze del verbo *mimeisthai* 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 *mimeisthai* – 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 *mimeomai* e preferiscono così la *simulatio* all'*imitatio* e *simulare* a *imitari*, cfr. Cic. *Lael.* 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, *Platon*, cit., p. 66.

*mimeseos*<sup>28</sup>, 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 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 ho tentato di argomentare altrove<sup>29</sup>. 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'imitazione<sup>30</sup> 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

<sup>28</sup> *Resp.* III 392d5 e p. 81 *supra*.

<sup>29</sup> Cfr. L. Palumbo, *Mimesis*, 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. cap. V *supra*.

<sup>30</sup> 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*.



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 conciliabili<sup>31</sup>, inoltre, è che la concezione veramente platonica è quella mimetica<sup>32</sup>, mentre la dottrina dell'*enthousiasmos*<sup>33</sup> 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'*enthousiasmos*<sup>34</sup> per indicare lo stato di possessione divi-

<sup>31</sup> Cfr. R. Velardi, *Enthousiasmós. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1989, pp. 120-121; F. M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia 2005, pp. 137-218.

<sup>32</sup> Raccolta di passi, discussione e bibliografia in Giuliano, *Platone e la poesia*, cit., pp. 191-218.

<sup>33</sup> 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 rapsodo, così come esse si configurano nel dialogo.

<sup>34</sup> ἔνθεος, ἐνθουσιαστικός, “che ha un dio in sé”, “ispirato”, “invasato”. Sull'argomento cfr. S. Rotondaro, *La τελεστική ἐπίπνοια in Platone*, in “Atti dell'Accademia di Scienze

na nel quale entra un poeta allorché è ispirato da un dio. Ma troviamo il termine che indica letteralmente la presenza del dio nell'uomo (ἔνθεος)<sup>35</sup> per indicare il comportamento divino di un guerriero nel campo di battaglia<sup>36</sup>, oppure uno stato di *trance* dionisiaco<sup>37</sup>. 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'insieme, che potesse indicare ciò che le accezioni diverse hanno in comune<sup>38</sup>.

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*:

Morali e Politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli” (1990), pp. 309-334.

<sup>35</sup> *Symp.* 180b4, *Ion* 534b.

<sup>36</sup> Aesch. *Sept.*, v. 497: “ha alzato il grido di guerra e ora, invasato di Ares, va come una baccante in cerca della battaglia”.

<sup>37</sup> *Soph. Ant.*, v. 963.

<sup>38</sup> 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*. Nella 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' ἔνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος (cfr. i frammenti B17 e 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 *kata mimesin*”: B154 Diels Kranz).

Tu, Ione, sai recitare Omero non per scienza, ma per una forza divina, come la pietra che Euripide chiamò Magnete<sup>39</sup>. E infatti il magnete 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 ispirare<sup>40</sup> i poeti e attraverso questi ispirati si riunisce una catena di altri ispirati<sup>41</sup>. Infatti tutti i bravi poeti epici non per scienza, ma in quanto ispirati e posseduti (οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι<sup>42</sup>) compongono bei poemi [...] come i coribanti danzano solo quando sono fuori di senno, così anche i poeti compongono queste belle poesie solo quando sono fuori di senno [...]<sup>43</sup>. Infatti cosa lieve, e alata, e sacra è il poeta e non è in grado di poetare

<sup>39</sup> Si tratta della calamita, così chiamata dalla città di Magnesia in Lidia, ove questa pietra abbondava. Sofocle la chiamava *ludikos lithos*, cfr. Platone, *Ione*, a cura di Silvia Barbantani, Milano, Signorelli 1995, p. 40.

<sup>40</sup> “Rendere posseduti dal dio”.

<sup>41</sup> ἐνθουσιαζόντων: 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. 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*, cit., pp. 67-72.

<sup>42</sup> Il participio indica la durata della possessione divina, per tutto il corso della recitazione poetica cfr. *Apol.* 22c, *Phaedr.* 244a-245a, 265a, *Leg.* IV 719c. Cfr. anche *Men.* 99d.

<sup>43</sup> 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, *Dialettica e poesia*, 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.

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 θεία μοίρα) 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, 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 ἔστιν ὁ λέγων) e per mezzo di questi poeti ci fa sentire la sua voce [...]. Specialmente con questo esempio infatti mi sembra che la divinità ci sia rivelata, 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 poemi<sup>44</sup> e sconvolgi (ἐκπλήξῃς) 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 possessione<sup>45</sup>, spostando la produzione poetica sul terreno dionisiaco

<sup>44</sup> Letteralmente: "dici bene i detti".

<sup>45</sup> Su questo punto cfr. Pradeau, *Platon*, 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.

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 testistica<sup>46</sup>, 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)<sup>47</sup>.

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 possiamo 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 espressivo<sup>48</sup>, l'intero senso del proprio essere “immagine di”. Ecco la situazione base del fenomeno mimetico: l'ente

<sup>46</sup> S. Rotondaro, *La τελεστική*, cit., *passim*.

<sup>47</sup> Fu Pindaro prima di Platone (*Olymp.* II 65) a contrapporre la poesia costruita solo grazie ad una tecnica a quella scaturita dagli dèi, propria del vero poeta.

<sup>48</sup> 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, *The Aesthetics*, cit., p. 23 e 326, n. 34 (della trad. it.).

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*<sup>49</sup> – 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 dei, 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 dei a vantaggio dell'amante e dell'amato. A noi spetta il compito di dimostrare il contrario, cioè che questa forma di follia è concessa dagli dei in vista della più grande felicità (*Phaedr.* 245b1-c1).

<sup>49</sup> 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.

## VII

### la nozione di *mimesis* tragica in platone

Ciò di cui vorrei occuparmi, per trattare della considerazione platonica della *mimesis* tragica, riguarda la questione della finzione. C'è una famosa interpretazione della tragedia, condivisa da antichi e moderni, secondo la quale lo spazio della tragedia è quello della finzione: uno spazio, ben distinto dal mondo reale, nel quale le emozioni rappresentate sulla scena hanno il luogo più proprio della loro espressione. Si tratta di emozioni vere, che però si accompagnano a rappresentazioni fittizie, plasmate dal poeta inventore di immagini al fine di costituire una valvola innocente di espressione per tutte quelle passioni che, se si accompagnassero incontrollate alle azioni della vita reale, creerebbero scompiglio, sarebbero destrutturanti, e destrutturanti proprio di quel sistema di valori che costituisce la società umana e che riposa sulla distinzione tra ciò che è reale e ciò che è immaginario. Secondo i sostenitori di questa interpretazione il teatro, per eccellenza arte della finzione, sarebbe stato allevato e incoraggiato dal potere politico proprio al fine di combattere, controllandolo e relegandolo in uno spazio altro, il pericoloso e formidabile potere sovversivo delle emozioni individuali e collettive<sup>1</sup>. Assegnando queste ultime alla scena, e dunque ben distinguen-

<sup>1</sup> Come scrive D. Lanza, *Lo spettacolo*, in M. Vegetti (a cura di), *Oralità cultura spettacolo*, Torino, Boringhieri 1983, pp. 107-126, nella memoria dei greci il teatro è legato alla città. La recita drammatica, infatti, viene subito istituzionalizzata: le viene assegnato un tempo, che è il tempo della festa (l'attività politica è sospesa) e un luogo, che è il teatro, in cui si riunisce tutta la cittadinanza, ma anche i meteci, gli ospiti, le donne, gli schiavi domestici. Il sistema di sorteggio dei giudici del concorso drammatico mostra come sia la totalità della *polis*, nella sua scansione tribale, il reale destinatario dell'opera teatrale. Quest'ultima diventa immediatamente un veicolo ideologico di importanza primaria e si impadronisce di esperienze fondamentali quali il pianto, il riso, la paura, e le disciplina secondo codici rigorosi finendo col costituire «lo strumento primario di controllo della comunità sociale cittadina»; infatti una delle funzioni specifiche della tragedia – secondo Lanza – è quella di suscitare nel pubblico l'emozione della paura, non tanto

dole dalla vita, il potere si sarebbe assicurato, con un unico gesto, il raggiungimento di un doppio scopo: in primo luogo, avrebbe ‘salvato’ la vita reale dal contatto contaminatore con l’eccesso di *pathos*, e, in secondo luogo, avrebbe ‘rinunciato’ alla repressione delle emozioni, alle quali avrebbe piuttosto garantito una potenziata ma salutare e disciplinata possibilità di espressione. In tal modo, e solo in tal modo – si ritiene – la vita reale sarebbe rimasta il luogo di una razionalità priva di eccessi passionali, in grado di servire il potere costituito. Forse furono in tanti a pensarla così, anche fra gli antichi. Ma ci fu certamente una voce fuori dal coro e questa voce fu la voce di Platone<sup>2</sup>. Si è soliti dire che Platone ebbe con la poesia un rapporto mai puramente estetico, ma sempre eticamente condizionato<sup>3</sup>. Il punto è che Platone fu il primo

perché «dopo la paura [...] la psiche, scaricata, ritorna nell’alveo della normalità [...], quanto perché a ritmare l’alternanza di eccitazione e rasserenamento, di eccezionalità e di quotidianità, non è [...] la soggettività collettiva della massa [...], ma quella di chi recita, canta e mima». Nella tragedia – scrive lo studioso – trovano spazio contenuti ampiamente impolitici, legati alle relazioni primarie tra individui: incesto, violenza, omicidio, ma tali contenuti impolitici trovano la loro espressione in un linguaggio che è intrinsecamente politico, un linguaggio che oppone l’abnorme e il mostruoso al domestico e quotidiano e che costantemente si sforza di ricondurre l’inconsueto al consueto e considera la conoscenza dell’abnorme strumento di ritorno al normale. In sostanza la specifica funzione delle rappresentazioni attiche è – secondo Lanza – quella «di ricondurre nell’alveo della conoscibilità quotidiana, della normalità, della convivenza ciò che la ragione politica della città tende ad escludere, ciò che resta comunque fuori dell’autocontrollo richiesto al cittadino magistrato, al cittadino giudice, al cittadino membro dell’assemblea: la paura e il riso, la morte e il sogno, l’animalità e il sesso. È nel controllo di queste esperienze psichiche elementari, nella loro codificazione poetica, che probabilmente consiste l’enorme potenza di veicolo ideologico che il teatro conquista nel quinto secolo». Sul valore politico della tragedia da ultimo J.-F. Pradeau, *Platon*, cit., pp. 28-29.

<sup>2</sup> Forse solo Solone (Plutarch. *Sol.* 29.7, 95c) prima di Platone si fece consapevolmente espressione del punto di vista in questione, che sarà poi seguito dal filosofo, suo discendente. Solone condanna, perché politicamente rischiosi, i comportamenti eticamente repressibili, anche se assunti solo nella finzione scenica. Questo stesso fattore di rischio è sottolineato da Platone in *Leg.* II 655d e *Resp.* IV 424d1-e4. Cfr. F. M. Giuliano, *Platone e la poesia*, cit., p. 35 n. 44.

<sup>3</sup> Sulla questione dell’arte in generale si oppongono, secondo l’interpretazione tradizionale, il punto di vista di Platone e quello di Aristotele: il primo avrebbe avuto un approccio puramente etico, mentre con la *Poetica* del suo allievo emergerebbe per la prima volta qualcosa di simile ad un’estetica. Per una rimessa in causa di tale opposizione cfr. L. Mouze,



filosofo a comprendere quanto sia illusoria la speranza di tenere distinta la finzione dalla realtà.

Egli considerò finte gran parte delle cose che la gente normalmente considera vere e massimamente reale ciò che per lo più le persone considerano illusorio. Egli inoltre ritenne che illusione e realtà sono dimensioni che, in una certa misura, possono influenzarsi reciprocamente<sup>4</sup>: «Non hai notato» chiede Socrate al suo interlocutore nel libro terzo della *Repubblica*

che le *mimeseis*, 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? (395d1-3)<sup>5</sup>.

Un uomo, cioè, ha una certa natura, poi, col praticare la *mimesis* di una natura altra, con il *fingere* che sia la propria, fin dalla giovinezza e ripetutamente, acquisisce come propria questa natura altra<sup>6</sup>. La parola chiave di questa riflessione è la parola *fingere*, che indica l'assunzione su di sé, per artificio tecnico, di ciò che è altro dal proprio, prima solo nell'immagine, nell'opinione altrui, poi – secondo il determinarsi di una direzione che va dall'esterno all'interno – anche nel corpo, nella voce, nel pensiero<sup>7</sup>. Il fenomeno della trasformazione psichica indotta

*Se connaître soi-même: tragédie, bonheur et contingence*, in "Les Études Philosophiques" 4 (2003), pp. 483-498; per una discussione dell'intera questione si veda l'intero volume della rivista citata, a cura di P. Destrée.

<sup>4</sup> Cfr. *Resp.* II 365c2: «il sembrare, come mi attestano i sapienti (Simon. fr. 76 Bergk), fa violenza alla verità stessa ed è padrone della felicità».

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni dalla *Repubblica* sono di M. Vegetti, solo lievemente modificate. Cfr. J.-E. Pradeau, *Platon*, cit., p. 75, p. 84. Cfr. 92 n. 15 *supra*.

<sup>6</sup> Sull'intera questione indispensabile S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., *passim*.

<sup>7</sup> Sperimentata con la tragedia, la capacità dell'arte mimetica di penetrare all'interno dell'anima e di trasformarla andrà esperita – progetta Platone – anche con la filosofia, che proprio per questa ragione sarà sempre dialogica e mimetica ed in questo senso verrà definita nelle *Leggi*, come si vedrà immediatamente, 'la tragedia più vera'. A mio avviso è in questa direzione che va cercata la spiegazione del passo della *Repubblica* in cui, all'interlocutore di Socrate che gli chiede se il discorso che essi stanno conducendo sulla *lexis* mimetica abbia il fine di stabilire la possibilità che la tragedia e la commedia vadano ammesse

dalla finzione<sup>8</sup> non è una cosa alla quale il filosofo pensa in modo occasionale, ma, al contrario, è il principio fondamentale della paideutica platonica, documentata, nella sua *pars destruens*, nella *Repubblica*, là dove Platone esclude la *mimesis* tragica, così come essa è praticata ai suoi tempi, dalla programmazione degli spettacoli della *kallipolis*, la città bella che si va fondando nei discorsi; e nella sua *pars construens* nelle *Leggi*, laddove, invece, il filosofo prova a costruire, al medesimo scopo paideutico, la τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην, la tragedia in rapporto con la verità:

Noi stessi siamo autori di una tragedia (ἡμεῖς ἔσμεν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταί) che è per quanto è possibile la più bella e la migliore; dunque tutta la nostra costituzione è stata ordinata come mimesi della più bella e della migliore vita, che noi affermiamo essere davvero la più vera tragedia (τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην). Poeti siete voi, e poeti delle stesse cose siamo anche noi, vostri rivali nell'arte e avversari nel dramma più bello, che il solo vero *nomos* per natura realizza (Plat. *Leg.* VII 817b).

