STEFANIA NONVEL PIERI

Le Muse in dialogo. Ancora qualche spunto su tragedia e filosofia

...anime effimere, è l'inizio di un altro ciclo
di natura mortale, apportatore di morte:
non un demone avrà voi in sorte, ma sarete
voi a scegliere un demone...
(PLATONE, *Repubblica*, 617 D)

But did Sophocles think he knew
what he did know?
(W. KAUFMANN, *Tragedy and Philosophy*, Princeton 1968)

A) 'A Musis principium'. 'Logos' e 'mythos' dai poeti-filosofi a Platone.

"Noi sappiamo dire molte parole equivoche (ψεύδεα) conformi ai loro etimi, agli intimi significati (ἐτύμοισιν) di esse; noi sappiamo, quando vogliamo, far ascoltare parole aperte, non occulte (ἀληθέα γερύσασθαι)"[1].

È la dichiarazione che le Muse Eliconie, "dalla parola precisa (ἀρτιέπειαι)"[2], fanno al pastore Esiodo nell'investirlo di regalità poetica: una regalità che era già potenzialmente in lui, in quanto uno di coloro generati della specie dei sovrani alunni di Zeus[3]; e che le Muse ratificano e attivano donandogli al momento dell'investitura dolce rugiada sulla lingua, sì che dalla sua bocca scorrano dolci, miti parole, e una voce ispirata che uguaglia il cantore alle figlie di Zeus e Mnemosine nella capacità di penetrare, per cantarli, oltre al presente, anche il passato e il futuro, andando al di là dell'esperienza immediata e limitata degli 'effimeri'.

---

1. HES. *Theog.* vv. 27-8; la trad. italiana dei testi classici citati in questa sede è sempre mia.
2. *Ivi*, v. 29.
3. ...γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων (v. 82).

iniziale in cui, dopo essere stato slegato, si pone a sedere fino all'estremo sussulto delle membra, che precede il *rigor mortis*. Ma la scena platonica, pur misurandosi con l'esperienza del teatro e assorbendone alcuni elementi, deve munirsi progressivamente di *phàrmaka,* di antidoti, che rovescino o neutralizzino gli effetti della mimesi drammatica, affidando ad altre strategie il prodursi del 'miracolo', l'annullamento della paura di *thànatos,* nella prospettiva di una morte che non si identifichi più con un evento 'irreversibile', con la fine inesorabile di tutto.

La Musa "per gli infelici" consiste -spiega Ecuba nelle *Troiane* di Euripide (vv. 120-1)- nel far risuonare le proprie sciagure, nel levare grida e gemiti sull'infierire di una sorte crudele. E, nell'immaginario greco, è soprattutto il femminile ad essere tradizionalmente associato all'articolazione verbale e sonora del dolore, nel persistente stereotipo che la scena stessa ribadisce e ripete: "avere sempre sulla bocca e sulla lingua i mali che le opprimono: di questo per loro natura le donne si compiacciono", afferma programmaticamente l'Andromaca euripidea (vv. 94-6)[12], prima di prorompere in lamenti sul suo destino di vedova e di schiava. Non diversamente, quando i carcerieri danno accesso alla cella di Socrate, sua moglie Santippe, alla vista degli amici, prende "a strillare e a dire le solite cose che dicono le donne: 'Ahimè, Socrate, ecco è l'ultima volta che i tuoi amici parlano con te e tu con loro'" (60 A)[13]. Il rischio del "femmineo cordoglio"[14], portatore di disordine e di turbamento, deve essere allontanato e rimosso. Con ferma laconicità Socrate intima a Critone: "Qualcuno la riporti a casa". Ordine prontamente eseguito mentre la donna "continuava a gridare e a battersi il petto", nella gestualità convenzionale del *pènthos*[15].

La rappresentazione platonica, con questo gesto inaugurale e simbolico, cerca di ridurre i rischi inevitabilmente connessi a quella parte "irragionevole e vile" dell'anima "che ci fa ricordare la sofferenza e che ci fa piangere, e che di tutto ciò è insaziabile"[16]. Allontanate le donne, il sapiente, condannato a morte, rimane con i propri compagni maschi. Quattordici, tanti quanti erano i giovani e le giovinette che Teseo aveva salvato dalla morte nel labirinto del Minotauro, riportandoli ad Atene.

---

12. Trad. C. BARONE (*Euripide. Andromaca*, a c. di BARONE, Milano 1997).

13. Trad. N. MARZIANO (*Platone. Fedone*, introd. di E. SAVINO, trad. di MARZIANO, Milano 2001).

14. Per l'espressione *gynaikèion pènthos*, cfr. ARCHIL. fr. 13 West.

15. Per questi aspetti del lutto e la crisi del cordoglio, cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino 1975.

16. PLAT. *Resp.* X, 604 D (trad. di F. SARTORI, *Platone, La Repubblica*, introd. di VEGETTI, note di B. CENTRONE, Roma-Bari 1997).

colari, per i quali è tuttavia possibile ipotizzare una forma poetica[9]; in tutti costoro convivono una razionalità tanto logica quanto mitologica[10]. Parmenide inoltre, per molte delle immagini-simbolo del suo proemio, è palesemente debitore intenzionale del modello omerico e esiodeo[11]; e allo stesso modello è debitore per certi temi Empedocle[12]. Per entrambi la semplice e sola esperienza immediata chiude l'uomo nei limiti di consapevolezza ed intelligenza segnati dalle necessità quotidiane e dallo spazio chiuso delle singole vite[13] (un motivo, questo, che continuerà a porsi

---

9. Cfr. S. N. MOURAVIEV, *Héraclite d'Éphèse. Les Muses ou De la nature*, Moscou-Paris 1991: "...le texte d'Héraclite est un texte poétique au plein sens du mot, un texte d'une poésie très riche, pleine d'inspiration, savamment travaillée...les structures poétiques utilisées par Héraclite n'ont rien à voir avec les conventions et les usages poétiques de son temps et, aux yeux de ses contemporaines, étaient autre chose que de la poésie. ...Tous les fragments textuels d'Héraclite sont clairement rythmés. Ils se divisent en côla à l'intérier desquels il y a soit alternance régulière de syllabes toniques et atones, soit (rarement) une structure logaédique..." (p. XXIII *passim*).

10. La tradizionale distinzione fra filosofi ionici e filosofi italici tende a contrapporre un atteggiamento scientifico ("...la concretezza dell'indagine, il significato dato alle tecniche, il tentativo di spiegarsi i fenomeni e le cose per quello che i fenomeni e le cose sono –questo il significato della 'fisica' ionica"; ADORNO, *La filosofia antica* cit., p. 7) a un atteggiamento più fortemente commisto di vena religiosa, com'è nei Pitagorici ("...le due facce dello stesso Pitagora, da un lato volto ai *mathémata*, alla geometrizzazione, alle tecniche, e dall'altro al *silenzio*, alla via sacerdotale,...che coglie, come in un'iniziazione,...il divino respiro del tutto, la suprema armonia" (ADORNO, *La filosofia antica* cit., p. 37), o di tensione assolutizzante, come nella visione unitaria di Parmenide ("lo stesso è εἶναι e νοεῖν", fr. 3), o impostato secondo continuità filosofico-mitologica, come in Empedocle. Ma se in Talete il tutto è pieno di dèi ("Riteneva che l'acqua è principio di tutto e che il mondo è animato e pieno di divinità"; D. L. I 27); se nel frammento di Anassimandro c'è "una risonanza orfica"; se "l'espressione astratta 'secondo ciò che dev'essere', per indicare la necessità che presiede alla generazione e alla corruzione, e inoltre il δίκην διδόναι e il già ricordato τάξιν richiamano indirettamente altre divinità orfiche"; se "il tema della colpa e della punizione come costitutive della nostra vita" è "tema che riemerge nelle varie formulazioni del pessimismo orfico" (G. COLLI, *La sapienza greca*, Milano 1977, vol. I, pp. 297-8), allora la distinzione fra scienziati da un lato e mistici o ontologi dall'altro perde di nettezza e di contrastività.

11. Il viaggio, inteso anche come ricerca dell'identità, alla stregua di Odisseo e, come Odisseo, il superamento da vivo della soglia del ritorno dall'oltretomba; le caratteristiche della casa della Notte e della porta dell'Ade, con il suo baratro-*chàos* (χάσμα ἀχανές), i "legami indissolubili" (μεγάλοι δεσμοί) che rendono inamovibile l'Essere alla pari di Prometeo, nella *Teogonia*, le due *Contese*, sorelle fra loro dissimili, nelle *Opere*.

12. L'etere Titano, l'estensione incalcolabile di cielo e terra in altezza e in profondità; e tutto quello che degli epici gli deriva da Parmenide.

13. Gli esiodei "pastori di campagna, miseri oggetti di biasimo, solo ventre", poveri esseri infelici per i quali non c'è altra dimensione che quella del soddisfacimento dei bisogni naturali, sono in Parmenide (fr. 6): "i mortali che, niente sapendo,...sono trasportati, sordi e ciechi ad un tempo, dall'inganno: gente senza discernimento..."; e in Empedocle (fr. 2): "gli uomini di breve durata, che scorgono nel corso delle loro esistenze soltanto una piccola parte della vita,...tenendo per fermo quel poco che in ciascuno s'imbatte, andando per ogni dove: e vantano la conoscenza del tutto. A questo molto la realtà non è né vista né udita dagli uomini né abbracciata con la mente".

come distinzione topica per chiunque, affrontando il problema della conoscenza, si renda consapevole di doversi porre da un'angolazione visuale differente da quella comune); è necessario l'intervento della divinità, invocata dall'uomo o presente per decisione propria, a sostenere l'impegno superiore alla norma di individui, comunque a un simile impegno già destinati e avviati[14].

Anche per Platone -l'ultimo dei 'sapienti'- la *philosophìa* è attiva solo in chi sia indirizzato alla coscienza di sé e dei propri limiti e si appelli perciò, per la sua impresa, alla divinità -o con l'invocazione tradizionale (come nell'*eikòs lògos-mythos* cosmogonico del *Timeo*), o tenendo comunque gli occhi fissi al divino- nella consapevolezza che l'*epistème* appartiene solo agli dèi e che all'uomo non è concesso che indirizzarsi e approssimarsi, razionalmente, ad essa, se non sopraggiunga (negli εἰδότες φῶτες) qualche illuminazione dall'alto.

Anche per Platone la forma espressiva dell'indagine filosofica si accorda all'indagine stessa per la compresenza e l'interrelazione di livelli linguistici diversi (*lògos* e *mythos*; astrazione e immaginazione; consequenzialità del raziocinio e subordinazione alla logica iconica). La 'poesia' non è –operativamente- respinta, basti pensare anche solo a tutti gli inserti di citazioni poetiche immessi in punti chiave del discorso, a dirimere autorevolmente (anche in chiave ironica, a volte) alcune delle questioni affrontate, o per difendere certe proposizioni. La stessa strutturazione dialogica della scrittura platonica -a specchio di un filosofare problematico che rifiuta le chiusure risolutive- impone, per la molteplicità dei punti di vista da restituire, la molteplicità dei toni, com'è proprio delle opere poetiche, e particolarmente teatrali.

La condanna platonica dell'arte, e in generale le 'condanne' platoniche (della retorica, della scrittura), non sono, a ben vedere -come ormai sappiamo- che dei luoghi comuni della esegesi filosofica e storiografica tradizionale, ridiscussi a partire almeno dall'Ottocento e però non del tutto nemmeno oggi sfatati. Non riaffronterò qui specificamente questo tema[15]; insisterò soltanto sulla drammaturgia intrinseca

---

14. "Le cavalle mi portano fin dove il mio θυμός può giungere...sulla via che porta per tutto quanto è l'uomo che sa...e la dèa benigna m'accolse" (PARMENIDE, fr. 1, 1-3, 22).

"Ma, o dèi, allontanate la follia dalla mia bocca, e da sante labbra fate scaturire una pura fonte"; "Io, per voi dio immortale, non più mortale mi aggiro fra tutti onorato...". "Ma perché soffermarsi su di loro, come se io compissi gran cosa, superando uomini mortali molto fallibili?" (EMPEDOCLE, frr. 3, 1-2; 112, 4-5; 113, 1-2).

15. Mi limito a rinviare a due miei interventi: *Tre condanne. Arte, retorica, scrittura in Platone, nel processo commutativo dei 'Dialoghi'*, "Philo<:>logica", 4 (1993), pp. 3-22; *La responsabilità etica e politica dell'arte in Platone*, in M. MIGLIORI (a c. di), *Il dibattito etico e politico in Grecia tra V e IV secolo*, Napoli 2000, pp. 193-214.

alle opere dialogiche del *corpus* platonico, in cui la stessa presenza protagonistica di Socrate -ormai morto quando Platone scrive i Dialoghi, e le vicende di vita del quale avevano coinvolto l'intera città di Atene- è sufficiente a innescare l'indivisibile suggestione dell'ironia drammaturgica. Inoltre, a differenza dalle altre prose filosofiche cronologicamente prossime (comprese quelle 'a sorpresa' di Gorgia), che 'distendono' sull'arco dell'intera durata del loro svolgimento l'estrinsecazione del contenuto di cui si fanno portatrici, i Dialoghi platonici riservano al finale di ciascuno di essi il punto 'giusto' –perché, finalmente, completo e compiuto– d'osservazione; per cui è sempre indispensabile, per intenderli, tornare a ritroso e ricominciare 'daccapo' la lettura, ma questa volta col 'senno di poi'[16] e l'esperienza dello scioglimento accaduto, in cui e per cui i singoli tratti costitutivi del dialogo riescono come rinnovati di senso e moltiplicati dialetticamente -o fra dialettica e ironia. Ciò comporta di fatto una correzione o complicazione prospettica della lettura già fatta, che talvolta può approdare a un vero e proprio ribaltamento del senso, come accade nella *Repubblica*.