Ciò che vorrei tentare di spiegare, allora, è la ragione di una tale configurazione dell'argomento, la ragione per la quale un filosofo come Platone, che attribuisce somma importanza alla distinzione tra realtà e apparenza, possa poi ritenere che tali due dimensioni siano trasformabili l'una nell'altra. Che una finzione, cioè, possa avere una funzione educativa e trasformare nella sua struttura reale la natura di un'anima. Per comprendere questo punto saranno necessarie due riflessioni, una di ordine psicologico<sup>9</sup> e una di ordine ontologico<sup>10</sup>. Cominciamo con la

nella *kallipolis*, il filosofo risponde che forse è in gioco anche qualcosa di più (394d8) e che essi andranno laddove il discorso, come un vento, li spingerà.

<sup>8</sup> Sulla semantica del termine che significa, anche e soprattutto, immaginazione cfr. M. Bettetini, *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Torino, Einaudi 2004, pp. 4-6.

<sup>9</sup> La riflessione di ordine psicologico serve a mostrare che se le persone si relazionano al mondo esterno tramite la percezione e se le percezioni, conservate nella memoria a costituire un'esperienza, sono percezioni di scene reali ma anche – a voler fare solo gli esempi più evidenti – di spettacoli teatrali, allora l'esperienza è esattamente il modo in cui tutti noi ci nutriamo di illusioni e le trasformiamo in pensieri e azioni.

<sup>10</sup> La riflessione di ordine ontologico serve a mostrare come la distinzione tra realtà e

prima: vi sono, insegna il *Protagora*, nutrimenti del corpo e nutrimenti dell'anima e i nutrimenti dell'anima sono i *mathemata*, gli apprendimenti, che possono giovare o nuocere<sup>11</sup>. Tra gli apprendimenti, insegna il *Teeteto*, alcuni sono veri, altri soltanto immagini e falsità<sup>12</sup>. Quel che è interessante per il nostro argomento è il fatto che tutti gli apprendimenti, i veri come i falsi, quelli che giovano e quelli che nuocciono, siano essi il frutto di una esperienza vissuta nella vita reale, oppure assisi nel teatro, tutti si conservano allo stesso modo nel tessuto memoriale, ed hanno dunque il medesimo statuto psichico, abitano cioè l'anima umana, tutti, sotto forma di *eikones*<sup>13</sup>. Vorrei qui citare Halliwell, che è stato il primo a sottolineare a chiare lettere come per comprendere il discorso platonico sulla finzione poetica sia necessario allargare la prospettiva di indagine e far emergere i legami più o meno evidenti che la *mimesis* intesse con la facoltà immaginativa degli esseri umani<sup>14</sup>. Ed anche gli studi di Cerri, che hanno sottolineato l'importanza, nell'educazione, dell'elemento dell'assuefazione<sup>15</sup>.

La *mimesis* per gli antichi si configura infatti come luogo di compe-

apparenza, nel mondo empirico, sia solo una questione di gradi: in misura diversa, infatti, ogni realtà empirica è un'apparenza e in quanto tale è suscettibile di trasformarsi in un simulacro volatile o in qualcosa di più duraturo, a seconda della prospettiva, e dunque della distanza, in cui tale empiria vive rispetto a ciò che realmente è. Sull'argomento cfr. L. Palumbo, *Mimesis*, cit., pp. 27-153.

<sup>11</sup> Plat. *Prot.* 313c-314b e pp. 25-26 *supra*.

<sup>12</sup> Plat. *Theaet.* 150e6.

<sup>13</sup> Cfr. Plat. *Phil.* 34a-39b. In una pagina immortale (cfr. pp. 20-21 *supra*) Platone dice che la nostra anima a volte assomiglia ad un libro, nel quale vengono annotate non soltanto le percezioni, ma anche le opinioni, vere o false, che le percezioni suscitano; che queste annotazioni hanno la forma di discorsi, e sono accompagnate da illustrazioni, che rappresentano non solo le opinioni conservate nella memoria, ma anche quelle che l'anima genera in relazione a percezioni presenti e future. Non bisogna allora mai dimenticare che è questo insieme di pensieri illustrati, di rappresentazioni mentali, ciò che ci condiziona in ognuna delle nostre azioni.

<sup>14</sup> Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., p. 37: Platone è il primo pensatore ad avere orientato le questioni dell'arte mimetica verso il più largo contesto filosofico delle relazioni tra mente e realtà. La *mimesis* artistica è una rappresentazione secondaria che viene da Platone inserita all'interno della configurazione filosofica della rappresentazione primaria, quella incorporata nel pensiero, nel discorso e nella percezione degli umani.

<sup>15</sup> Cfr. G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano, Mondadori 1991.

netrazione tra immaginazione e vita vissuta: le scene immaginate e le esperienze vissute e conservate nella memoria si presentano nella stessa forma nell'anima e, a poco a poco, possono confondersi. È questa la strada che percorre l'educazione per modellare l'anima<sup>16</sup>; ed è questa la strada che percorre anche la finzione mimetica per diventare realtà: si tratta di una strada che collega il vissuto e l'onirico, la scena e la piazza, il corpo e la mente. Il ricordo di un'azione vissuta e quello di un'immagine contemplata hanno la stessa forma scenica e occupano – se così si può dire – la stessa zona dell'anima. Il fatto che occupino la stessa zona dell'anima non significa però che abbiano lo stesso peso, la stessa capacità, cioè, di incidere sulle scelte dell'esistenza. Al contrario di quello che si potrebbe credere, ciò che ha più peso, ciò che maggiormente condiziona i nostri comportamenti, non è la serie delle scene vissute e poi conservate nell'anima come *eikones*, ma, al contrario, quella delle scene contemplate, ed è questa la ragione per la quale Platone così accuratamente sorveglia la programmazione teatrale della *kallipolis*, e così insistentemente sottolinea il forte legame che esiste tra azione compiuta e azione rappresentata.

Per comprendere come la rappresentazione dell'azione<sup>17</sup> possa influire sull'anima ancor più dell'azione stessa basta riflettere sul fatto che un evento vissuto, solamente e banalmente vissuto, vissuto cioè senza riflessione, senza consapevolezza, in una parola senza un ritorno su di esso con l'immaginazione e il ricordo, con il racconto che implica immaginazione e ricordo, è un evento che non resta nell'anima, come dimostra il passo 21 a-d del *Filebo*, ove si dice che un piacere sul quale non si indugia con il pensiero e non si conserva nella memoria non è nemmeno un piacere: senza la memoria (34a-b) le esperienze scivolerebbero nel nulla e non diventerebbero patrimonio psichico in grado di

<sup>16</sup> Sulla natura mimetica del processo di trasformazione operato dall'educazione secondo Platone cfr. J.-F. Pradeau, *Platon*, cit., p. 75.

<sup>17</sup> In tutta l'opera platonica la rappresentazione dell'azione è un atto mimetico ed in quanto tale esso può realizzare una doppia assimilazione: l'assimilazione del *mimetes* e quella dello spettatore all'azione rappresentata. È nello *Ione* (cfr. Plat. *Ion* 535b-536d), come abbiamo visto alle pp. 99-100 *supra*, che tale fenomeno viene spiegato da Platone.

direzionare future azioni con i meccanismi primari del dolore e del piacere o con quelli secondari della paura e della speranza<sup>18</sup>.

Per restare nell'anima ed incidere su di essa, un'azione deve *non soltanto* essere vissuta, ma ri-vissuta. Questo *surplus*, per così dire, non è richiesto ad un'azione immaginata<sup>19</sup>. Ad essa basta di essere quella che è – un'azione immaginata – per appartenere al patrimonio psichico ed innescare i meccanismi della paura e della speranza che condizionano l'azione di ogni agente. Le scene viste a teatro, allora, rappresentano l'esempio più significativo di scene già confezionate, da serbare nella mente per condizionare l'azione: sintetiche, rifinite nel dettaglio, dotate di sonoro, tecnicamente perfette, esse sono state preparate dal poeta educatore proprio al fine di prevalere sul vissuto grazie alla maggiore presenza scenica che si conquistano nella memoria.

È dunque così che si costituisce e si trasforma l'immaginario, la cui natura è il referente di ognuno dei tentativi paideutici di modificazione psichica il cui meccanismo è descritto nelle *Leggi*, lì dove Platone si professa autore della tragedia più vera. L'immaginario si costituisce con l'educazione musicale, che per Platone è educazione all'acquisizione di un *habitus* comportamentale che sia in armonia con la legge della città. Il tentativo è quello di tracciare un destino, di formare cittadini nuovi, la cui educazione alla virtù comincerà proprio con l'educazione dell'immaginario. La città considererà belle, e adotterà, tutte le figure e le melodie che esprimono coraggio, tutte le rappresentazioni corali che esprimono modi di esistenza virtuosi: esse, ed esse soltanto, saranno caricate di senso. Gli uomini infatti – dice l'Ateniese – si assimilano al genere di cose di cui godono (*Leg.* 656 b) e trovano belle le figure musicali simili ai loro modi di esistere (655d-e)<sup>20</sup>.

Quando allora nella *Repubblica* l'interlocutore domanda a Socrate se i guardiani debbano o meno essere abili nella *mimesis* ed a questa do-

<sup>18</sup> Cfr. *Leg.* I 644c-d.

<sup>19</sup> Immaginato l'azione, per poterla rappresentare a se stessi e agli altri, sia coloro che la interpretano sulla scena sia coloro che, nel teatro, assistono all'interpretazione. È questo il senso in cui si può dire 'immaginata' sia l'azione rappresentata sia quella contemplata e conservata nella memoria.

<sup>20</sup> Cfr. L. Palumbo, *La paura e la città*, cit., pp. 309-323.

manda Socrate risponde affermando che ciò che vale in genere per il *prattein* vale anche per il *mimeisthai*, ciò che Platone sta facendo è mostrare le ragioni per le quali è necessario trattare il reale esattamente come si tratta l'immaginario: la verità come si tratta la rappresentazione, l'azione come si tratta la finzione: queste, infatti, sono orientate a diventare quelle, e quelle queste.

Se dunque vogliamo salvaguardare la premessa del discorso, che i nostri difensori, esentati da ogni altro servizio, debbano essere rigorosi artefici della libertà della città senza dedicarsi ad alcuna altra occupazione che non conduca ad essa, allora niente altro dovrebbero fare né rappresentare. Se poi rappresentano, che rappresentino fin da bambini ciò che loro si addice, uomini coraggiosi, saggi, pii, liberi e così via; ma quanto alle cose indegne di uomini liberi, essi non dovrebbero né farle né esser abili a rappresentarle, e così nient'altro di vergognoso, perché dalla rappresentazione non finiscano per derivare il loro modo di essere (ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν, *Resp.* III 395b-c)<sup>21</sup>.

Per comprendere come ciò possa accadere bisogna guardare al funzionamento della *finzione*. La finzione è la produzione di *mimemata* e i *mimemata* sono immagini che generano in chi le percepisce una sensazione simile a quella generata dagli oggetti reali di cui le immagini sono immagini. Per esempio, un'immagine dipinta di una casa è un *mimema* nella misura in cui nell'anima di chi la guarda si forma un'immagine che è simile a quella che si forma nell'anima di chi guarda una casa reale e non soltanto dipinta. Anche il sogno è un *mimema*, infatti il sognatore che sogna una casa, guarda ad essa in modo simile a quello di chi guarda ad una casa fatta di mattoni (*Soph.* 266c)<sup>22</sup>.

Ma soprattutto i *mimemata* abitano il teatro. E non solo gli attori,

<sup>21</sup> Traduzione M. Vegetti, modificata solo per i termini dell'area semantica della *mimesis*, resi con "rappresentazione", piuttosto che con "imitazione". Cfr. p. 27 *supra*.

<sup>22</sup> Cfr. G. Sörbom, *The Classical Concept of Mimesis*, cit., pp. 19-27. È questa la prospettiva a partire dalla quale è possibile comprendere non soltanto come un'immagine presentata in un contesto paideuticamente forte possa svolgere la stessa funzione di un'esperienza vissuta, o come una simulazione possa fungere da sostituto valido della realtà, ma anche come una finzione possa diventare reale e, viceversa, come una realtà possa diventare finzione: ciò che viene percepito come reale genera, pur essendo finto, una serie di compor-

ma anche gli ascoltatori di una tragedia che assistono allo spettacolo sono da esso coinvolti come se fosse non uno spettacolo, ma una scena reale, e sono trasformati da esso come se esso fosse non una finzione, ma una realtà.

Più sopra dicevamo che questo tipo di configurazione dell'argomento ha anche una ragione ontologica. Fingere, secondo Platone, è un modo di essere: è un essere senza spessore, senza realtà, solo in superficie, solo allo sguardo degli altri, ma, ciononostante, è un modo di essere<sup>23</sup>, e tale modo di essere è quello degli «abitanti» del primo segmento della linea divisa nel sesto libro della *Repubblica*<sup>24</sup> o del terzo affollato «gradino» della «scala» ontologica disegnata nel libro decimo: il gradino abitato da immagini che sono credute enti<sup>25</sup>.

Tra i *mimemata* scambiati per enti le immagini della tragedia occupano un posto privilegiato<sup>26</sup>.

Per spiegare la natura di tali *mimemata* nel libro decimo Platone usa l'esempio dello specchio<sup>27</sup>, un esempio sempre citato, ma non sempre

tamenti che incidono sulla realtà trasformandola; laddove ciò che viene percepito come finzione, pur essendo reale, lascia immutati, per così dire, i connotati della realtà.

<sup>23</sup> Si potrebbe obiettare che è un modo di non essere, ma anche il non essere – insegna il *Sofista* (256d11-e4) – è un modo di essere.

<sup>24</sup> Riflessi nell'acqua e sulla superficie dei corpi compatti levigati e lucidi: cfr. *Resp.* VI 510a1-3, *Soph.* 239d7-9.

<sup>25</sup> Cfr. *Resp.* X 598a1-c4. Questa in Platone diventerà la definizione stessa della falsità: lo scambio di un ente con le sue più o meno somiglianti immagini. Cfr. cap. V *supra*.

<sup>26</sup> Cfr. *Resp.* X 600e-601c.

<sup>27</sup> Una interessante occorrenza della metafora dello specchio usata per esprimere la natura della poesia nella letteratura greca precedente a Platone è quella di Alcidamante, secondo la quale l'*Odissea* è uno «specchio bello della vita umana», καλὸν ἀνθρώπινου βίου κάτοπτρον (Aristot. *Rhet.* III 3. 1406b12 = Alcidas. fr. 34 Avezzi). Giuliano (*Platone e la poesia*, cit., p. 85) la ritiene «troppo famosa perché Platone non intendesse richiamarsi con la sua analogia dello specchio», ma a mio avviso tale metafora, nel trattamento che le fa subire Platone, appare significare il contrario di ciò che significava per Alcidamante. Per Alcidamante dire che la poesia omerica è come uno specchio bello della vita umana significava probabilmente dire che in essa si ritrova rappresentata la vita umana *così come essa è, ma abbellita*. Che la rappresentazione della vita umana offerta dall'*Odissea* fosse un abbellimento (ed in questo senso una deformazione) dell'oggetto rappresentato è espresso, nella frase di Alcidamante, dalla parola «bello» non dalla parola «specchio». La parola specchio, nella frase di Alcidamante, indica il contrario della deformazione: la conformità all'origina-

compreso dagli studiosi<sup>28</sup>. Andiamo dunque ad analizzare l'esempio dello specchio.