In questo fondamentale Dialogo il lungo percorso, avviato nel primo libro, dell'indagine sulla giustizia individuale e politica –svolto, dopo una non indifferente variazione prospettica[17], attraverso l'ipotesi di fondazione di una Callipoli, in cui la giusta distribuzione dei ruoli e la perfetta disciplina impartita ai cittadini nei loro compiti nettamente differenziati e mantenuta sotto l'attento controllo dei governanti-filosofi è minacciata solo dai ritmi inevitabili del 'divenire'– culmina e si conclude con una visione dell'aldilà narrata per bocca di un morto (apparente) tornato in vita, "nunzio agli uomini delle cose di laggiù"[18]: un'invenzione favolosa, un mito -il mito di Er- a coronamento di un'architettura intellettuale tanto complessa, elaborata fin lì attraverso attenti computi e valutazioni razionali[19]; mito escatologico, inoltre, in cui si assiste a una delle cicliche (e topiche) reincarnazioni delle anime al termine di un periodo (mille anni) di pene o godimenti conseguenti alla condotta di vita sulla terra di ciascuna di quelle anime stesse.

---

16. Cfr. NONVEL PIERI, *Tre condanne* cit., p. 8; M. NARCY, *Introduction*, in PLATON, *'Thèetète'*, Paris 1994, p. 17 (e cfr. p. 77).

17. La "lettura in lettere più grandi" della giustizia nella *pòlis* anziché nell'individuo (*Resp.* 368 C 7-D 7).

18. *Resp.* 614 D 1-2.

19. Anche se va detto che la struttura logica dell'edificio è frutto di una razionalità 'probabile', com'è più volte osservato nel corso del dialogo.

In questo mito ruolo determinante assumono Ananke (la Necessità) e le Moire sue figlie, le quali -per bocca di un vate (προφητής)- proclamano che "la virtù è senza padrone" e che "ciascuno, secondo che la pregi o la disprezzi, ne avrà di più o di meno, essendo lui, e non il dio, il responsabile della scelta". Ma, dette queste parole, il vate –prosegue la narrazione– "gettò le sorti e ciascuno tirò sù quella che gli era caduta vicino"[20].

Il racconto continua con un'evidente, volutamente esposta oscillazione fra l'insistenza, da un lato, sulla libera volontà e sulla responsabilità individuale della scelta da compiere, e l'insinuazione, dall'altro lato, della presenza di condizionamenti evidenti nell'opzione del nuovo tipo di vita. Così l'esperienza del lungo periodo *post mortem* appena concluso –in cielo o nelle profondità della terra– e, a monte di esso, l'esperienza della vita precedente. I mille anni di distanza dalla nuova vita non cancellano dalle anime i segni impressi nel precedente ciclo vitale, che restano anzi determinanti nell'indurre alla preferenza nuova[21].

Chi delle anime ha in sorte d'essere il primo a scegliere la nuova vita, e ha davanti a sé perciò tutte le possibilità (e dunque la totale apertura di libertà), è visto, nel racconto di Er, compiere la pessima delle scelte, quella de "la più grande tirannide": "per dissennatezza e ingordigia scelse, senza avere adeguatamente esaminato tutto quanto v'era da esaminare"[22]. La ragione dell'errore di scelta è indicata nel fatto che costui "era uno di quelli venuti dal cielo, e nella vita precedente era vissuto in una '*politeia* inquadrata' (τεταγμένη) in cui aveva partecipato della virtù per abitudine (ἔθει), senza inclinazione all'arricchimento conoscitivo (ἄνευ φιλοσοφίας)"[23]. Va aggiunto che l'ordine -in sé 'buono'- di quella *politèia*, implica in sé però anche la 'fissità', la 'prescrizione', cui ci si abitua sottomettendovisi.

Questo mito, cui Socrate affida una capacità salvifica[24], viene a smuovere e ribaltare la valutazione del modello di 'buon governo' precedentemente tracciato, svelato ora in una sua positività meno perfetta, in quanto produttore, per i più, d'un

---

20. *Resp.* 617 E.

21. 619 D, 620 A.

22. 619 B: τὴν μεγίστην τυραννίδα ἑλέσθαι, καὶ ὑπὸ ἀφροσύνης τε καὶ λαιμαργίας οὐ πάντα ἱκανῶς ἀνασκεψάμενον ἑλέσθαι... .

23. 619 C.

24. "Così, Glaucone, questo mito si è salvato, non è andato perduto, e potrebbe salvare anche noi, se gli accordiamo fiducia;...se vorremo accordar fiducia a me [Socrate è il mito?], ritenendo l'anima immortale e capace di reggere a tutti i mali e a tutti i beni,...ci troveremo bene sia qui sia nel cammino millenario che abbiamo raccontato" (621 B-D).

ordine passivo mentreché un determinato modo di vita, per quanto in sé 'buono'[25], viene loro imposto ricorrendo a una menzogna o invenzione mitica quanto vuoi nobile. In quella 'buona' vita da automi, il ben operare equivale alla nuda impersonale obbedienza, dunque all'impossibilità di maturare intelligenza e capacità di scelte responsabili[26].

Su questa base, come potremo allora valutare i singoli fondamenti, le 'verità' stabilite nel corso del Dialogo? le regole di una *paidèia* che non può più, dallo scioglimento in avanti con la sua evidenza retrospettiva, essere considerata univoca e incontrovertibile? di una *pòlis* totalitaria che arriva a sostituirsi alla coscienza dei suoi singoli membri, quando la preoccupazione di partenza del Dialogo era rivolta invece alla giustizia dell'individuo, alla πόλις ἐν σεαυτῷ[27]? Occorrerà quantomeno una rilettura (una revisione) totale dell'opera alla luce della conclusione finalmente toccata e, nell'esteriore, nota; una lettura nuova che vedrà necessariamente riaprirsi e riproblematizzarsi quanto si poteva ritenere, apparentemente, logicamente e risolutivamente concluso[28]. (E viene anche da chiedersi: e se la 'nuova' lettura non fosse che un'immagine indeclinabile della 'nuova' vita delle anime, dotata di una più piena e articolata consapevolezza? Qui l'esperienza della filosofia si rifà, oltre che 'mitologematica' e 'poetica', esistenziale; ma il discorso –ch'è anche salvifico, catartico (allo stesso modo e con lo stesso effetto coscienziale della tragedia)– rischia di portarci lontano).

È questa, sottolineiamo, *una* delle forme dell'ironia platonica, di cui molti dei Dialoghi sono sostanziati[29] e che induce effetti paradossali (molto spesso ancor oggi minimizzati se non affatto misconosciuti), screziature di radicale e costruttiva ambiguità nei 'significati' delle opere. Non parrà dunque fuor di luogo riconoscere, o almeno subodorare, in questo procedimento platonico, una strategia che si rispecchia nei procedimenti elettivamente (e selettivamente, allusivamente) drammaturgi-

25. O meglio, più che *in sé*, in funzione dell'ordine politico: e dunque anche del singolo, ma 'di ritorno'.

26. Chi (come il primo che ha scelto, nel racconto di Er) è costretto a pentirsi della propria opzione, "non se stesso accusava di quei mali, ma la sorte e gli dèi e ogni cosa fuorché se stesso" (619 C).

27. Nel X della *Repubblica* si torna ripetutamente su questo.

28. Anche la prosecuzione (anch'essa peraltro problematica) della *Repubblica* nel *Timeo* e nel *Crizia* è indice della non-chiusura nei confini dell'opera delle tematiche in essa considerate.

29. Cfr. C. L. GRISWOLD, *Irony and Aesthetic Language in Plato's Dialogues*, in D. BOLLING (ed.), *Philosophy and Literature*, New York 1987, trad. it. di NONVEL PIERI, *Ironia e linguaggio estetico nei Dialoghi di Platone*, "Philo<:>logica", 6 (1994), pp. 67-104.

ci e teatrali[30], oltre tutto canonici e dunque all'interno della *pòlis* da potersi ritenere condivisi e 'universali', con corrispondenze obiettive evidenti nei modi e nei fini della tragedia attica. "Nella prospettiva tragica", scrive Jean Pierre Vernant, "agire comporta...un duplice carattere: da un lato è tener consiglio dentro di sé, soppesare il pro e il contro, prevedere come meglio si può l'ordine dei mezzi e dei fini; dall'altro è scommettere sull'ignoto e sull'incomprensibile... Solo al termine del dramma gli atti assumomo il loro vero significato e gli agenti scoprono, attraverso ciò che hanno realmente compiuto senza saperlo, il loro vero volto"[31].

E in forma quasi di definizione: "C'è una coscienza tragica della responsabilità umana, quando i piani umano e divino sono abbastanza distinti per contrapporsi senza cessare tuttavia di apparire inseparabili. Il senso tragico della responsabilità sorge allorché l'azione umana forma oggetto di una riflessione, di un dibattito, ma non ha acquisito uno statuto sufficientemente autonomo per bastare compiutamente a se stessa"[32].

B) La tragedia e il Sileno. La doppia e tripla vita delle 'personae' tra 'lògos' e 'mythos'.

I conti tornano troppo, ci pare. L'ironia deve insediarsi anche nella ricerca. Basterà l'aver detto che le riflessioni fin qui svolte si muovono nel campo un poco ambiguo dell'ipotesi critica o di lavoro (un campo peraltro vastissimo ma circoscritto da orizzonti fattisi rigidi): senza però distrarci dal fatto che un certo tipo di convergenze, come quello appena suggerito della filosofia del dialogo nella liturgia dell'azione tragica, è necessitato a restringere e quasi sminuire il vallo differenziale inalterabilmente costituito dalla diversità dei 'generi' o delle strutture di comunicazione cui ci si riferisce. Diversità (ossia sempre e ancora ironia, distanziazione) relativa anche a un tipo di utente, che sarà lo spettatore anonimo della *pòlis*, nel caso

30. Non sono mancate, peraltro, attenzioni alla struttura teatrale di alcune opere platoniche, ad esempio il *Gorgia*: cfr. E. DODDS, *Gorgias*, Oxford 1959, pp. 4-5, e NONVEL PIERI, *Gorgia*, Napoli 1991, pp. 3-4.

31. J. P. VERNANT, *Tensioni ed ambiguità nella tragedia greca*, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it. Torino 1976 (ed. or. 1972), p. 25.

32. VERNANT, *Il momento storico della tragedia greca*, in *Mito e tragedia nell'antica Grecia* cit., p. 7.

del teatro, e il lettore di un cenacolo intellettuale curiosissimo, presto formalizzatosi in accademia, nel caso dei Dialoghi.

Ci sono spunti da cogliere, anche in questo senso, dal mito di Er, che gettano come delle liane fra questi due floridi isolotti. Si affaccia per prima la riflessione che gli eroi del teatro hanno istituzionalmente una prima e una seconda vita, quella propria nel corso della recita (normalmente conchiusa in agnizione di più vasta e partecipata coscienza della tragicità dell'essere, ch'è la forma più scabra e cruenta dell'ironia) e quella riflessa nelle potenzialmente innumeri facce che il loro profilo simbolico assume quando, dalla catarsi, ciascuno degli spettatori si trova immerso in una più acuta coscienza del proprio 'essere solo' –nella massa che lo circonda, e che partecipa all'identico rituale–. Platone intende ricondurre la tragicità dell'essere alla naturale fondazione e costituzione del tutto, neutralizzando così la prospettiva 'tragica', la posizione 'indifesa' dell'uomo rispetto agli dèi e alla loro prepotente volontà.

"Tre specie mortali", dice il Demiurgo agli "dèi figli di dèi" che da lui hanno avuto generazione, "restano ancora da generare; e se queste non saranno generate il cosmo resterà incompiuto, perché non possederà tutte le specie di animali che invece deve avere se vorrà essere adeguatamente compiuto. Ma se queste specie si generassero", il Demiurgo prosegue, "e avessero vita grazie a me, si eguaglierebbero agli dèi; perché dunque siano mortali e questo tutto sia realmente un tutto, volgetevi a costituire gli animali in base alla vostra natura, imitando (μιμούμενοι) la mia attitudine (δύναμις) nel generare voi"[33].

I mortali non hanno generazione diretta dal dio, ma sono, *per natura*, elementi discendenti nella scala costitutiva del tutto. Da questa consapevolezza deve avviarsi la loro riflessione e la loro condotta. Su questa consapevolezza Socrate non imputerà l'incomprensione dei suoi concittadini, causa della sua morte, al malvolere o inganno degli dèi (seppure anche per lui ci sia stato, all'origine del suo comportamento, un oracolo[34]): ma, come è chiaro dal rifiuto ch'egli fa dell'alternativa offertagli di fuggire in altra città[35], non meno che dalla provocazione da lui mossa ai giudici al momento della sua difesa[36], la morte -più che accolta- è voluta da Socrate, è

33. *Tim.* 41 B 7-C 6.
34. Sono ben note le dichiarazioni di Socrate al proposito: cfr. *Apol.* 21 A 4 ss.; *Theaet.* 150 C 4-8.
35. *Crit.* 48 B 11 e ss.
36. *Apol.* 36 D 1-37 A 7.

da lui scelta: con forte carico di intenzioni responsabilizzatrici nei confronti dei suoi giudici (costringere chi l'ha condannato a rimeditare sulla condanna emessa e a riflettere a tutto campo sul proprio comportamento) e con valenza di piena positività per chi la scelta ha compiuto (e còlto l'occasione di essa per *liberare* l'anima).

D'altronde, anche l''eroe' Socrate ha -come gli eroi della scena- una prima e una seconda vita[37]: la *sua* vita, vissuta e non affidata da lui a nessun mezzo memoriale (Socrate rifiuta la scrittura), e la vita dell'uomo-filosofo-cittadino esemplare, quale ci viene restituita nelle scritture dei suoi seguaci o amici –nel nostro caso specifico nelle scritture drammaturgiche di Platone[38]– che di Socrate sviluppano il mito.