Il contesto del discorso è quello in cui viene spiegato il modo in cui opera un pittore, che è lo stesso in cui opera un poeta, dunque i risultati della critica della pittura saranno estesi anche alla critica della poesia. Il pittore, questo speciale tipo di *demiourgos*, dice Platone

non solo è capace di costruire ogni tipo di mobile, ma fabbrica anche tutto ciò che cresce dalla terra, e produce tutti i viventi, compreso se stesso, e per giunta la terra e il cielo e gli dèi e tutto ciò che vi è nel cielo e sottoterra nell'Ade (596c).

Al suo interlocutore, che gli risponde tra l'incredulo e l'ironico, Socrate spiega che il modo *non difficile e rapido* usato dal pittore per creare il mondo, è un modo che è alla portata di chiunque, anche alla sua portata:

Basta che tu voglia prendere uno specchio e girarlo in ogni direzione: subito farai il sole e quanto vi è nel cielo, subito la terra, subito te stesso e gli altri viventi e mobili e piante e tutto ciò di cui ora si diceva (596d-e).

In questo passo Platone spiega come avviene la produzione di *mimemata*, di quelle immagini, cioè, che hanno, come si diceva, la capacità di creare, in coloro che le percepiscono, un'impressione simile a quella che produrrebbero gli enti di cui esse sono immagini. E usa, a questo fine, l'esempio dello specchio: le immagini scambiate per enti altro non sono che simulacri, finzioni, impressioni, paragonabili a quei riflessi che crea la luce quando incontra superfici levigate e lucide come quelle di uno specchio. Il *katoptron* in questo contesto argomentativo non serve affatto a presentare un'improbabile idea platonica di pittura intesa

le. Per Platone, invece, dire che la poesia è come uno specchio significherebbe dire che essa rappresentando deforma: presenta la vita come *non* è. Quanto ho argomentato in L. Palumbo, *Mimesis cit.*, pp. 50-51, può essere così riassunto: la metafora dello specchio si presta – fino a Platone ma anche dopo di lui – a significare una rappresentazione fedele. Essa invece, in Platone, esemplifica l'infedeltà di ogni rappresentazione che, non assumendo una giusta distanza rispetto al proprio modello, cerca di farsi passare per il modello stesso.

<sup>28</sup> Come sottolinea anche S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., pp. 133-147.



come copia speculare del mondo<sup>29</sup>, ma, al contrario, serve a mostrare come la pittura e la poesia, per Platone, divulgano della realtà immagini deformanti. Per il filosofo lo specchio non è lo strumento di una riproduzione che avviene nel segno di una conformità, ma piuttosto nel segno di un'assoluta deformità. Lo specchio per Platone è deformante, e lo è, tra l'altro, perché viene presentato non come specchio immobile, ma come specchio in movimento<sup>30</sup>. Ma non solo. Per comprendere il senso del passo sullo specchio, che esprime l'idea che Platone ebbe della poesia tragica, dobbiamo guardare ad un altro passo, che si colloca appena due pagine dopo il passo dello specchio. Leggendo questo secondo passo vedremo come lo specchio venga presentato da Platone come l'operatore di una serie infinita di prospettive *diverse*, dalle quali si può guardare alla stessa cosa *identica*; come il creatore di quella serie di riflessi, eternamente mobili, che riproducono l'oggetto deformandolo, offrendo cioè, di esso, non il suo essere, ma il suo apparire: le sue false immagini.

Platone sta riflettendo sul fenomeno della rappresentazione nel contesto di un discorso che oppone la dimensione dell'essere a quella dell'apparire e, usando la pittura per spiegare la poesia, dice:

<sup>29</sup> Si tratta di un vero e proprio *topos* ermeneutico. A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in "Quaderni urbinati di cultura classica" 50 (79) 1995, pp. 133-140, comincia il suo saggio sottolineando come «tutte le somiglianze e le differenze messe in luce dagli antichi tra poesia e pittura partono da un asserto fondamentale: entrambe le arti sono opera di imitazione e, in quanto tali, tendono ad un identico scopo, quello della riproduzione dei dati naturali in modo quanto più è possibile simile al vero». Rimandiamo alle note di questo saggio anche per la documentazione della condizione di questo *topos* in gran parte della letteratura critica.

<sup>30</sup> Cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, trad.it. Torino, Einaudi 1974, p. 59: "Finché ci si limita ad alterare la distanza di un oggetto da un osservatore, il mutamento tocca soltanto la dimensione dell'oggetto: che diventa più piccolo o più grande, ma, sotto ogni altro aspetto, rimane il medesimo. Così non accade invece quando muta l'angolo dal quale l'oggetto è percepito. In tal caso la forma è influenzata da trasformazioni, che in generale sono più complesse di quelle offerte dalla geometria euclidea, vale a dire dalla pura traslazione, rotazione o riflessione nello spazio. Quando muta l'angolo ci troviamo nella geometria proiettiva. Essa influenza la dimensione degli angoli dell'oggetto e i rapporti di lunghezza; *altera tutte le proporzioni*".

Un letto, se tu lo guardi di lato o di fronte o in qualsiasi altro modo, presenta qualche differenza rispetto a se stesso o non differisce affatto, ma appare diverso? (...)

Così – disse –: appare diverso ma non lo è affatto (φαίνεται, διαφέρει δ' οὐδέν).

Considera allora proprio questo. La pittura è costituita in modo da aver di mira, in ogni caso, quale di questi scopi: rappresentare (μιμήσασθαι) ciò che è così com'è (πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει), oppure l'apparenza come appare (ἢ πρὸς τὸ φαινόμενον, ὡς φαίνεται) ed è dunque rappresentazione (μίμησις) di parvenze o di verità (φαντάσματος ἢ ἀληθείας)?

Di parvenze (φαντάσματος) disse. (*Resp.* X. 598a7-b5).

L'esempio del letto dimostra chiaramente quanto un letto guardato (o riflesso in uno specchio) differisca da un letto in sé. Il letto in sé è un ente, il letto guardato è l'immagine di un ente<sup>31</sup>. Questa immagine, in quanto immagine, altro non è che una prospettiva, un lato<sup>32</sup> – dice Platone – dell'oggetto in sé. Una prospettiva è sempre una sembianza, un'apparenza: parziale, limitata, relativa, soggettiva, dell'ente in sé. L'ente in sé è immobile (non differisce da se stesso, dice Platone), ma il suo apparire è mobile, ed esso non può diventare oggetto di uno sguardo senza caricarsi di tutte quelle connotazioni di parzialità, di relatività, di mobilità, di soggettività, che caratterizzano ogni prospettiva in quanto prospettiva. Lo specchio, come lo sguardo, non può cogliere le cose che in prospettiva e ogni prospettiva è deformante – tanto più deformante quanto più mobile – perché la condizione dell'*in sé* in cui si trovano ad esistere le cose nella loro autoidentità immobile è precisamente al di là di ogni prospettiva e di ogni visibilità empirica.

La condizione dell'*in sé* nei testi di Platone è la condizione dell'idea: l'idea è pura essenza priva di apparenza, laddove il genere delle rappresentazioni è, esattamente al contrario, pura apparenza priva di essenza.

<sup>31</sup> Cfr. pp. 79-80 *supra*.

<sup>32</sup> Il fatto che l'immagine sia un *lato* dell'oggetto ci aiuta a comprendere perché Platone parli dell'*eidolon* come di quella "piccola parte dell'essere" di cui si occupa la *mimetike* (598b). La parte di un oggetto è una sua prospettiva, un suo lato, e la prospettiva e il lato sono immagini della cosa e non la cosa: cfr. cap. V *supra*.

Alla luce di queste considerazioni appare chiaro in che senso la poesia tragica non sia presentata da Platone come una copia della realtà, ma come una sua deformazione. La poesia tragica ed in generale la cultura non filosofica, specchi mobili sul reale, sono per Platone tutt'altro che imitativi del reale: sono piuttosto sue deformazioni, a distanza di tre gradi, dice esplicitamente il testo<sup>33</sup>, da quella verità delle cose che, essendo per definizione invisibile, non può riflettersi in nessuno specchio.

Ecco allora che diventa possibile spiegare, nella sua dimensione psicologica e nella sua dimensione ontologica, la natura del rapporto che lega ciò che appare a ciò che è, le cose che sono alle loro immagini, la finzione alla verità: si tratta della distanza che si stabilisce tra ogni oggetto e le versioni deformate di esso, tra ciascuna cosa e il suo modo di essere percepita.

Per caratterizzare i *mimemata* poetici, il cui statuto è quello di stare a tre gradi di distanza dalla verità Platone usa il termine *pseudos*<sup>34</sup>. Gli interpreti moderni sottolineano che *pseudos* ha due significati, non solo quello di finzione, ma anche quello di falsità. Anche della *mimesis* gli interpreti moderni dicono che ha almeno due significati, quello di simulazione e quello di rappresentazione. A mio avviso però così si distingue impropriamente ciò che gli antichi, proprio perché usavano a tal proposito la stessa parola, non distinguevano affatto. Perché differenziare, per esempio, la simulazione mimata di un qualcosa da una sua rappresentazione nel legno, se entrambe le cose gli antichi chiamavano *mimema*? Perché differenziare la falsità verbale dalla finzione scenica se entrambe le cose gli antichi chiamavano *pseudologia*? Non è più costruttivo capire ciò che accomuna, agli occhi degli antichi, fenomeni, per noi, così diversi? Separare significati congiunti non è compiere un'operazione inversa a quella del comprendere, se la cultura che intendiamo comprendere univa invece di separare?

In questa prospettiva, allora, se la nozione di *pseudos* copre nel lessico antico sia quel che noi intendiamo per falsità sia quel che noi intendia-

<sup>33</sup> *Resp.* X 596e5-598b8.

<sup>34</sup> Cfr. il testo a partire da *Resp.* II 379e10.

mo per finzione, io vorrei tentare qualche annotazione che vada nella direzione della comprensione unitaria di tali due nozioni<sup>35</sup>. E vorrei farlo al fine di mostrare come sia proprio a partire da una riflessione sulla *mimesis* tragica (e sulla sua antenata epica) che Platone ha elaborato quella nozione unitaria di *pseudos* che farà poi da modello per la comprensione di ogni forma di falsità intesa come distanza dalla realtà-verità e confusione tra un ente e le sue immagini.

Nel terzo libro della *Repubblica* viene detto che la tragedia appartiene al genere mimetico. Il termine mimetico in quel contesto focalizza la condizione di assimilazione psicologica dell'autore (393c, 394d, 395a) o dell'attore (395a-b, 396b-c) al personaggio rappresentato nel genere drammatico o epico. Si tratta precisamente cioè della *finzione* teatrale espressa con il termine *mimeisthai*:

Quando il poeta fa un discorso come se fosse qualcun altro non diremo allora che egli identifica per quanto è possibile il proprio modo di esprimersi a quello di un altro? – Identificarsi a un altro nella voce o nell'aspetto non è *mimeisthai* quello con cui ci si identifica?

Tutto sembra mostrare che ciò che sta facendo Platone in questo passo non sia tanto spiegare che cosa sia la *diegesis* mimetica quanto piuttosto usare l'esempio noto a tutti della *diegesis* mimetica per introdurre quella rivoluzionaria interpretazione della falsità intesa come ingannevole scambio del sé con l'altro, dell'identico con il diverso, dell'originale con l'immagine, che avrà la sua più chiara espressione nel testo del *Sofista*. Nell'uso mimetico della *diegesis* il poeta – dice Platone – «cerca di sviare la nostra mente per farci credere che chi parla sia qualcun altro e non lui». Il poeta parla come se fosse il personaggio e «compie ogni sforzo per farci sembrare che non sia lui a parlare» bensì quel personaggio (393a). Da questo momento in poi il falso per Platone, come si diceva nelle pagine precedenti, sarà lo scivolare di un'immagine davanti al vero, l'impropria identificazione di tale immagine con il vero, l'ignoranza della distanza tra l'immagine, visibile, e il vero, invisibile.

<sup>35</sup> Cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, cit., pp. 49-50. Per un'argomentazione dello stesso tenore di questa cfr. pp. 97-98 *supra*. Si vedano anche le pp. 80-83 *supra*.

Così sarà nelle pagine sulla linea divisa e in quelle, cruciali, sulla caverna. Confezionata su misura del poeta ingannatore nel libro terzo, tale definizione di falsità si adatterà perfettamente a lui nel libro decimo: «Dobbiamo rivolgere l'indagine alla tragedia e alla sua guida» – dice Platone nel libro decimo – per mostrare che le opere dei poeti «distano di tre gradi dalla realtà». La falsità di cui è accusata la poesia tragica è la più importante in quanto è la simulazione della sapienza, e solo il sofista, la cui esemplarità antifilosofica non ha bisogno di commento, condivide con il poeta, per Platone, questa capacità di simulazione:

«Sentiamo dire da qualcuno» [...] «che questi poeti conoscono tutte le cose umane che concernono la virtù e il vizio e persino quelle divine» e bisogna dunque esaminare [...] «se davvero hanno conoscenza di quelle cose sulle quali a parere di molti essi compongono buoni discorsi» (*Resp.* X 598e-599a).

Ma che i poeti tragici abbiano tale conoscenza è immediatamente mostrato come cosa impossibile, se la avessero infatti – argomenta Platone – sarebbero sapienti e non poeti, cioè fingitori di sapienza: sarebbero strateghi e non fingitori di arte strategica, quali essi sono nei loro discorsi; medici e non fingitori di arte medica; politici e non fingitori di arte del governo (599c-e). Gli strateghi, i medici e i politici sono infatti uomini degni di encomio mentre i poeti sono autori di encomi e, avendo la possibilità di scegliere, ciascuno sceglierebbe di essere uomo degno di encomio piuttosto che autore di encomi (599b). A cominciare da Omero, allora, tutti i poeti sono «creatori di simulacri della virtù» (600e5) e tutti riescono nel loro inganno, nella loro fabbricazione e vendita di apparenze. È chiaro che in questo passo del libro decimo quello che a noi appare come lo slittamento semantico di *pseudos* da 'fingitore' a 'falsificatore' è già compiuto.

Il luogo teorico in cui è spiegato più chiaramente come questo inganno possa darsi è il testo del *Cratilo*. Nel *Cratilo* Platone dice che gli enti hanno una natura essenziale ed un'altra esteriore e questa seconda natura esteriore consiste di colori, forme e suoni (423d-424a). La pittura e la musica producono immagini di enti che esibiscono di questi la natura secondaria, laddove l'essere dell'ente è l'ente nella sua interiorità, essen-

ziale ed invisibile, esprimibile anch'esso con un atto mimetico, ma con un atto mimetico che non usa forme e colori ma sillabe e suoni, e si tratta – come abbiamo visto sopra – del linguaggio, non poetico, però, ma filosofico<sup>36</sup>. Fin qui il *Cratilo*. All'ultimo libro della *Repubblica* Platone affida invece il compito più difficile, che è quello di spiegare perché la poesia tragica, che pure fa uso di parole e non di colori, non può esprimere l'essenza, resta distante dalla realtà ed inchiodata alla falsità. È vero che essa, al pari della filosofia – verrà dimostrato – fa uso di *logoi*, ma manca di qualsiasi rapporto con la natura essenziale degli enti: il poeta – dice Platone – è un *mimetes* che non si intende per nulla di ciò che è, ma solo di ciò che appare (601b9-11). È quanto basta per declassare la tragedia al livello della pittura: il poeta – dice Platone – usa i nomi e le frasi alla stessa maniera in cui il pittore usa i colori, e cioè in un modo che può carpire degli enti solo l'apparenza esteriore e mai l'essenza.