Rovesciando il rapporto fra tragicità della condizione naturale e naturalità della condizione tragica, Platone non pare però aver respinto la componente 'tragica', e nemmeno la drammaturgia o la mitologia. Torneremo a rifletterci. Proseguiamo ora le considerazioni sul 'personaggio tragico'.

---

37. "...il Socrate dei dialoghi di Platone è presentato come un tipo superumano. Ciò è evidente dalla descrizione che ne fa Alcibiade nel *Simposio*, come pure da numerose e sottili invenzioni. Per esempio, Platone fa narrare a Socrate l'intera *Repubblica* a memoria, senza un solo momento di esitazione o (per quanto possa dire il lettore) senza alcun lapsus di memoria. Questa fantastica gesta è rincalzata dalla egualmente fantastica capacità di resistenza di Socrate alla conversazione. L'intero *Protagora* è, per esempio, narrato in tutta la sua lunghezza da Socrate immediatamente dopo che il dialogo è avvenuto. Socrate non mostra mai fatica di sorta. Non è iperbolico dire che il Socrate platonico è un eroe; egli è minutamente paragonato, in molti luoghi...sia ad Achille sia ad Odisseo. L'assoluta calma di Socrate, il suo autocontrollo di fronte alla morte, sono altre prove del suo carattere superumano" (GRISWOLD, *Ironia e linguaggio estetico nei Dialoghi di Platone* cit., pp. 75-6).

38. Molto si è riflettuto da qualche tempo sulla componente drammaturgica dei dialoghi di Platone; mi limiterò a ricordare solo qualche titolo sparso: D. TARRANT, *Plato as Dramatist*, "Journal of Hellenic Studies", 75 (1955), pp. 82-9; H. G. WOLZ, *Philosophy as Drama: An Approach to Plato's Dialogues*, "International Philosophical Quarterly", 3 (1963), pp. 236-70; J. H. RANDALL, *Plato: Dramatist of the Life of Reason*, New York 1970; S. W. DAVIS, *A Commentary on Plato's 'Gorgias': a Tragi-Comedy of 'Logos', 'Eros' and 'Psyche'*, London 1978; A. A. KRENTZ, *Dramatic Form and philosophical Content in Plato's Dialogues*, "Philosophy and Literature", 7 (1983), pp. 32-47; R. DESJARDINS, *Why Dialogues? Plato's Serious Play*, in GRISWOLD (ed.), *Platonic Writings, Platonic Readings*, New York 1988, pp. 110-25; e gli studi dello stesso GRISWOLD (oltre al titolo già citato, almeno *Style and Philosophy: the Case of Plato's Dialogues*, "The Monist", 63 (1980), pp. 530-46; *Plato's Metaphilosophy: Why Plato wrote Dialogues*, in *Platonic Writings, Platonic Readings* cit., pp. 143-67); aggiungo infine alcuni miei interventi: *Introduzione* a PLATONE, *Gorgia*, cit., p. 53; *Non definire l''episteme'*, "Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche", 107 (1996), pp. 245-67; *Le dialogue platonicien comme forme de pensée ironique*, in C. AUVRAY-ASSAYAS-F. COSSUTTA-M. NARCY (edss.), *La forme dialogue chez Platon et ses réceptions*, Atti del Convegno di Parigi (Collège International de Philosophie, 7-8 febbraio 1997), Paris 2001, pp. 140-70. Cfr. ancora, anche nel presente volume, il saggio, *supra*, di Andrea Rodighiero, e quanto ricordato già prima da Linda Napolitano Valditara nell'*Introduzione*, alla nota 3.

Quasi *en abîme*, càpita spesso che uno stesso personaggio tragico esca dal dramma come avendo vissuto una seconda vita, dopo una prima ch'è nelle premesse storiche e simboliche del dramma stesso, e disponendosi a viverne una terza. Si pensi alle tre fasi di cui è portatore Edipo: la prima, dalla sua nascita minacciata (e segnata in quel suo nome rivelatore) alla sfida della Sfinge e all'assunzione della regalità; la seconda -quella che si vede precipitare sotto gli occhi del pubblico- nell'*Edipo Re* (e già in proposito si potrebbe segnalare che la tragedia si apre con una particolare modulazione di quell'idea del percorso tragico che dovrebbe per convenzione strutturale darsi "dalla lieta alla dolorosa sorte": per Tebe è già tragedia pubblica in apertura, con la peste che infuria sulla città; Edipo ne è toccato come re che vede soffrire il proprio popolo e sente su di sé la responsabilità di doverlo guarire e salvare, senza che questo, ancora, sembri attentare alla 'felicità' istituzionale dell'essere il re; alla fine il popolo sarà salvo ma angosciato [e dunque consapevole, puro e disposto a scelte responsabili] dalla caduta sacrificale, inizio/indizio di salvezza, dell'amato re/padre); infine, terza vita di Edipo, il suo pellegrinaggio in cerca di riscatto -pellegrinaggio d'anima, non più eroicamente solitaria e 'superiore' come prima, ma appoggiata al principio femminile-filiale di Antigone, qui alla sua prima apparizione, o forma di vita, di eroina tragica, fino all'approdo nella terra dei giusti, Atene-. Che lo accoglie e accoglie così, idealmente, l'eredità della tragedia, che da esistenziale si fa liturgica: da 'vita', si fa 'spettacolo'[39].

In questa sequenza che si compie circolarmente, talora resta aperto qualche punto di fuga, che lascia a sua volta schiudersi una nuova sequenza: strutturalmente, anche il semplice fatto che un personaggio secondario o deuteragonista di un ciclo possa ritornare come protagonista di un ciclo diverso fa che nel canone tragico si liberino cerchi-cicli nuovi. E anche questa, la consapevolezza di un cerchio ch'è insieme perfetto e imperfetto -di una imperfetta perfezione- è ironia. Ma ci si addiviene per catarsi e per superamento dell'abitudine (la possibilità di ogni spettatore di mettersi nelle condizioni ogni volta di essere partecipe di nuovo come la prima volta, sorpreso e commosso dalla ripetizione, potenzialmente infinita, del noto).

---

39. Su Edipo, la complessità del personaggio soprattutto in rapporto al vedere e alla veggenza/accecamento, cfr. L. M. NAPOLITANO VALDITARA, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari 1994, in particolare pp. 17-9, e per la portata del nome, p. 161, nota 15; cfr. inoltre *Lo sguardo di Edipo. Illuminazione, cecità, problematiche del sapere nella tragedia sofoclea*, e *La ragione al femminile. Giocasta e Edipo*, in U. CURI-M. TREU (a c. di), *L'enigma di Edipo*, Padova 1997, pp. 71-105; 143-62.