«Credo che tu sappia quali si rivelano le opere dei poeti se, spogliate dei colori della musica, si recitano ridotte a puro testo [...] ricordano l'aspetto che assumono i volti delle persone giovani ma non belle quando venga loro meno il fiore della giovinezza» (*Resp.* X 601b).

I colori della musica, e cioè i metri, i ritmi e le armonie, che fanno l'esteriore bellezza del verso, sono il lato apparente, ancorché affascinante, della pseudo sapienza della poesia, il cui testo, se ne fosse privo, resterebbe un pugno di nude parole e chiunque saprebbe riconoscere in queste nude parole la distanza dalla conoscenza in cui abita il loro autore. I colori della musica sono i belletti dietro i quali i poeti nascondono la loro ignoranza ed essa viene celata – dice Platone – solo a coloro i quali ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, «sembrano vedere a partire dalle parole», laddove invece – come insegna la fine del *Cratilo* (438d-439b)<sup>37</sup> – è a partire dalle cose stesse, e cioè dalle idee, ed incorporando poi tale

<sup>36</sup> Cfr. G. Sörbom, *Mimesis and Art*, cit., pp. 102, 112; S. Halliwell *The Aesthetics of Mimesis*, cit., pp. 44-45. Si vedano le pp. 29 e 50 *supra*.

<sup>37</sup> Sull'importanza del riferimento alle idee cfr. F. Ferrari, *L'accento alle idee alla fine del Cratilo*, in G. Casertano (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, cit., pp. 115-123. Cfr. anche cap. II *supra*.

visione delle idee nelle parole, che si costruisce un sapere linguistico in grado di esprimere l'essenza.

«Su questo allora, almeno pare, siamo onestamente d'accordo: il *mimetes* non sa nulla che valga la pena di menzionare circa le cose che rappresenta, <ma finge di sapere> e dunque rappresentare è una sorta di gioco privo di serietà e coloro che si dedicano alla poesia tragica, in giambi o in versi epici, sono tutte persone che fingono come più non si potrebbe» (*Resp.* X 602b5-10).

La rappresentazione tragica è una finzione che esibisce il lato esteriore delle cose, la loro mera apparenza e tale rappresentazione, priva di essenza, strutturalmente finta, inganna il mondo dei *philotheamones*, gli amanti degli spettacoli, questa esemplare figura di umani, che abbiamo già incontrato *supra*, inventata da Platone nel quinto libro della *Repubblica*<sup>38</sup> per esemplificare la specie dei *non filosofi*, di coloro cioè che – come abbiamo visto – non sanno distinguere l'idea dalla cosa, l'originale dall'immagine, la realtà dall'apparenza.

È allora proprio riflettendo sui *philotheamones* che è possibile cogliere, in tutta la sua portata, la complessità della relazione che lega la finzione poetica e mimetica, intesa come creazione di figure prive di realtà, alla falsità ingannevole intesa come distanza dalla verità, come scambio tra la mera rappresentazione e la realtà vera di cui la rappresentazione è solo una rappresentazione.

L'inganno a cui ci abituiamo i poeti è l'inganno delle apparenze, un inganno al quale – Platone dice – è piacevole lasciarsi andare: basta affidarsi ai sensi e lasciar riposare la ragione, basta credere a ciò che si vede, a quello che, letteralmente, è “lo spettacolo”. Aderire ai dati visivi è atteggiamento che risparmia la fatica della comprensione che giunge all'essenza, all'unità del vero, superando le contraddizioni della percezione<sup>39</sup>. Il risparmio di questa fatica è il *modus vivendi* della maggior parte degli uomini che, come i *philotheamones*, confondono tale verità con l'opinione:

<sup>38</sup> Cfr. *Resp.* V 475d-480a. Cfr. p. 83 *supra*.

<sup>39</sup> Cfr. *Resp.* 602c sgg. Cfr. p. 54 *supra*.

Gli appassionati di suoni e di spettacoli [...] amano certo la bellezza delle voci e dei colori e delle figure e di tutte le opere prodotte con questi ingredienti, ma quanto al bello in sé, il loro pensiero è incapace di vederlo e di amarne la natura. – È certamente così, disse. – Quelli che invece sono capaci di puntar dritto verso il bello in sé e di vederlo in se stesso, non sono forse rari? – Rarissimi. – Ora, chi riconosce l'esistenza di cose belle ma non quella della bellezza in sé, e non è in grado di seguire chi lo volesse guidare verso la conoscenza di essa, ti sembra vivere nel sogno o da sveglio? Perché vedi il sognare altro non è se non il ritenere, sia nel sogno sia nella veglia, che una cosa simile a un'altra non sia appunto simile, ma identica a quella a cui assomiglia. – Quanto a me, disse lui, direi proprio che sta sognando chi ritenga questo (*Resp.* 476b-c).



## VIII

# l'*ekphrasis* in platone appunti dai dialoghi

Secondo i teorici della retorica di età imperiale l'evidenza, associata alla chiarezza, è una qualità stilistica essenziale ad ogni discorso, ma è realizzata pienamente dalla forma della *descrizione* così come questa viene definita nei *Progymnasmata*, trattati che raccolgono esercizi di pratica della composizione letteraria. Nei quattro trattati superstiti<sup>1</sup> il capitolo dedicato alla descrizione sotto il nome di *ekphrasis*<sup>2</sup> comporta gli stessi elementi: una definizione, una lista di possibili oggetti, la maniera di comporre un'*ekphrasis*, le qualità stilistiche che essa richiede<sup>3</sup>. Se nel senso invalso nella lingua moderna l'*ekphrasis* è la "descrizione di un'opera d'arte"<sup>4</sup>, in quei manuali antichi di retorica<sup>5</sup>, essa è definita, invece, co-

<sup>1</sup> Teone (I sec. d.C.), Ermogene (II sec.), Aftonio (IV sec.), Nicolao Sofista (V sec.).

<sup>2</sup> La prima occorrenza del termine è in Teone (ma il verbo *ekphrazein* è in Ps.-Dem. *Eloc.* 165, cfr. G. Zanker, *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, in "Rheinisches Museum für Philologie" 124 (1981), pp. 297-311) e si tratta anche del primo caso in cui la descrizione viene trattata per sé stessa, come unità specifica di discorso.

<sup>3</sup> Cfr. S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan 1997, pp. 249-264.

<sup>4</sup> Descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o di una scultura, cfr. J. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press 1993, p. 1. In questo senso, l'esempio paradigmatico di *ekphrasis* antica, intesa secondo la definizione moderna, è la *descriptio* dello scudo di Achille in *Il.* 18.478-608. Ma si veda anche 11.24-45 e 11.632-635. La *descriptio*, che parte da (*de*-*scriptio*) qualcosa che è già visualmente rappresentato, è dunque un atto doppiamente rappresentazionale. Sulla *ekphrasis* letteraria cfr. M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*, in G. Mathieu-Castellani (ed), *La pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes 1994, pp. 211-229.

<sup>5</sup> Cfr. G. Basta Donzelli, *La Parodo dello Ione di Euripide*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, Pubblicazioni del Dipartimento di

me «passo narrativo che mediante l'*enargeia* pone davanti agli occhi l'argomento trattato». Il *terminus technicus* di *ekphrasis* sta ad indicare in Elio Teone «un discorso descrittivo che in maniera vivace pone dinnanzi agli occhi ciò che presenta». Vi è *ekphrasis* – scrive Teone – di personaggi, di fatti, di luoghi, di epoche. Ermogene di Tarso (o Pseudo-Ermogene) conferma sostanzialmente questa interpretazione. La moderna definizione dell'*ekphrasis* – nota Webb – deriva da quella antica, ma rispetto a quella ha subito un doppio processo di restrizione ed espansione<sup>6</sup>.

Come sottolinea Sandrine Dubel<sup>7</sup>, l'*ekphrasis* non ha un oggetto proprio, ma è definita esclusivamente attraverso l'effetto di evidenza che produce: essa è quella forma di discorso che è centrata sulla ricerca dell'*enargeia*<sup>8</sup>. Con la sua *evidentia* l'*enargeia*<sup>9</sup> rende la narrazione ecfrastica diversa da una narrazione semplice, perché rende spettatori gli ascoltatori<sup>10</sup>.

La strategia dell'immagine che abita l'*ekphrasis* ha la sua cifra nella capacità di dipingere con le parole, di rappresentare con tale immediatezza visiva da creare nel lettore-spettatore l'impressione di essere presente ai fatti ed avere le stesse emozioni del testimone oculare<sup>11</sup>. Secon-

Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 141-167, 142.

<sup>6</sup> Cfr. R. Webb, *Ekphrasis, Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, "Word and Image" 15 (1999), pp. 7-18; Ead. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate 2009, p. 28: restrizione perché ora è *solo* descrizione di un'opera d'arte, espansione perché un esercizio retorico è divenuto un genere.

<sup>7</sup> Cfr. S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, cit., p. 249.

<sup>8</sup> Secondo Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, cit., p. 254, l'evoluzione è la seguente: dal *pro ommaton poiein* di Aristot. *rhet.* 3. 1411b, *de an.* 427b 17-20, che è meccanismo mentale ed effetto testuale, fino all'*enargeia* distinta dalla *phantasia* e dall'*energeia* (comprese nell'espressione aristotelica) e all'*ekphrasis*, centrata sulla produzione dell'*enargeia*.

<sup>9</sup> Il termine *evidentia* è stato creato da Cicerone per tradurre il greco *enargeia*. Come sottolineano Lévy e Pernot nell'introduzione a C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence*, cit., p. 10, noi abbiamo la *chance extraordinaire* di possedere di questo termine per così dire l'atto di nascita: un passo del *Lucullus* (17) ove leggiamo: *enargeia, ut Graeci: perspicuitatem aut evidentiam nos, si placet, nominemus fabricemurque, si opus erit, verba*.

<sup>10</sup> «In short *ekphrasis* is designed to produce a viewing subject», scrive S. Goldhill, *What is Ekphrasis for?*, in "Classical Philology" 102 (2007), pp. 1-19.

<sup>11</sup> Cfr. Quint. *inst.* 6.2.32: *insequetur enargeia [...] quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequenter*. Ps. Long. *subl.* 15.2.

do Dionigi di Alicarnasso, che ritiene Lisia capace di creare questo effetto, nel caso dell'ascolto di un discorso dotato di *enargeia*, l'ascoltatore-spettatore inevitabilmente vedrà ciò che vuole l'oratore e proverà certe precise prevedibili emozioni<sup>12</sup>. L'effetto è ben reso dall'espressione "come se": l'*enargeia* è *come se* fosse una pittura, come se facesse vivere il discorso, vedere l'uditore. Ciò che accade è che con il semplice discorso si rende un referente visibile con la stessa chiarezza con cui lo rende visibile il senso stesso della vista. Come sottolinea Webb<sup>13</sup>, l'*enargeia* è un fenomeno psicologico e linguistico e le sue spiegazioni vanno cercate nella psicologia degli antichi.

Definita come percorso testuale nei *Progymnasmata*, l'*ekphrasis* è un'evidenza che si dispiega nel tempo e nello spazio. È un *logos periegematikos*<sup>14</sup> che mette in evidenza ciò che mostra<sup>15</sup>. Nell'aggettivo *periegematikos* c'è un'associazione di percorso e discorso che sta lì nella definizione dell'*ekphrasis* a specificare le qualità della chiarezza ecfrastica. «Le qualità dell'*ekphrasis* sono queste – scrive Ermogene<sup>16</sup> – la chiarezza e l'evidenza (*sapheneia kai enargeia*), bisogna infatti che lo stile, con la mediazione dell'udito, dia quasi il via alla vista». Il *dare il via alla vista*

Cfr. F. Berardi, *L'enargeia nell'Explanatio psalmodum di Cassiodoro*, in "Paper on Rhetoric" 9, (2008), pp. 1-31, 5.

<sup>12</sup> Dion. Hal. *Lys.* 7. Cfr. G. Zanker, *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, cit. 297-298: l'*enargeia* è l'*arete* della descrizione pittorica; usata intercambiabilmente con *ekphrasis*, l'*enargeia* presso gli autori latini è *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *repraesentatio* e *sub oculo subiectio*. Cfr. anche J. P. Aygon, *L'ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, "Pallas" 41 (1994), pp. 41-56; Ch. M. Chinn, *Before your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, "Classical Philology" 102 (2007), pp. 265-280.

<sup>13</sup> R. Webb, *Mémoire et imagination*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence*, cit., pp. 229-248, 232.

<sup>14</sup> L'aggettivo *periegematikos* – scrive Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, cit., pp. 255-256 – si riferisce ad una forma di scrittura dell'evidenza che non si dà nell'immediatezza di un effetto-quadro ma si dispiega nel movimento di uno sguardo. Non è semplicemente il discorso descrittivo, ma quel tipo particolare di descrizione che esprime l'idea del contenere con lo sguardo, del passare in rassegna: è come una «passeggiata commentata attraverso le curiosità di un sito» in cui però l'accento è messo sull'attività di enunciazione e dunque il percorso si fa discorso e la periegesi diviene libro.

<sup>15</sup> Theon. 118.7-8.

<sup>16</sup> Hermog. 16. 32-34.

avviene in modo periegematico quando il narratore proietta l'ascoltatore all'interno dello spazio che descrive ed organizza l'intera descrizione attorno al suo movimento: quando il narratore, cioè, nel descrivere uno spazio, adotta la postura di un viaggiatore, ma non di un viaggiatore qualunque, piuttosto dell'ascoltatore trasformato in viaggiatore.

Ecco che allora darà natura ekphrastica al suo discorso quel narratore che intende far scattare nel lettore il desiderio di entrare per così dire nella narrazione, di identificarsi con uno dei personaggi, di abitare la situazione descritta. La descrizione ecfrastica non è mai neutra ma coinvolge il lettore come accade a teatro, ed è precisamente questo coinvolgimento del lettore nel testo, nel testo rappresentato con le parole, a fare dell'*ekphrasis* la forma di scrittura più vicina alla rappresentazione drammatica. Platone usò senza alcun dubbio con questo fine uno stile ecfrastico nei suoi dialoghi.

La vividezza (*enargeia*) – scrive lo pseudo Demetrio<sup>17</sup> si ottiene menzionando le circostanze concomitanti dell'azione descritta, per esempio quando fu detto di un contadino che camminava: «il rimbombo dei suoi passi si sentiva da lontano, mentre si avvicinava», l'immagine suggerita è non di uno che cammina, ma, per così dire, di uno che batte col piede il terreno. Ancora, il passo di Platone a proposito di Ippocrate: «Arrossì, era infatti già spuntato il giorno così che lo si poteva vedere»<sup>18</sup>, che sia estremamente vivido è evidente a tutti. La vividezza, qui, deriva dall'uso accurato delle parole<sup>19</sup> e dal fatto che viene rammentato che era notte quando Ippocrate andò a trovare Socrate.

<sup>17</sup> Ps.-Dem. *Eloc.* 217-218. Cfr. Demetrio, *Sullo stile*, traduzione e note di A. Ascani, Milano, BUR 2002.

<sup>18</sup> Plat. *Prot.* 312a. Cfr. M. G. Gomes de Pina, *L'arrossire sorridendo di Ippocrate*, in G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, cit., pp. 39-64.

<sup>19</sup> Le parole – scrive lo pseudo Demetrio (50-51) – devono essere disposte in modo sapiente. Devono essere prime quelle non particolarmente vivide, seconde o ultime le più vivide. Così ascolteremo ciò che viene prima come vivido e ciò che viene dopo come ancor più vivido; altrimenti, si darà l'impressione di una perdita di vigore [...]. Ancora una volta l'esempio è tratto da un passo di Platone: «quando un uomo permette alla musica di ammaliarlo al suono del flauto e di inondarlo attraverso le orecchie...». È ben più vivida – annota lo pseudo Demetrio – la seconda espressione della prima. E ancora andando avanti Platone dice: «Ma chi non smette di dedicarsi e anzi se ne lascia incantare, alla fine si scioglie e si liquefa». La parola «liquefarsi» è più espressiva (ἐμπατικώτερον) di «sciogliersi»,

La notazione di Demetrio è interessante e merita di essere sviluppata. Essa si riferisce ad un passo dell'inizio del *Protagora* in cui ciò che Platone prova a fare è condurre il lettore nel dialogo, accanto al letto di Socrate, affinché anche lui, come il giovane Ippocrate di cui racconta, abbia una sorta di «introduzione all'ascolto filosofico». A tal fine viene disegnata la scena in cui il lettore dovrà, per così dire, trasferirsi. La citazione dei dettagli spazio-temporali è essenziale:

Questa notte, ancora ai primi albori, Ippocrate, figlio di Apollodoro e fratello di Fasone, ha battuto con forza alla mia porta con il bastone e non appena qualcuno gli ha aperto, si è subito precipitato dentro in fretta e furia, chiamando a voce alta. «Socrate!» ha detto. «Sei già sveglio o dormi?» (*Prot.* 310a-b).

Ippocrate si è recato all'alba a casa di Socrate per portargli la “buona notizia” dell'arrivo di Protagora (310b6). Egli è molto agitato e ansioso. Socrate, riconoscendo in lui i tratti tipici dell'*epithymia*, e cioè il coraggio e l'ardore appassionato (310d3), si mette a scherzare, e gli chiede se tutta questa fretta di incontrare Protagora non sia dovuta a qualche ingiustizia compiuta dal sofista ai suoi danni. Ippocrate, ridendo, risponde che effettivamente Protagora commette un'ingiustizia ad essere sapiente da solo e a non rendere sapiente anche lui (310d5-6).

La conversazione tra Socrate e Ippocrate si colora di particolari sempre più vividi. Socrate è a letto e l'amico lo sveglia, gli racconta tutti i particolari della sera precedente, quando, di ritorno dal demo di Enoe, dopo la cena con i suoi, ha appreso dell'arrivo di Protagora. Fa anche riferimento alla fuga di uno dei suoi servi, alla sua volontà di inseguirlo, ad altre cose prima pensate e poi – data la circostanza – dimenticate. Ippocrate sarebbe volentieri andato immediatamente, la notte stessa, da Socrate, per avvertirlo della notizia. All'amico anonimo che lo ascolta, Socrate racconta di avere subito tranquillizzato Ippocrate: il suo desiderio sarà sicuramente realizzato, basterà dare a Protagora del denaro e il sofista lo renderà sapiente (310d7-8). Ippocrate desidera andare da Pro-

ed è più vicina alla poesia. Se Platone avesse invertito l'ordine mettendo la parola sciogliersi al secondo posto, questa sarebbe apparsa ancor più debole.

tagora, e pagarlo perché si occupi di lui. Se desiderasse andare da Ippocrate di Cos e pagarlo perché si occupasse di lui, saprebbe di stare andando verso un medico per diventare medico. Se desiderasse andare da Policleteo di Argo o da Fidia di Atene perché essi si occupassero di lui, saprebbe di stare andando verso scultori per diventare scultore. Ma desiderando andare verso Protagora non sa verso chi va (311b4) e che cosa diventerà (311b5)<sup>20</sup>.

Il fatto che di Protagora si dica che è sapiente, evidentemente, non specifica che tipo di professionista sia Protagora e che cosa si diventi frequentandolo. Ad un certo punto di questo testo, che può essere considerato un esempio eminente di «educazione filosofica all'ascolto consapevole», assume corpo l'ipotesi che Protagora sia un sofista e che, frequentandolo, si diventi, a propria volta, sofisti.

Poiché già spuntano le luci del giorno, Socrate può notare che Ippocrate arrossisce nel dichiarare che intende pagare Protagora con questo intento: «Se il caso è simile ai precedenti» – egli afferma – «è evidente che voglio diventare un sofista» (312a). Ecco il punto del testo in cui lo pseudo Demetrio individua l'*enargeia* del discorso platonico. Tutta la tensione del racconto si concentra sull'arrossire di Ippocrate. Poiché spuntano le luci del giorno questo arrossire può esser *visto*, questo arrossire diventa *chiaro*. La narrazione diventa ecfastica perché rende visibile l'arrossire di Ippocrate citando le condizioni che creano tale visibilità: appaiono infatti contemporaneamente, in *Prot.* 312a2, la luce del giorno (ὕπεφαινέν τι ἡμέρας) e il rossore del ragazzo, ed appaiono perché si *dice* che il rossore del ragazzo diviene *evidente* (καταφανῆ) grazie allo spuntare della luce.

Sono i *verba videndi* che in un testo fanno vedere. Le cose, in un racconto, per essere viste, non devono essere soltanto mostrate, ma devono essere mostrate *e* viste, e di esse si deve dire che sono viste, perché è nel momento in cui lo si dice che il lettore le *vede*. È quando nel testo compare la luce del giorno che si verificano le condizioni della visione ed il lettore può finalmente guardare al rossore di Ippocrate nell'alba. Senza l'alba, senza la citazione della visione al comparire

<sup>20</sup> Cfr. L. Palumbo, *Socrate, Ippocrate e il vestibolo dell'anima*, cit., pp. 87-103.

dell'alba, il rossore resterebbe invisibile. Quando Platone scrive: «Arrossì, era infatti già spuntato il giorno così che lo si poteva vedere» scrive un pezzo ecfrastrico, già considerato tale dagli antichi. Grazie ad esso, il lettore può abitare il testo e, personaggio tra personaggi, sedere accanto ad Ippocrate per partecipare alla lezione socratica sull'ascolto consapevole.

Anche nel teatro tragico le scene più vivide sono quelle la cui scenografia verbale è costruita sui *verba videndi*. Nel prologo dell'*Andromaca* l'eroina, «un tempo invidiata e ora più di tutte sventurata tra le donne che furono e saranno», «*ho veduto* – afferma – Ettore morire sotto i colpi di Achille. *Ho veduto* il figlio che gli diedi, Astianatte, buttato dalle torri erte di Troia quando fu presa la città dai Greci» (7-11). E poi ancora: «Io che *vidi* Ettore massacrato, trascinato e le fiamme di Ilio lamentose...» (399-400)<sup>21</sup>. Il fatto che Andromaca dice di aver *visto* la rovina di Ettore non è solo un espediente drammatico teso ad aumentare il *pathos*, ma è un modo per invitare il pubblico a vedere *a sua volta*, e a vedere non soltanto ciò che ella vide, ma anche il fatto che vide; la scena disegnata, cioè, comprende anche Andromaca vedente, oltre alla sua visione della rovina. Ed è accanto all'eroina che, grazie al *verbum videndi*, può trovare posto, nel ruolo di spettatore, anche il lettore. Allo stesso modo, nell'antistrofe seconda della parodo, il Coro dice ad Andromaca ormai schiava «con quanta pena ti *vedemmo*, donna di Ilio, venire!» (141). Qui il pubblico vede doppiamente: vede Andromaca giungere in catene, con Neottolema, a Ftia, e vede il coro delle donne di Ftia che guardano con dolore la scena<sup>22</sup>.

Quando, nell'*Iliade*, gli anziani di Troia *vedono* Elena venire verso la torre<sup>23</sup>, la paragonano ad una dea immortale, e per un attimo arrivano a pensare – scrive Segal –<sup>24</sup> che valga la pena di combattere una guerra per lei. Ciò che è importante sottolineare è che davanti a *scene* del gene-

<sup>21</sup> Le traduzioni dall'*Andromaca* sono di E. Mandruzzato.

<sup>22</sup> Cfr. L. Palumbo, *Scenografie verbali di V secolo*, cit., pp. 689-699.

<sup>23</sup> Hom. *Il.* 3, 154-160.

<sup>24</sup> Ch. Segal, *L'uditore e lo spettatore*, in J. P. Vernant (a cura di), *L'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza 1991, pp. 187-218, 188; L. Spina, *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, cit., pp. 202-203.

re<sup>25</sup> anche noi lettori dell'*Iliade* diventiamo spettatori, e spettatori del potere stesso della visione<sup>26</sup>.

Ma c'è di più. Nei dialoghi di Platone, infatti, accade che l'importanza dei *verba videndi* vada ben oltre la vividezza della narrazione, per dare fondamento teorico alla questione cruciale delle idee:

Quando qualcuno, *vedendo* qualcosa, pensa: “questo che ora *vedo* vuole<sup>27</sup> essere simile a un altro ente ma manca di qualcosa e non può essere come quello e gli è inferiore”, *necessariamente*, chi pensa così, deve aver conosciuto precedentemente ciò a cui dice che esso rassomiglia, pur difettosamente? *Necessariamente*. Ed un caso simile è successo anche a noi a proposito delle cose uguali e dell'uguale in sé? Senza dubbio. È necessario, dunque, che noi abbiamo conosciuto l'uguale in sé prima del tempo in cui, *vedendo* per la prima volta le cose uguali, pensammo che tutte tendono ad essere come l'uguale, ma gli restano inferiori (*Phaed.* 74d-75a)<sup>28</sup>.

In questo passo l'unico termine non astratto è quello che indica l'atto del vedere. Ad esso è affidato il compito importantissimo di rendere vividi dati tutt'altro che evidenti: il rimando del sensibile all'intelligibile, l'inferiorità del visibile rispetto al suo modello, la natura anamnestica della conoscenza dell'uguale. Il passo è ricchissimo di termini astrat-

<sup>25</sup> È una «scena nella scena»: gli anziani di Troia vedono Elena venire verso la torre e noi lettori vediamo gli anziani che vedono Elena. Ogni scena visiva in cui si vede qualcuno che guarda è in qualche modo una meta-scena, una riflessione sulla scena, sulle possibilità a tutto tondo del meccanismo visivo; cfr. L. Palumbo, *Mimesis*, cit. *passim*.

<sup>26</sup> La visione domina anche nella scena culminante dell'*Iliade* in cui Priamo si reca da Achille per riscattare il corpo di Ettore. Il vecchio re ed il giovane eroe si scambiano sguardi di stupore e di ammirazione (24, 629-634). In questa scena viene illustrata anche la precarietà di quest'attimo di sospensione: Priamo chiede del cadavere di Ettore, «che possa vederlo» (24, 555). Achille come Omero – scrive Segal, *L'uditore*, cit., p. 188 – conosce l'enormità della reazione che una tale vista potrebbe scatenare e così ordina che il cadavere di Ettore sia lavato in un altro luogo, «ché Priamo non lo veda».

<sup>27</sup> Dopo aver detto che «lo stile di Platone è considerato audace perché usa più metafore che similitudini» (80), lo pseudo Demetrio ricorda (81) come Aristotele, tra le metafore, considerasse migliore la metafora attiva (κατὰ ἐνέργειαν), la quale «si verifica allorché cose inanimate (τὰ ἄψυχα) siano presentate in uno stato di attività, come se fossero animate (ἔμψυχα)»; per esempio Omero descrive la freccia «di punta acuta, bramosa di volare sulla schiena» (*Il.* 4, 126).

<sup>28</sup> Trad. G. Cambiano.



ti ai quali è conferita visibilità in virtù della presenza nella frase del *verbum videndi* caricato del compito di disegnare la scena di una visione tutt'altro che scontata: la visione dell'idea invisibile. Tale visione, secondo Platone, si costruisce con le parole, ed è per questo che occorre riflettere sulla facoltà che hanno le parole di evocare un'immagine, di costruire una visione: la visibilità dell'idea richiede qualcosa come un'immaginazione, un pensiero che allestisce una scena. Ecco allora i presupposti teorici dello stile platonico nella sua forma ecfrastica: il pensiero che vede l'idea è un pensiero esercitato all'allestimento di un'immagine che non è quella che si dà sulla scena sensibile, empirica, materiale, compromessa con lo spazio, il tempo e il potere, ma è piuttosto quella che tale scena sensibile è in grado di trascendere; e il testo ecfrastico è il luogo di una visione che mostra questo trascendimento di ciò che è materiale, spazio-temporale, corporeo, approssimativo, e si dirige altrove<sup>29</sup>, a fondare un «altro vedere»<sup>30</sup>, possibile solo allo sguardo filosofico, che coglie selettivamente nell'esperienza i soli elementi essenziali. Questo «altro vedere» è un figurare, costruito con gli occhi dell'anima, della memoria, dell'immaginazione filosofica, che traccia tutta la sua distanza dal vedere empirico, non selettivo e non vero, meccanico e passivo, che caratterizza lo sguardo del non filosofo, immerso nell'esperienza e dunque incapace di ragionare su di essa.

Alla visione dell'invisibile<sup>31</sup> il testo ecfrastico di Platone non soltanto invita, ma per così dire costringe<sup>32</sup>, allestendo della chiarezza della veri-

<sup>29</sup> «Non si tratta assolutamente di una comunicazione che sia lecito insegnare così come si insegnano tutti gli altri apprendimenti; solo dopo lunga frequentazione e convivenza col suo contenuto essa si manifesta nell'anima, come la luce che subitamente s'accende da una scintilla di fuoco, per nutrirsi di se stessa» (*Epist.* 7, 341c4-d1).

<sup>30</sup> Cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., p. 17.

<sup>31</sup> Per passi che contengono espressioni quali «vedere un'idea», nelle quali si usano i *verba videndi horan* e *idein* cfr. *Symp.* 211b6, 211 e1, e4; *Resp.* V. 476b9, 479d10-e1, VI. 511a1, VII. 517c1, 519c10-d2, 526e2. Sulla *visione* delle idee cfr. F. Fronterotta e W. Leszl (a cura di), *Eidos-idea*, cit., pp. XI-XII.