Ai nostri fini assume rilievo ben maggiore la consapevolezza dei diversi mezzi –*media*- e di quanto differenzialmente essi comportino -teatro o dialogo- per Platone. Il pensiero sapienziale preplatonico (lo abbiamo visto) o si addensa in formulazioni brevi e circoscritte -come un proverbio, facilmente memorizzabile e trasmissibile- o, su misure più vaste (e, non va mai dimenticato, per loro natura originaria prescritturali), il possesso dell'*itinerarium veritatis* era appoggiato alla versificazione. Il Cantore canta, chi lo ha ascoltato e se lo è fitto nella mente (le Muse, dive della memoria) lo ricanta. Il *corpus* prosastico platonico non è un passaggio –metastoricamente- indifferente, neutro o incruento. *Leggere*, ossia *legare* (ma non *ri*-legare, come in *religio*) intende un'attitudine (e un livello d'istruzione latentemente condivisa e condivisibile, un 'orizzonte di cultura') che nulla ha che vedere con quella irriflessa e immediatamente comunitaria dello spettatore a teatro.

La lettura è atto potenzialmente sempre solitario (e ir-religioso). La 'prima vita' (o prima via) della verità –nella memoria condivisa e nella catarsi pubblica- è entrata (ma non per tutti) in una 'seconda vita' che è quella del lettore-tragittatore di lunghi percorsi di prosa.

Nella verità-canto (e nell'azione tragica sostenuta, circonfusa, appoggiata, approvata, 'liberata' dalla musica 'reale', dalla *reale* ed effettiva coralità) l'Edipo-spettatore ha il suo bastone d'appoggio riconoscibile a vista, la sua Antigone (la pietà ch'egli ritrova in sé), nel fluire e nel 'darsi' della musica. La sua adesione al 'vero' e al 'bello' è dunque provocata, coatta e quasi istintivamente civile, condivisa. Nella 'verità-che-non-canta' (l'*itinerarium* della prosa) il lettore decifra i possibili luoghi di una musica tutta ideale e mentale.

Tragedia è Opera (come seppero bene gli Umanisti). Dialogo è discorso-decorso in certa misura presonoro, 'arte della fuga' al di qua di ogni rivelazione 'pratica' (ed emotiva). Se la più grande delle musiche è la filosofia, nella complessa, polifonica tramatura degli scambi dialogici dei diversi personaggi platonici è possibile riconoscere una diversa e altrettanto piena, e più profonda, epifania (ottenuta, fatta precipitare) delle Muse, nell'agnizione del vero.

C) I poeti esiliati? Ancora su repubblica e 'Repubblica', con appendice sul comico.

La 'condanna platonica dell'arte' ha una delle sue elaborazioni più esplicite (si ripetono cose ben note) proprio nella *Repubblica*, ai libri II-III, VI-VII e X, e riguar-

da in particolare il mito, la poesia, la tragedia. I termini del discorso sono, parrebbe, inequivocabili.

Già nelle proposte di impostazione del problema di giustizia/ingiustizia all'inizio del II libro, si avvia, da parte di Adimanto, la polemica contro i poeti, messi alla stregua dei "privati cittadini", della gente "comune"[40], sia nel lamentare la difficoltà della virtù[41], sia nell'attribuire agli dèi l'ingiustizia (col riservare ai buoni sciagure e vita infelice, ai malvagi opposta e lieta sorte) e la divina pieghevolezza, la celeste corrompibilità, a opera di preghiere e sacrifici terreni[42]. Tale livellamento de "i più" (τῶν πολλῶν), la gente, e de "i sommi" (τῶν ἄκρων)[43], i poeti, della 'prosa' privata e dell'arte poetica[44], non si esaurisce qui. All'inizio di un'ipotesi di realizzazione d'una città non più "di porci" (ὑῶν πόλις) -tuttavia "sana" (ὑγιής τις) e "genuina" (ἀληθινή)-, bensì "signorile" (τρυφῶσα) e "rigonfia di umori nocivi" (φλεγμαίνουσα πόλις)[45], ritroveremo i poeti compresi insieme ad altri artisti (figurativi e musici) nella più generale casella dei "mimeti". Per rifondare una tale città, si deve lasciar da parte il criterio dello stretto necessario[46] (introducendo finalmente, al posto di giacigli e focacce frugali, e di una vita sempre ripetitivamente uguale, l'uso di letti conviviali e tavole e "profumi ed etère", pitture e ornamenti, oro ed avorio) e immettere nella nuova *pòlis* "una massa, una folla, che non è lì in ragione di bisogni necessari" (τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκα)[47]. Ed ecco allora "cacciatori e mimèti"[48] (di

40. "Oltre a ciò, Socrate, osserva un'altra specie di discorsi sulla giustizia e l'ingiustizia, sostenuti e privatamente e da poeti..." (*Resp.* 363 E 6-364 A 1).

41. Vengono citati (*Resp.* 364 C-D) i versi 287-9 de *Le Opere e i giorni* di Esiodo.

42. Vengono citati (*Resp.* 364 D-E) i versi 497-501 dal IX libro dell'*Iliade*, e di seguito si aggiunge che sulla pieghevolezza e corrompibilità degli dèi "ciarlatani e indovini" esibiscono "una quantità di scritti (βίβλων) di Museo e di Orfeo -discendenti, come si dice, di Selene e delle Muse– secondo i quali essi fanno sacrifici, persuadendo non solo i privati, ma anche le città che ci possono essere, per i vivi e per i morti, proscioglimenti e purificazioni da ingiustizie commesse per mezzo di sacrifici e di trastulli piacevoli, ch'essi chiamano 'espiazioni': questi ci liberano dai mali dell'al di là. Quelli che invece non sacrificano li attendono terribili pene". Seguono poi esempi da Pindaro, da Simonide, da Archiloco e si richiamano i "poeti di genealogie" (γενεαλογησάντων ποιητῶν), i quali ci dicono che gli dèi "sono piegabili e persuadibili con sacrifici, con amabili preghiere e con offerte" (365 E).

43. *Resp.* 366 B 8.

44. 366 E 7.

45. 372 D-E.

46. 373 A 5 (οὐκέτι τἀναγκαῖα θετέον).

47. 373 B 4.

48. Un accostamento che ci rimanda al *Sofista*.

forme e di colori, di "musica"[49]); e poeti coi loro "subalterni" (ὑπηρέται), rapsodi, attori, coreuti, impresari; ecco, come dipendenti che sgravano dalle necessità di un duro lavoro, inservienti e "guardiani di porci (συβώτοι)"[50]; e, con l'esorbitare dai limiti del puro necessario[51] e il bisogno di espandersi territorialmente a danno dei vicini muovendo loro guerra[52], ecco i "soldati-guardiani" (ai quali si rivolge qui nel séguito l'attenzione dell'autore-drammaturgo, al fine di mettere a fuoco il giusto metodo dell'educarli).

Dunque, fin qui, i poeti e gli artisti in genere sono stati indicati, nel Dialogo, come i portavoce del senso comune ed elementi non necessari nella città "di natura" (ἀληθινή), nella quale il sentimento artistico e la tensione al divino si esprimono direttamente, cantando, inghirlandati, inni agli dèi[53] (ἐστεφανώμενοι καὶ ὑμνοῦντες τοὺς θεούς)[54]. L'appartenere alla sfera del superfluo non sarebbe di per sé cosa grave, condizione eccezionale intollerabile, e dunque un capo d'accusa per gli artisti, dato che quella medesima condizione e appartenenza è condivisa da tutti i componenti della società di cui fanno pur parte e Socrate e Platone e tutti gli interlocutori dei Dialoghi. È l'insieme ad essere malsano, a partire dai presupposti (per altro verso ineludibili quando, prima delle esigenze di lusso dei cittadini, sia cresciuto il loro numero e con esso i loro bisogni[55]): tutto ciò che in questo insieme

---

49. *Mousiké*, parola di ampio spettro, con origine nelle Muse [√*men, mndh* >*mens*], dèe del pensiero, che sovrintendono alla poesia, al canto, all'eloquenza, all'arte e alla cultura in generale, e dunque anche alla scienza.