<sup>32</sup> Cfr. nel passo citato del *Fedone* la portata semantica di termini quali *anagke* (74e5) e *anagkaion* (74e9). Lo pseudo Longino (15, 9), come annota Goldhill, *What is Ekphrasis for?*, cit., p. 4, «specifies that *enargeia* not only persuades but enslaves the listener. That is its power».

tà una visibilità verbale e coinvolgendo nella visione il lettore-spettatore. La potenza del testo in grado di «far vedere» è basata anche sulla già citata<sup>33</sup> figura della metafora attiva, la quale «si verifica allorché cose inanimate (*ta apsycha*) siano presentate in uno stato di attività, come se fossero animate (*empsycha*)». Ecco che allora nel passo citato dal *Fedone* troviamo un esempio eminente di metafora attiva: gli enti *vogliono* essere come l'*eidōs*, come l'ente perfetto di cui partecipano, e che imperfettamente rappresentano, senza poter mai raggiungerlo.

Platone usa a piene mani questa figura, che tratta ciò che è inanimato *hōsper zōon*, come un essere vivente, e con ciò stesso introduce all'allestimento della scena: della scena drammatica, nella quale occorre ospitare il lettore, ma anche della scena mentale, che viene allestita nell'anima del lettore stesso. Come scrive lo pseudo Demetrio (194), infatti, πάνυ δὲ τὸ ἀπαθὲς ἀνυπόκριτον, tutto ciò che è privo di emozione è privo di scenicità. L'emozione è sempre scenica: è apertura, comunicazione, linguaggio. Conferire vita a ciò che è inanimato è il gesto fondante della teatralità psichica, della rappresentazione mentale, perché l'anima altro non è che una scena, in cui alcune figure assumono forma, figure dell'emozione e dell'immaginazione, figure della passione e della ragione (cfr. cap. I *supra*).

Per Plutarco (*Moralia* 347a) l'*enargeia* è legata all'*energeia* perché agisce sull'ascoltatore. Per creare l'effetto dell'*enargeia* chi scrive deve farlo come se parlasse<sup>34</sup>, e chi parla deve rivolgersi a quella serie di immagini che sono impresse nell'anima degli ascoltatori in un certo indelebile modo, tutto speciale, che è quello di cui si parla in *Moralia* 759c. La parola *enargeia* esprime la forza con cui l'anima sente sia ciò che percepisce direttamente sia ciò che si figura tramite le parole. Ciò che va sottolineato è che questo *figurarsi tramite le parole* accade soltanto quando chi parla disegna (*diagraphein, ekphrazein*) il suo oggetto – ciò che vuole che gli altri vedano – in movimento; e questo *disegnare*, che non

<sup>33</sup> Cfr. n. 27 *supra*.

<sup>34</sup> Nella *Retorica* (1411b) Aristotele parla di capacità di rappresentare le cose *come fossero in azione*. Il rapporto tra parola ed immagine e il loro effetto incrociato sulla fantasia dell'uditorio è definito «sinestesia».

è un creare, ma un riattivare qualcosa che l'ascoltatore già in qualche modo detiene nella sua memoria<sup>35</sup>, fa penetrare le parole nell'anima di chi le ascolta, creando l'impressione di una percezione. Webb sottolinea come in questo caso si attivi una sorta di memoria culturale<sup>36</sup>.

In quanto esempio di *enargeia* ogni *ekphrasis*, sia essa d'un'opera d'arte o non, deve "far vedere", deve essere "come una pittura" e creare una sorta di galleria di immagini psichiche. Il riferimento a tale galleria sta ad indicare nient'altro che la qualità visuale di questi tipi di discorsi. Poesia, retorica e belle arti trattano tutte dei medesimi soggetti che sono sotto gli occhi di tutti e nelle anime di ciascuno da sempre, perché formano la base della *paideia*, i testi dell'identità culturale greca sulla quale lavorano oratori, poeti, politici, filosofi. Ogni ascolto ecfrastrico è viaggio nella memoria, riappropriazione di immagini già note, ma anche loro modificazione, ri-creazione di nuove immagini a partire da quelle antiche. Come sottolinea Webb, l'*enargeia* verbale è una forma di *mimesis* ma, a differenza del teatro e della pittura, ai quali è spesso comparata, funziona imitando la percezione stessa: piuttosto che far vedere un'illusione, crea l'illusione di vedere<sup>37</sup>.

Ciò è particolarmente evidente nel celeberrimo testo del libro settimo della *Repubblica*, nel quale Platone presenta l'allegoria della caverna; e tutti i lettori, da duemila e cinquecento anni, leggendo questo testo *vedono* – con Glaucone che *vede* per primo in 514b7 – la dimora sotterranea e i prigionieri incatenati, «alta e lontana alle loro spalle la luce di un fuoco», e «tra il fuoco e i prigionieri, rialzata, una strada»<sup>38</sup>.

Se il teatro è pensabile come luogo archetipico della compresenza di

<sup>35</sup> Cfr. Quint. *inst. or.* 6,3,31; 8,3,70. La rappresentazione artistica nell'antica Grecia, scrive E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, tr. it., Torino, Einaudi 1985 (ed. originale: *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon 1982), p. 94, non è creata per raccontare una storia ma per consentire a quanti già la conoscono di riviverla.

<sup>36</sup> «C'est surtout le cas des *ekphrasis* qui présentent des épisodes de la littérature classique et de la mythologie comme s'ils étaient représentés dans des œuvres d'art». Cfr. Webb, *Mémoire et imagination*, cit., p. 239 e n. 34.

<sup>37</sup> Cfr. Webb, *Mémoire et imagination*, cit., p. 248.

<sup>38</sup> Cfr. *Resp.* VII 514b; C. Gaudin, *Deux cavernes. L'écriture allégorique*, in "Revue de Philosophie ancienne", 10, 2 (1992), pp. 179-210.

parola e visualità, recitazione del testo e messa in scena; se anche il testo epico, fin dall'antichità, fin da Omero, ha offerto occasioni innumerevoli di intersezione con le arti visuali: il dialogo platonico rappresenta un tipo di testo, unico nel suo genere, che per statuto costituisce lo spazio dell'incontro tra teatralità e scrittura, narrazione e messa in scena, proprio per la sua straordinaria capacità di essere – dell'interiorità come dell'esteriorità – immagine d'atmosfera. Le immagini entrano in letteratura, infatti, come è noto, non soltanto con la compresenza materiale di testo e figure, come nei libri illustrati, ma soprattutto attraverso la capacità iconica delle parole, attraverso la tradizione retorica dell'*ekphrasis*, della quale è possibile considerare Platone come un illustre rappresentante, sia pure *sui generis*. I dialoghi platonici, alla stessa maniera dei grandi testi tragici ad essi precedenti di appena una generazione e perciò in grado di influenzerli fortemente<sup>39</sup>, sembrano destinati ad una fruizione di tipo aurale e collettivo, una funzione tanto spettacolare<sup>40</sup> quanto letteraria, e comunque tesa alla ricerca di contaminazioni espressive tra codici comunicativi diversi.

«Strana immagine è la tua e strani sono quei prigionieri», dice Glaucone a Socrate narratore. «Somigliano a noi», Socrate racconta di aver risposto a Glaucone (*Resp.* VII 515a4-5). L'intreccio di mimesi e diegesi, di immagini e di narrazione, ha l'effetto di coinvolgere il lettore continuamente nel testo e di fabbricare per lui, con le parole, le figure.

I dialoghi platonici nascono nella Grecia antica ove, come sottolinea

<sup>39</sup> Quella tra testo teatrale e dialogo platonico è una relazione complessa che non va interpretata solo come influenza del primo sul secondo ma piuttosto come appartenenza di entrambi ad una tradizione che si esprime secondo codici diversi ma non privi di affinità. Teatro e dialogo sono accomunati inoltre dal fatto di nutrirsi del medesimo sostrato espressivo tradizionale di cui si sostanzia anche la capacità ermeneutica di quel pubblico che, se non è lo stesso pubblico, perché poeti e filosofi non hanno gli stessi destinatari, presenta però larghi strati di intersezione.

<sup>40</sup> Che i *logoi sokratikoi* e i testi tragici fossero accomunati nell'antichità è provato non soltanto dalla trattazione aristotelica della *Poetica* che li considera indifferentemente mimetici, ma anche dal fatto che sia dei primi che dei secondi Aristofane di Bisanzio, *grammatikos*, preparava quelle *hypothesis* (in latino *argumenta*) che gli antichi editori posero poi ad introduzione delle singole opere. Il termine *hypothesis* significa base, fondamento, e riferito ad un testo teatrale significa soggetto, sceneggiatura fondamentale.

Buxton<sup>41</sup>, si narravano molte storie e lo scopo dei narratori era sempre di convincere, di generare *peitho*<sup>42</sup>, di far sì che le storie venissero *credute*. Veyne<sup>43</sup> ha messo in evidenza quanto sia difficile distinguere i modi in cui i Greci esprimevano l'idea del *credere*. Per comprendere come si configura presso gli antichi il credere, è necessario interpretare il contesto della narrazione e la strategia del narratore. Esistono molti livelli di verità ed il grado di efficacia di un racconto dipende soprattutto dalla sua capacità di accogliere il lettore all'interno della narrazione. Per i Greci le storie erano schemi potenti ed autorevoli, chiavi di lettura del reale, e potevano essere dipinte come poesie silenziose, o poeticamente narrate, come pitture parlanti<sup>44</sup>. Le storie che narra Platone e le immagini che disegna come miti, similitudini o allegorie, si incidono nell'immaginario quanto altre mai. Lo pensava anche l'anonimo autore de *Il Sublime* che ebbe con Platone un rapporto complesso<sup>45</sup> e che nel capitolo 32 del suo trattato dice che il filosofo descrisse in modo divino l'anatomia del corpo umano:

<sup>41</sup> R. Buxton, *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, tr.it., Firenze, La Nuova Italia 1997 (ed. originale: *Imaginary Greece: The contexts of mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994), p. 11.

<sup>42</sup> *Peitho* – scrive Buxton, *La Grecia dell'immaginario*, cit., p. 198 – è un concetto retorico, erotico, filosofico, poetico, politico. Dimora negli occhi, sta sulle labbra. Appartiene a re, ad amanti, a coloro che abitano nel mondo della *Realpolitik*. Appartiene soprattutto a coloro che raccontano storie, e che quindi vogliono catturare l'attenzione del pubblico risultando convincenti.

<sup>43</sup> P. Veyne, *I Greci hanno creduto ai loro miti?* tr.it., Bologna, Il Mulino 1984 (ed. originale: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil 1983).

<sup>44</sup> Per la citazione plutarca che fa di Simonide di Ceo l'inventore della formula che vuole la pittura come poesia silenziosa e la poesia come pittura che parla cfr. Plut. *De glor. athen.* 3 346F-347C. Cfr. anche *De Adul* 58b, 15. In *rhet. ad Her.* 4.39 il *topos* simonideo esprime la figura della *commutatio: poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*. Per la citazione oraziana d'obbligo (*Hor. Ars poetica* 361-365) cfr. H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem*, in "New Literary History" 18 (1987), pp. 535-558, p. 535.

<sup>45</sup> Nel *Sublime* – scrive Guidorizzi in una nota di commento al testo (cfr. Anonimo, *Il sublime*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, Mondadori 1991, p. 150, n. 71) – le lodi per Platone non sono mai senza riserve, e testimoniano un complesso atteggiamento di amore-odio dell'autore nei confronti del suo grande modello, un atteggiamento del resto conforme alla tradizione agonistica verso la tradizione letteraria, teorizzata nel testo.

Egli definisce la testa «acropoli», il collo un istmo gettato tra il capo e il petto, e le vertebre sono fissate sotto come perni; il piacere è per gli uomini «l'esca del male» [...]; il cuore un «nodo di vene», «sorgente del sangue» che circola impetuoso: ed è collocato lì in vedetta. Chiama «sentieri» le diramazioni sanguigne. [...] Definisce «gineceo» la dimora dei desideri, quella dell'ardimento «casa degli uomini». [...]. Defini il sangue «pascolo» della carne; «a scopo di nutrimento» – dice – «irrigarono il corpo, tagliando dei canali come si fa nei giardini, perché come da una sorgente, essendo il corpo un terreno percorso da rivi, scorressero i ruscelli delle vene». E quando la morte incombe (dice) si sciolgono le gomene dell'anima, come di una nave, ed essa viene lasciata libera<sup>46</sup>.

Per comprendere la portata di questa citazione del “Platone sublime”, dobbiamo leggere quanto l'Anonimo aveva scritto nel capitolo 30:

Che la scelta di parole adeguate e pertinenti (τῶν κυρίων καὶ μεγαλοπρεπῶν ὀνομάτων) smuova e affascini meravigliosamente gli ascoltatori; che questa sia la principale cura di oratori e scrittori, e faccia fiorire sui discorsi grandezza, bellezza, soavità, vigore, forza, e una sorta di luminosità, simile a quella delle statue più belle (ὥσπερ ἀγάλμασι καλλίστοις), quasi infondendo nelle cose un'anima parlante (ψυχὴν τινα τοῖς πράγμασι φωνητικὴν), è inutile spiegarlo a chi non se ne intende. Le parole belle (τὰ καλὰ ὀνόματα) sono la luce del pensiero (φῶς γὰρ τῷ ὄντι ἴδιον τοῦ νοῦ).

<sup>46</sup> Ps. Long. *subl.* 32; cfr. Plat. *Tim.* 69d-74d.

## bibliografia

- Adam J., Adam A.M., *Platonis Protagoras*, Cambridge, Cambridge University Press, 1905.
- Annas J., *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford, Clarendon Press 1981.
- Arnheim R., *Il pensiero visivo*, trad. it., Torino, Einaudi 1974.
- Aygon J.P., *L'écphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, in "Pallas" 41 (1994), pp. 41-56.
- Ascani A., Demetrio, *Sullo stile*, traduzione e note di A.A., Milano, BUR 2002.
- Baltes M., Lakmann M.L., *Idea (dottrina delle idee)*, in F. Fronterotta - W. Leszl (eds.), *Eidos-idea, Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, cit., pp. 1-23.
- Barbantani S., *Platone, Ione*, Milano, Signorelli 1995.
- Basta Donzelli G., *La Parodo dello Ione di Euripide*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle immagini*, cit. pp. 141-167.
- Belloni L., Bonandini A., Ieranò G., Moretti G. (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, Pubblicazioni del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento 2010.
- Berardi F., *L'énargeia nell'Explanatio psalmorum di Cassiodoro*, in "Paper on Rhetoric" 9 (2008), pp. 1-31.
- Bettetini M., *Figure di verità. La finzione nel Medioevo occidentale*, Torino, Einaudi 2004.
- Bettini M., *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi 2012.
- Bonfiglioli S., *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Bologna, Pátron 2008.
- Bouvier D., *Ulysse et le personnage du lecteur*, in M. Fattal (ed.), *La philosophie de Platon*, pp. 19-53.
- Brancacci A., *Socrate e il tema semantico della coscienza*, in G. Giannantoni, M. Narcy (eds.), *Lezioni socratiche*, cit. pp. 279-301.
- Brisson L., *Introduction à la philosophie du mythe: Sauver les mythes*, Paris, Vrin 1996.
- Brisson L., *Le divin planteur (phutourgos)*, in "Kairos" 19 (2002), pp. 31-48.

- Buarque L., *As armas cômicas. Os interlocutores de Platão no Crátilo*, Rio de Janeiro, Hexis editora 2011.
- Buxton R., *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, tr.it. La Nuova Italia, Firenze 1997 (ed. originale: *Imaginary Greece: The contexts of mythology*, Cambridge University Press 1994).
- Calame C., *I Greci e l'eros. Simboli pratiche e luoghi*, trad. it. Bari, Laterza 1992.
- Capra A., *Dialettica e poesia: Platone e il 'mesmerismo' di Socrate*, in "Acme" (2008), pp. 29-44.
- Casertano G. (a cura di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli, Loffredo 2000.
- Casertano G. (a cura di), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo 2004.
- Casertano G. (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo 2005.
- Casertano G., *Paradigmi della verità in Platone*, Roma, Editori Riuniti 2007.
- Casertano G., *Pazzia, poesia e politica in Platone*, in G. Casertano, *L'eterna malattia del discorso* (quattro studi su Platone), Napoli, Liguori 1991, pp. 37-58.
- Casertano G., *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, Napoli, Loffredo 1996.
- Casertano G., *Il (in) nome di Eros. Una lettura del discorso di Diotima nel Simposio platonico*, in "Elenchos" XVIII (1997) 2, pp. 277-310.
- Casertano G., *La caverne entre analogie, image, connaissance et praxis*, in M. Dixsaut (sous la direction de), *Études sur la République de Platon*, II, *De la science du bien et des mythes*, 2005, cit. pp. 39-70.
- Cerri G., *Platone sociologo della comunicazione*, Milano, Mondadori 1991.
- Cerri G., *Dalla dialettica all'epos*, in G. Casertano (a cura di), *La struttura del dialogo platonico*, cit. pp. 7-34.
- Chantraine P., *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck 1977.
- Chinn Ch. M., *Before your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, in "Classical Philology" 102 (2007), pp. 265-280.
- Corrigan K. & E., *Plato's Dialectic at Play: Argument, Structure and Myth in Plato's Symposium*, Penn State University Press 2004.
- de Luise F., Farinetti G., *Felicità socratica: immagini di Socrate e modelli antropologici ideali nella filosofia antica*, Hildesheim, Zurich, NewYork, Olms 1997.
- Denyer N., *Sun and Line, the Role of the Good*, in G.R.F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, cit. pp. 284-309.
- Deschoux M., *Platon ou le jeu philosophique*, Paris, Les Belles Lettres 1980.



- Desclos M.L., *Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon*, in “Revue de Métaphysique et de Morale”, 3 (2000), pp. 301-327.
- Dixsaut M. (ed), *Études sur la République de Platon I. De la justice. Education, psychologie et politique*, sous la direction de M.D. avec la collaboration d’Annie Larivée, Paris, Vrin, 2005.
- Dixsaut M. (ed), *Études sur la République de Platon, II, De la science du bien et des mythes*, sous la direction de M.D. avec la collaboration de F. Teisserenc, Paris, Vrin 2005.
- Dubel S., *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. Lévy, L. Pernot (ed), *Dire l’évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, cit. pp. 249-264.
- Fasce S., *Eros. La figura e il culto*, Genova, Tilgher 1977.
- Fattal M. (ed.), *La philosophie de Platon*, Paris, L’Harmattan 2001.
- Ferrari F., *Teoria delle idee e ontologia*, in Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, volume IV, libro V, Napoli, Bibliopolis 2000, pp. 365-391.
- Ferrari F., *L’accento alle idee alla fine del Cratilo*, in G. Casertano (a cura di), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, cit. pp. 115-123.
- Ferrari F., *L’infallibilità del logos: la natura del sapere noetico in Platone*, in “Elenchos” 27 (2006), pp. 425-440.
- Ferrari F., *I miti di Platone*, Milano, Bur 2006.
- Ferrari F., *Conoscenza filosofica e opinioni politiche nel V libro della Repubblica di Platone*, in “Atene e Roma” (2010), 1-2, pp. 26-46.
- Ferrari F., *Platone, Teeteto*, Milano, Bur, 2011.
- Ferrari G.R.F., *Listening to the Cicadas. A study of Plato’s Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press 1987.
- Ferrari G.R.F. (ed.), *The Cambridge Companion to Plato’s Republic*, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- Fronterotta F., Leszl W. (eds.), *Eidos-idea. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, Sankt Augustin, Academia 2005.
- Fronterotta F., φουτοργός, δημιουργός, μιμητής: *chi fa cosa in Resp. X 596a-597e?*, in Platone, *La Repubblica* a cura di M. Vegetti, vol. VII, libro X, cit. pp. 173-198.
- Frontisi-Ducroux F., *L’homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard 2003.
- Gastaldi S., “*Dikaion / dikaiosyne*”, in Platone, *La Repubblica*, traduzione e commento a cura di M. Vegetti, vol. I, cit. pp. 159-169.
- Gaudin C., *Deux cavernes. L’écriture allégorique*, in “Revue de Philosophie ancienne”, 10, 2 (1992), pp. 179-210.
- Giannantoni G., Nancy M. (eds), *Lezioni socratiche*, Napoli, Bibliopolis 1997.

- Giuliano F. M., *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia 2005, pp. 137-218.
- Goldhill S., *What is ekphrasis for?*, in "Classical Philology" 102 (2007), pp. 1-19.
- Gombrich E., *L'immagine e l'occhio*, tr. it., Torino, Einaudi 1985 (ed. originale: *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon 1982).
- Gomes de Pina M.G., *L'arrossire sorridendo di Ippocrate*, in G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone struttura e problematiche*, cit., pp. 39-64.
- Griswold Ch. L. Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven and London, Yale University Press 1986, pp. 138-156.
- Griswold C.L. Jr. *Irony and Aesthetic Language in Plato's Dialogues*, in D. Bolling (ed.), *Philosophy and Literature*, New York, Haven Publications 1987, pp. 71-99.
- Griswold C.L. Jr., *Plato's Metaphilosophy: Why Plato Wrote Dialogues*, in C.L. Griswold (ed.), *Platonic Writings, Platonic Readings*, New York, Routledge 1988, pp. 143-167.
- Guidorizzi G., Anonimo, *Il sublime*, Milano, Mondadori 1991.
- Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press 2002.
- Hart R., Tejera V. (eds.), *Plato's Dialogues: The Dialogical Approach*, Studies in the History of Philosophy, Lewiston, Edwin Mellen Press 1997.
- Heffernan J., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press 1993.
- Kahn C.H., *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press 1996.
- Karamanolis G.E., *Plato and Aristotle in agreement? Platonists on Aristotle from Antiochus to Porphyry*, Oxford, Clarendon Press 2006.
- Lacan J., *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, trad. it. Torino, Einaudi 2008 (Edizione francese: Seuil, Paris 1991).
- Lafrance Y., *La théorie platonicienne de la doxa*, Montreal, Bellarmin (Paris, Les Belles Lettres) 1981.
- Lanza D., *Lo spettacolo*, in M. Vegetti (a cura di), *Oralità cultura spettacolo*, cit., pp. 107-126.
- Lauxerois J., *Ion et autres teste. Poésie et philosophie*. Traductions, préface et postface de J.L., Paris, Pocket 2008.
- Lavecchia S., *Una via che conduce al divino. La "homoiosis theo" nella filosofia di Platone*, Milano, Vita e pensiero 2006.
- Ledesma F., *Le sophiste et les exemples; sur le problème de la ressemblance dans le*

- Sophiste de Platon, in "Revue de Philosophie ancienne" XXVII (2009), pp. 3-38.
- Lévy C., Pernot L. (ed), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris, L'Harmattan 1997.
- Manieri A., *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in "Quaderni urbinati di cultura classica" 50 (79) 1995, pp. 133-140.
- Marcos G.E., *El modus operandi de la phantasia platonica. Phantasia y placer de anticipación en el Filebo*, in G.E. Marcos, M.E. Díaz (eds.), *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*, Buenos Aires, Prometeo 2009, pp. 147-168.
- Markiewicz H., *Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem*, in "New Literary History" 18 (1987), pp. 535-558.
- Mathieu-Castellani G. (ed), *La pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes 1994.
- Moravia S., *Esistenza e passione*, in *Storia delle passioni* a cura di S. Vegetti Finzi, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-38.
- Moroncini B., *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Napoli, Cronopio 2010<sup>2</sup>, (I ed. 2005).
- Moss J., *What is Imitative Poetry and why is it Bad?*, in G.R.F. Ferrari (ed), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, cit. pp. 415-444.
- Motta A., Anonimo, *Prolegomeni alla filosofia di Platone*. Saggio introduttivo, traduzione e commento storico-filosofico a cura di A.M., Roma, Armando 2014.
- Mouze L., *Se connaître soi-même: tragédie, bonheur et contingence*, in "Les Études Philosophiques" 4 (2003), pp. 483-498.
- Narcy M., *Platon, Théétète*, Paris, Flammarion 1994.
- Narcy M., *En quête du moi chez Platon*, in *Le moi et l'intériorité*, éd. par G. Aubry et F. Ildefonse, Paris, Vrin 2008, pp. 57-70.
- Nucci M., *Platone, Simposio*, trad. e comm. di M.N., introd. di B. Centrone, Torino, Einaudi 2009.
- Nuzzo E., *Tra acropoli e agorá. Luoghi e figure della città in Platone e Aristotele*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- Palumbo L., *Realtà e apparenza nel Sofista e nel Politico*, in Ch. J. Rowe (ed.), *Reading the Statesman. Proceedings of the III Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia 1995, pp. 175-189.
- Palumbo L., *Le emozioni e il pensiero nel Fedone di Platone*, in *La filosofia e le emozioni*, a cura di P. Venditti, Firenze, Le Monnier 2003, pp. 291-300.
- Palumbo L., *Socrate, Ippocrate e il vestibolo dell'anima*, in *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, a cura di G. Casertano, Napoli, Loffredo 2004, pp. 87-103.

- Palumbo L., *La spola e l'ousia*, in *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, a cura di G. Casertano, pp. 65-94.
- Palumbo L., *La paura e la città*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche" CXVII (2006), pp. 309-323.
- Palumbo L., *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo 2008.
- Palumbo L., *La chora nel Timeo di Platone: una scena per il teatro del mondo*, in "Vichiana" 10 (2008), pp. 3-26.
- Palumbo L., *Scenografie verbali di quinto secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico*, in *V secolo. Studi di filosofia antica in onore di L. Rossetti*, a cura di S. Giombini e F. Marcacci, Perugia, Aguaplano 2010, pp. 689-699.
- Palumbo L., *Socrate e la conoscenza di sé: per una nuova lettura di Alc. I 133a-c*, in A. Stavru, L. Rossetti (eds.), *Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature*, Bari, Levante 2010, pp. 185-209.
- Palumbo L., *Eros e linguaggio nel Simposio*, in "Archai", 9 (2012), pp. 82-92.
- Perl E., *The Presence of the Paradigm: Immanence and Transcendence in Plato's Theory of Forms*, in "The Review of Metaphysics" 53 (1999), pp. 339-362.
- Pimenta Marques M., *Platão, pensador da diferença. Uma leitura do Sofista*, Belo Horizonte, UFMG 2006.
- Pollitt J. J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven and London, Yale University Press 1974.
- Pradeau J. F., *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier 2009.
- Press G.A., *The Logic of Attributing Characters' Views to Plato*, in G.A. Press (ed.), *Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity*, Lanham, Rowman & Littlefield 2000, pp. 27-38.
- Price A.W., *Love and friendship in Plato and Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Proclo, *Lezioni sul "Cratilo" di Platone*, introd., trad. e comm. di F. Romano, Catania, L'Erma di Bretschneider 1989.
- Puchner M., *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press 2010.
- Riffaterre M., *L'illusion d'ekphrasis*, in G. Mathieu-Castellani (ed.), *La pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, cit. pp. 211-229.
- Rosen S., *Plato's Symposium*, New Haven, Yale University Press 1968.
- Rossetti L., *Le dialogue socratique*, Paris, Les Belles Lettres 2011.
- Rotondaro S., *La τελεστική επίπνοια 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.

- Rudhardt J., *Eros e Afrodite*, trad. it., Milano Boringhieri 1999 (titolo originale *Le rôle d'Eros et d'Afrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, Puf 1986).
- Sedley D., *Plato's Cratylus*, Cambridge, Cambridge University Press 2003.
- Segal Ch., *L'uditore e lo spettatore*, in J.P. Vernant (a cura di), *L'uomo greco*, cit. pp. 187-218.
- Sheffield F., *Plato's Symposium: The Ethics of Desire*, Oxford, Oxford University Press 2009.
- Sini C., *Filosofia e scrittura*, Roma-Bari, Laterza 1999.
- Sissa G., *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza 2003.
- Sörbom G., *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala, Bonniers 1966.
- Sörbom G., *The Classical Concept of Mimesis*, in P. Smith and C. Wilde (eds), *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell Publishing 2002, pp. 19-27.
- Sparshott F. E., *Socrates and Thrasymachus*, in "The Monist" 50 (1966), pp. 421-459.
- Spina L., *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, in "Dioniso" 4 (2005), pp. 198-209.
- Stella M., *L'illusion philosophique*, Grenoble, Millon 2006.
- Szlezák Th. A., *Platone e la scrittura della filosofia*, tr. it., Milano, Vita e Pensiero 1989.
- Szlezák Th. A., *Come leggere Platone*, tr.it., Milano, Rusconi 1991.
- Szlezák Th. A., *La critique platonici enne de l'écrit vaut-elle aussi pour les dialogues de Platon? A propos d'une nouvelle interprétation de Phèdre 278b8-e4*, in "Revue de Philosophie Ancienne" XVII (1999), pp. 49-62.
- Taylor C. C. W., *Plato, Protagoras*, Oxford, Clarendon Press 1991.
- Trabattoni F., *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, Firenze, La Nuova Italia 1994.
- Trabattoni F., *Il dialogo come "portavoce" dell'opinione di Platone*, in M. Bonazzi e F. Trabattoni (a cura di), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica*, Milano, Cisalpino 2003, pp. 151-178.
- Tulli M., *Dialettica e scrittura nella VII lettera di Platone*, Pisa, Giardini 1989.
- Vasiliu A., *Dire et voire. La parole visible du Sophiste*, Paris, Vrin 2008.
- Vasiliu A., *Imagem de l'individuo, portrait de la personne*, in M. Pimenta Marques (ed.), *Teorias da Imagem na Antiguidade*, Sao Paolo, Paulus 2012, pp. 309-349.
- Vasiliu A., *Mythologie de la source, le silence du visible et son interprétation par Socrate (en relisant le prologue du Phèdre)*, in "Tropos", rivista di ermeneutica e critica filosofica, VII, 1, (2014), pp. 51-82.