50. *Resp.* 373 A-C.

51. 373 D 8 (ὑπερβάντες τὸν τῶν ἀναγκαίων ὅρον).

52. "Non diciamo niente, ora, sul fatto che la guerra produca qualcosa di buono o di cattivo; diciamo questo soltanto, cha abbiamo trovato la genesi della guerra in quello da cui soprattutto, quando si genera, si generano alle città i mali pubblici e privati" (*Resp.* 373 E 5-9).

53. Cfr. il libro X, 607 A 3-5.

54. *Resp.* 372 B 8-9.

55. Così il superfluo viene in parte riassorbito nel necessario, anche se il principio della "malattia" è comunque in un'eccedenza: del tenore di vita, o del numero di occupanti un determinato spazio. Nel modello ideale di città ἀληθινή della *Repubblica*, infatti, come nella riconfigurazione ideale di modelli reali (Creta e Sparta) nelle *Leggi*, punto fermo è il controllo del numero dei componenti il gruppo associato. "...senza far figli oltre le loro possibilità economiche, stando così in guardia da povertà e da guerra" (*Resp.* 372 C 1); "Per quanto riguarda il numero conveniente, sia di cinquemila quaranta cittadini, per ripartizione detentori e difensori di una parte di terra. La terra e le abitazioni si dividano allo stesso modo nelle stesse parti, generando un coordinamento perfetto tra uomo e parti: prima di tutto si divida il numero totale in due parti, poi lo stesso in tre parti –dato che per sua natura può essere diviso anche per quattro e per cinque e di séguito fino a dieci. Occorre, quanto ai numeri,

agisca in senso autoconservativo e in prospettiva di mantenimento di una simile conformazione civile è altrettanto malsano. L'artista, per non essere, peggio che inutile, nocivo, producendo "copie di copie" (come sarà articolatamente mostrato nel libro X), e con ciò compiacendo il pubblico col porsi al suo medesimo livello anziché guidarlo a vedere di più e più in alto[56], dovrà lui per primo sollevarsi dal livello comune, spostando lo sguardo dalla realtà circostante ai 'modelli', stabili ed esemplari, e con ciò arrivando a contrastare tutto quello che è 'comune', condiviso da 'i più'.

Non dunque il 'vero' artista è qui considerato, ma un "mimeta" messo alla pari con il decoratore, il cacciatore, il cuoco e i vari disparati artefici (δημιουργοί) di una *pòlis*, per sua natura votata all'eccesso.

Il tentativo di dare a questa 'città eccedente' una costituzione ottimale prende avvio dalle necessità della guerra[57], dunque dalla misura dei 'custodi' della città.

Per provare ad intendere non soltanto la lettera del progetto relativo ai soldati-guardiani ("che esige la massima arte e cura")[58], non sarà superfluo rilevarne, prima di tutto, l'equivocità di tono: l'indole naturale adatta a un tale còmpito di 'guardiano' richiede sensibilità acuta (ὀξύν...πρὸς αἴσθησιν), agilità, forza, coraggio, animosità fisica e morale, mitezza con il prossimo, durezza verso i nemici. Doti, queste due ultime, tra loro contrastanti e dunque solo aporeticamente[59] accostabili, ma coesistenti in natura, per esempio nei cani di razza (γενναίων κυνῶν), che sono miti con le persone di famiglia e con quelle già conosciute, feroci e aggressivi con gli sconosciuti. Ma proprio per il possesso di queste due doti contrastanti, il guardiano dovrà essere anche filosofo (φιλόσοφος), come i cani[60], che "da null'altro distinguono una vista amica da una nemica se non dal conoscere l'una, non conoscere l'altra": con ciò dimostrandosi "amici dell'apprendere (φιλομαθεῖς)"[61].

---

che ogni nomoteta abbia pensato così: che numero e di qual tipo sia il più utile alle città in generale. Diciamo che è quello che possiede in sé la massima divisibilità, soprattutto progressiva: un numero che nel suo insieme abbia la possibilità di tutte le partizioni, per tutte le occorrenze. Il numero 5040 –in occorrenza della guerra, o di tutto quanto concerne la pace in relazione ai contratti e alle società, e riguardo ai tributi e le spartizioni– non può essere diviso in più di cinquantanove parti, consecutive da uno a dieci" (*Leg.* 737 D-738 A).

56. Cfr. *Gorg.* 501 E 9-502 A 1.

57. Cfr. *Leg.* 625 D ss.

58. *Resp.* 374 E 2.

59. "...ἀπορήσας ...", "...ἀποροῦμεν ...", 375 D 3, 4.

60. 376 A 2-3.

61. 376 B 4.

"Ma avere amore di apprendere ed essere filosofo non sono la stessa cosa?"[62] Qui si oscilla fra amore del paradosso e un'ironia seria che rasenta il sarcasmo: il tono dell'argomentazione si fa tanto stringente quanto imprendibile.

Del resto una simile equivalenza -varrà dirlo?- non par davvero corrispondere al pensiero generalmente espresso da Socrate e da Platone. Soprattutto la dipendenza dei diversi comportamenti dall'amor di sapere, il discrimine (far bene/far male) fondato sul conoscere/non conoscere, par corrispondere piuttosto al principio -sempre avversato da Socrate (anche nel I libro del Dialogo in oggetto[63])- di "far bene agli amici e male ai nemici".

Principio forse irrinunciabile in una situazione di guerra, ma che inficia, sul semplice presupposto di questa restrizione, tutto il discorso e le conclusioni a seguire. Anche la trattazione, che qui si avvia, del metodo per educare i guardiani, ha pieghe ambigue (ironiche), fin dall'inizio: "Suvvìa, componendo il discorso come in un mito (ὥσπερ ἐν μύθῳ μυθολογοῦντες) e procedendo con agio, educhiamo a parole (λόγῳ παιδεύωμεν) questi uomini"[64]. *Lògos* e *mythos*, in conformità al loro significato originario, fondono (μυθολογοῦντες)[65] e rendono, parrebbe, interscambiabili le loro presenze (ἐν μύθῳ/ λόγῳ). Non solo in questa premessa, ma anche nel discorso educativo vero e proprio, che comincia col riconfermare la validità del procedimento tradizionale, fondato su ginnastica e μουσική (un termine, quest'ultimo, com'è noto, dalla gamma di significati mal circoscrivibile, e dunque, anch'esso, la sua parte ambiguo).

La musica è sùbito accolta nel suo aspetto di *lògos*, che di per sé possiede duplice forma (διττὸν εἶδος): *lògos* vero (ἀληθές) e *lògos* ingannevole (ψεῦδος). Della

62. 376 B 8-9.