- Vegetti Finzi S. (a cura di), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza 1995.
- Vegetti M. (a cura di), *Oralità cultura spettacolo*, Torino, Boringhieri 1983.
- Vegetti M., *Etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza 1989.
- Vegetti M., *Trasimaco*, in Platone, *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di M. V., volume I, Napoli, Bibliopolis 1998, pp. 233-256.
- Vegetti M., Platone, *La Repubblica.*, volume IV, libro V, Napoli, Bibliopolis 2000.
- Vegetti M., Platone, *La Repubblica*, Milano, Bur 2007.
- Vegetti M., *L'io, l'anima, il soggetto*, in *Dialoghi con gli antichi*, a cura di S. Gastaldi, F. Calabi, S. Campese, F. Ferrari, Sankt Augustin, Academia 2007, pp. 43-80.
- Vegetti M., Platone, *La Repubblica*, vol. VII, libro X, Napoli, Bibliopolis 2007.
- Vegetti M., *Un paradigma in cielo. Platone politico da Aristotele al Novecento*, Roma, Carocci 2009.
- Velardi R., Enthousiasmós. *Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1989.
- Velardi R., Platone, *Fedro*, Milano, Bur 2006.
- Vernant J. P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "mimésis"* (1975) (ripubblicato in *Naissance d'images*, in *Religions, histories, raisons*, Paris, Maspero 1979, pp. 105-137 e tradotto in italiano in *Nascita di immagini*, in *Nascita di immagini ed altri scritti su religione storia e ragione*, tr. it., Milano, Il Saggiatore 1982, pp. 119-152).
- Vernant J.P. (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 187-218.
- Veyne P., *I Greci hanno creduto ai loro miti?* tr. it., Bologna, Il Mulino 1984 (ed. originale: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Seuil, Paris 1983).
- Webb R., Ekphrasis, *Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, in "Word and Image" 15 (1999), pp. 7-18.
- Webb R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate 2009.
- Webb R., *Mémoire et inagination*, in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence*, cit., pp. 229-248.
- White D.A., *Rhetoric and Reality in Plato's Phaedrus*, Albany, State University of New York Press 1993.
- Wunenburger J., *Filosofia delle immagini*, trad. it. Torino, Einaudi 1999.
- Zanker G., *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, in "Rheinisches Museum für Philologie" 124 (1981), pp. 297-311.

## indice dei nomi

### Antichi

Aftonio, 121 n. 1  
Alceo, 67 n. 15  
Alcidamante, 111 n. 27  
Anassagora, 18 e n. 27; 22  
Anonimo alessandrino, 30 n. 51  
Antistene, 64 n. 7  
Aristotele, 12 e n. 5; 53 n. 1; 111 n. 27;  
122 n. 8; 128 n. 27; 130 n. 34  
Cicerone, 95 n. 27; 122 n. 9  
Cristo, 11  
Demetrio (Pseudo), 121 n. 2; 124 nn.  
17, 19; 125; 128 n. 27; 130  
Democrito, 98 n. 38  
Diogene Laerzio, 40 n. 13  
Dione Crisostomo, 64 n. 7  
Dionigi di Alicarnasso, 123 e n. 12  
Elio Teone, 121 nn. 1-2; 122; 123 n. 15  
Ermogene, 121 n. 1; 122; 123 n. 16  
Eschilo, 98 n. 36  
Esiodo, 69 n. 19  
Euclide di Megara, 22  
Euripide, 14 n. 13; 65 n. 10; 67 n. 15;  
99  
Fidia, 126  
Giamblico, 40 n. 12.  
Gorgia, 65 n. 12; 66 n. 12  
Ippocrate di Cos, 126  
Lisia, 19; 22; 94

Longino (Pseudo), 122 n. 11; 129 n.  
32; 134 n. 46

Nicolao Sofista, 121 n. 1

Omero, 11 n. 1; 99 e n. 41; 100; 117;  
127 n. 23; 128 nn. 26-27; 132

Pericle, 18 n. 28

Pindaro, 94 n. 21; 101 n. 47

Plutarco di Cheronea, 104 n. 2; 130;  
133 n. 44

Policleto, 126

Proclo, 38 n. 8; 39 n. 11; 40 n. 12

Protagora, 125

Quintiliano, 122 n. 11; 131 n. 35

Saffo, 67 n. 15

Simonide di Ceo, 67 n. 15; 105 n. 4;  
133 n. 44

Socrate, 99 n. 41

Sofocle, 14 n. 13; 40; 65 n. 10; 99 n. 39

Solone, 104 n. 2

### Moderni

Adam Adele Marion, 25 n. 40

Adam James, 25 n. 40

Annas Julia, 54 n. 3.

Arnheim Rudolf, 113 n. 30; 129 n. 30

Aronadio Francesco, 29 n. 49

Aubry Gwenaëlle, 11 n. 2

Avezzù Guido, 111 n. 27

Aygon Jean-Pierre, 123 n. 12

- Baltes Matthias, 55 n. 5  
 Barbantani Silvia, 99 n. 39  
 Basta Donzelli Giuseppina, 121 n. 5  
 Belloni Luigi, 121 n. 5  
 Berardi Francesco, 123 n. 11  
 Bergk Theodor, 67 n. 15; 105 n. 4  
 Bettetini Maria, 106 n. 8  
 Bettini Maurizio, 75 n. 31  
 Bolling Douglas, 41 n. 15  
 Bonandini Alice, 121 n. 5  
 Bonazzi Mauro, 40 n. 14  
 Bonfiglioli Silvia, 29 n. 50; 33 n. 62  
 Bouvier David, 18 n. 24; 27 nn. 45 e 46  
 Braccacci Aldo, 14 n. 13  
 Brisson Luc, 80 n. 2; 84 n. 12  
 Buarque Luisa, 49 n. 24  
 Bultrighini Umberto, 31 n. 56  
 Buxton Richard, 133 e n. 41
- Caccia Giovanni, 19 n. 30  
 Calabi Francesca, 11 n. 1  
 Calame Claude, 67 n. 17  
 Calogero Guido, 20 n. 32  
 Campese Silvia, 11 n. 1  
 Capra Andrea, 99 nn. 41, 43  
 Casertano Giovanni, 26 n. 42; 28 n. 48;  
 50 n. 26; 60 n. 20; 61 n. 23; 65 n. 11;  
 99 n. 43  
 Centrone Bruno, 67 n. 15  
 Cerri Giovanni, 65 n. 12; 107 e n. 15  
 Chantraine Pierre, 18 n. 25  
 Chinn Christopher M., 123 n. 12  
 Corrigan Glazov Elena, 63 n. 5  
 Corrigan Kevin, 63 n. 5
- de Luise Fulvia, 12 n. 5  
 Denyer Nicholas, 81 n. 5  
 Deschoux Marcel, 66 n. 12  
 Desclos Marie-Laurence, 92 n. 14  
 Destrée Pierre, 105 n. 3  
 Diaz María E., 21 n. 33  
 Diels Hermann, 98 n. 38
- Dixsaut Monique, 57 n. 11; 61 n. 23  
 Dubel Sandrine, 121 n. 3; 122 e nn.  
 7-8; 123 n. 14
- Farinetti Giuseppe, 12 n. 5  
 Fasce Silvana, 65 n. 10  
 Fattal Michel, 18 n. 24  
 Ferrari Franco (con S. Poli), 12 n. 4  
 Ferrari Franco, 11 n. 1; 15 n. 16; 16 n.  
 18; 17 n. 23; 22 n. 34; 55 nn. 5-6; 82  
 n. 8; 83 n. 11; 84 n. 13  
 Ferrari Giovanni R.F., 80 n. 3; 91 n. 13  
 Festi Augusta, 18 n. 28  
 Frede Michael, 12  
 Fronterotta Francesco, 55 n. 5; 80 n. 2;  
 129 n. 31  
 Frontisi Ducroux Françoise, 22 n. 34
- Gastaldi Silvia, 11 n. 1; 57 n. 13  
 Gaudin Claude, 131 n. 38  
 Giannantoni Gabriele, 14 n. 13  
 Giombini Stefania, 11 n. 3  
 Giuliano Fabio Massimo, 97 nn. 31-32  
 Godhill Simon, 122 n. 10; 129 n. 32  
 Gombrich Ernst H., 131 n. 35  
 Gomes de Pina Maria da Graça, 124 n.  
 18  
 Griswold Charles L. Jr., 41 n. 15; 93 n.  
 19  
 Guidorizzi Giulio, 133 n. 45
- Halliwell Stephen, 86 n. 18; 90 n. 9;  
 101 n. 48; 105 n. 6; 107 e n. 14; 112  
 n. 28; 116 n. 35; 118 n. 36  
 Hart Richard E., 41 n. 15  
 Heffernan James, 121 n. 4
- Ieranò Giorgio, 121 n. 5  
 Ildefonse Frédérique, 11 n. 2
- Kahn Charles H., 41 n. 15  
 Karamanolis George E., 53 n. 1  
 Kranz Walter, 98 n. 38



- Lacan Jacques, 62 n. 3  
 Lafrance Yvon, 83 n. 11  
 Lakmann Marie-Luise, 55 n. 5  
 Lanza Diego, 103 n. 1  
 Lauxerois Jean, 93 n. 17  
 Lavecchia Salvatore, 86 n. 16  
 Ledesma Felipe, 74 n. 28  
 Leszl Walter, 55 n. 5; 129 n. 31  
 Lévy Carlos, 121 n. 3; 122 n. 9  
  
 Mandruzzo Enzo, 127 n. 21  
 Manieri Alessandra, 113 n. 29  
 Marcacci Flavia, 11 n. 3  
 Marcos Graciela E., 21 n. 33  
 Markiewicz Henryk, 133 n. 44  
 Mathieu-Castellani Gisèle, 121 n. 4  
 Moravia Sergio, 74 n. 30  
 Moretti Gabriella, 121 n. 5  
 Moroncini Bruno, 62 n. 1; 66 n. 14; 68 n. 18; 69 n. 19; 72 n. 24; 76 n. 32  
 Moss Jessica, 80 n. 3  
 Motta Anna, 30 n. 51  
 Mouze Létitia, 104 n. 3  
  
 Narcy Michel, 11 n. 2; 14 n. 13; 16 n. 18  
 Nucci Matteo, 24 n. 37; 67 n. 15  
 Nuzzo Enrico, 30 n. 53; 60 n. 19  
  
 Palumbo Lidia, 13 n. 12; 14 n. 14; 23 n. 35; 24 n. 37; 26 n. 42; 28 n. 48; 30 n. 52; 39 n. 9; 54 n. 4; 56 n. 8; 63 n. 6; 89 n. 8; 93 n. 17; 94 nn. 23-24; 96 n. 29; 102 n. 49; 107 n. 10; 109 n. 20; 112 n. 27; 126 n. 20; 127 n. 22; 128 n. 25  
 Perl Eric D., 89 n. 6  
 Pernot Laurent, 121 n. 3; 122 n. 9  
 Pimenta Marques Marcelo, 30 n. 55; 72 n. 23  
 Poli Silvia, 12 n. 4  
 Pollitt Jerome, 90 n. 9  
 Pradeau Jean François, 80 n. 4; 81 n. 7; 83 n. 9; 93 n. 17; 95 n. 27; 100 n. 45; 104 n. 1; 105 n. 5; 108 n. 16  
 Press Gerald Alan, 40 n. 13  
 Price Anthony W., 73 n. 26  
 Pucci Piero, 19 n. 29  
 Puchner Martin, 12 n. 6; 15 n. 15  
  
 Riffaterre Michael, 121 n. 4  
 Rocci Lorenzo, 18 n. 25.  
 Romano Francesco, 38 n. 8  
 Rosen Stanley, 41 n. 15  
 Rossetti Livio, 11 n. 3; 12; 13 n. 12  
 Rotondaro Serafina, 97 n. 34; 101 n. 46  
 Rowe Christopher J., 23 n. 35  
 Rudhardt Jean, 64 n. 7; 69 n. 19  
  
 Sedley David, 12 e n. 7; 13 e n. 10  
 Segal Charles P., 127 e n. 24; 128 n. 26  
 Sheffield Frisbee, 66 n. 13  
 Sini Carlo, 24 n. 38.  
 Sissa Giulia, 28 n. 47  
 Smith Paul, 90 n. 9  
 Sörbom Göran, 90 n. 9; 110 n. 22; 118 n. 36  
 Sparshott Francis Edward, 37 n. 5  
 Spina Luigi, 91 n. 12; 127 n. 24  
 Stavru Alessandro, 13 n. 12  
 Stella Massimo, 41 n. 15; 42 n. 17  
 Szlezák Thomas A., 25 n. 41; 41 n. 16; 42 n. 18; 62 n. 2  
  
 Taylor C.C.W., 25 n. 40.  
 Teisserenc Fulcran, 61 n. 23  
 Tejera Victorino, 41 n. 15  
 Trabattoni Franco, 40 n. 14; 50 n. 26; 99 n. 41  
 Tulli Mauro, 41 n. 16  
  
 Valgimigli Manara, 20 n. 31; 56 n. 10  
 Vasiliu Anca, 22 n. 34; 26 n. 43; 30 nn. 54-55, 31nn. 57-58; 33 n. 63; 79 n. 1; 91 n. 13  
 Vegetti Finzi Silvia, 74 n. 30

- Vegetti Mario, 11 n. 1; 35 n. 2; 53 n. 2;  
55 n. 5; 57 n. 12; 60 n. 18; 61 n. 24;  
80 n. 2; 103 n. 1; 105 n. 5; 110 n. 21
- Velardi Roberto, 70 n. 20; 87 n. 1; 90  
nn. 10-11; 94 n. 20; 97 n. 31
- Venditti Pasquale, 56 n. 8
- Vernant Jean Pierre, 91 n. 14; 127 n. 24
- Veyne Paul, 133 e n. 43
- Vitali Mario, 37 n. 7; 40 n. 12; 51 n. 27
- Webb Ruth, 122 n. 6; 123 n. 13; 131 e  
nn. 36-37
- White David, A. 91 n. 13
- Wilde Carolyn, 90 n. 9
- Wunenburger Jean Jacques, 80 n. 4; 83  
n. 10
- Zanker Graham, 121 n. 2; 123 n. 12
- Zadro Attilio, 21 n. 33

# Indice

<i>Presentazione</i> . . . . .	p.	5
<i>Introduzione</i> . . . . .	»	7
I. Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi. . . . .	»	11
II. Linguaggio e rappresentazione nel <i>Cratilo</i> . . . . .	»	35
III. Platone e la fondazione semantica dell'etica . . . . .	»	53
IV. Eros e linguaggio nel <i>Simposio</i> . . . . .	»	62
V. La <i>mimesis</i> nella <i>Repubblica</i> . Appunti sulla nozione di immagine . . . . .	»	78
VI. <i>Mimesis</i> ed <i>enthousiasmos</i> . Appunti sul <i>Fedro</i> . . . . .	»	87
VII. La nozione di <i>mimesis</i> tragica in Platone . . . . .	»	103
VIII. <i>L'ekphrasis</i> in Platone. Appunti dai dialoghi . . . . .	»	121
<i>Bibliografia</i> . . . . .	»	135
<i>Indice dei nomi</i> . . . . .	»	143
<i>Antichi</i> . . . . .	»	143
<i>Moderni</i> . . . . .	»	143

φιλοσοφική σκέψις  
collana di testi e studi  
di filosofia antica  
*diretta da*  
giovanni casertano e lidia palumbo

---

1. lidia palumbo, *verba manent. su platone e il linguaggio*, 2014

Finito di stampare nel dicembre 2014  
presso Grafica Elettronica srl, Napoli  
per conto di Paolo Loffredo Iniziative Editoriali srl, Napoli