63. 332 D 5 ss., 334 B 4 ss.

64. 376d D 10-11. Victor Goldschmidt, in un saggio dedicato alla *theologia*, s'interroga, fra le altre cose, sulla nascita di quel termine e informa che "le mot ne se rencontre pas avant Platon; il se trouve dans un texte de la *République* (II, 379a)...De quoi s'agit-il dans ce passage? De l'éducation de futurs gardiens, et ce sujet donne lieu, pourrait-on dire, à une double mythologie. D'une part, décrire la formation des citoyens de la République idéale, c'est conter un mythe, celui dont le *Critias* aurait dû donner la suite. D'autre part, dans la revue des livres scolaires qui serviront à l'éducation des enfants, on rencontre la mythologie traditionnelle; car, Platon y insiste, le projet d'éducation devra se conformer, sous certaines réserves, à la tradition...la *théologia* est une partie, une 'espèce' de la *mythologia*, celle qui a pour objet la représentation des dieux" (*Théologia*, "Revue des Études Grecques", 43 (1950), pp. 20-42, poi in *Questions platoniciennes*, Paris 1970, pp. 145, 147).

65. Altre occorrenze di μυθολογεῖν: *Gorg.* 493 D 3; *Resp.* 378 C 4, E 3, 392 B 6, 588 C 2; *Phaed.* 61 E 2; *Phaedr.* 276 E 3.

seconda specie sono i miti che si raccontano ai bambini: un 'finto' (ossia coperto) in cui ci sono delle verità, dei tratti non coperti, non occulti[66]. Perché i bambini non "accolgano nell'animo opinioni per lo più contrarie a quelle che riteniamo debbano avere una volta divenuti adulti"[67], si deve porre un controllo e una censura ai "mitopoieti", a partire da Omero ed Esiodo, quando raccontano miti ingannevoli (μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέντες ἔλεγόν τε καὶ λέγουσιν)[68].

In apertura di argomento parevano i *lògoi* -componenti della musica- ad essere e veri ed equivoci, e a quelli equivoci parevano appartenere i miti; qui si pone una distinzione (come prima per i *lògoi*) fra miti veri e miti equivoci, ricollegando strettamente *lògos* e *mythos*. La finzione equivoca, nei miti dei primi poeti, sta nella rappresentazione ch'essi dànno del divino, degradato al livello della più meschina umanità[69]: dèi litigiosi e combattivi, padri che reprimono i figli (Urano) e figli che subdolamente si vendicano dei padri (Crono, Zeus), madri legate dai figli (Era), figli precipitati dal padre (Efesto) -tutti fatti che anche se fossero veri andrebbero taciuti, o trasmessi a pochissimi per via misterica, perché sono argomenti "difficili, pericolosi" (λόγοι χαλεποί: ancora connessione di miti e *lògoi*: miti che sono *lògoi*, *lògoi* che sono *mythoi*) e perciò non devono essere lasciati entrare nella città in via di progettazione, neppure se nel comporli fossero stati intesi in senso allegorico, coperto (ἐν ὑπονοίαις[70])-. Bisogna sempre, nell'epica, nella lirica, nella tragedia, rappresentare *dio quale egli è* (οἷος τυγχάνει ὁ θεὸς ὤν)[71].

I poeti, anche i grandi poeti, sono dunque colpevoli di avere reso equivoca la realtà del divino, abbassando gli dèi a livello umano anziché sollevare gli uomini

---

66. Che nell'"ingannevole/ambiguo" (ψεῦδος) e nel "vero/non-oscuro" (ἀληθές) Platone continui a sentire anche i significati di base, quelli delle Muse esiodee, può essere spia un passo del libro VI: "...un rivolgimento dell'anima da un giorno *notturno* (νυκτερινή) a uno vero, *non oscuro* (ἀληθινή)" (521 C 6-7).

67. *Resp.* 377 B 7-8.

68. 377 D 4-6.

69. "...la mythologie avec l'anthropomorphisme qu'elle implique n'est pas nécessairement impie et mensongère. Le tout est de comprendre qu'il ne s'agit là que de *mythes*, c'est-à-dire de récits qui relatent, transposée dans le temps, l'essence eternelle et immuable de la Divinité. ...il faut défigurer le moins possible la 'vérité' (religieuse, philosophique, morale) par les nécessaires 'mensonges' (narration, affabulation, style) qui devront la figurer" (GOLDSCHMIDT, *Le problème de la tragédie d'après Platon*, "Revue des Études Grecques", 41 (1948), pp. 19-63, poi in *Questions platoniciennes* cit., p. 105).

70. *Resp.* 378 D 6.

71. 379 A 7-8.

verso gli dèi. E se è vero, ha notato il Goldschmidt, che "soltanto la psicologia umana può alimentare l'imitazione epica e tragica dei personaggi sovrumani", quello che Platone pretende dai mitopoieti "è che si presti agli dèi e agli eroi la pienezza della virtù umana"[72].

Ammettere gli dèi, ammettere il *divino*, risponde al bisogno di essere garantiti sul mondo e su noi stessi: il dio allora non può non essere buono e dunque non può fare alcun male, ma essere causa solo di utilità e di benessere[73]. Dei mali va cercato altro movente (αἴτιος[74]), che, su uno scacchiere di perfetta astrazione logica, può essere ravvisato nel fatto che l'universo è bensì un tutto generato, che nasce e muore, e dunque mai veramente è[75], ma anche un tutto bellissimo -il migliore degli universi possibili-, dipendente dal modello di ciò che sempre è[76], perché realizzato da un artefice (δημιουργός) che su quel modello stabile e sempre identico a sé tien fisso lo sguardo, onde portare a compimento, nel cosmo-copia, l'idea (ἰδέα) e la potenza (δύναμις) di questo 'paradigma'[77].

È ciò che dovrebbe fare ogni artefice-demiurgo, ogni costruttore (τεκταινόμενος) o autore (ποιητής) o mimeta: guardare a modelli stabili, nel realizzare le opere, e di questi modelli sviluppare *l'idèa* e la *dynamis*, evitando i modelli "generati" (γεννητῷ παραδείγματι), da cui non si possono derivare che copie di copie.

Un altro equivoco mantenuto dai poeti nei confronti del divino è l'averlo concepito e rappresentato come "capace di mostrarsi insidiosamente ora in uno ora in un altro aspetto (ἰδέαις), o essendo proprio esso a cambiare il suo aspetto (εἶδος) in molte forme (μορφάς) o invece esso illudendoci e facendo apparire tali cose di sé"[78].

Dio è unico e semplice, schietto (ἁπλοῦς) e meno di ogni altro esce dalla propria natura[79]: ogni mutamento sarebbe una degradazione dalla perfezione (πάντῃ

---

72. GOLDSCHMIDT, *Le problème de la tragédie d'après Platon* cit., pp. 105-6.

73. *Tim.* 29 A 2-6; 29 E 1-30 A 3.

74. *Resp.* 379 A-C. Cfr. *supra*, p. 85, e *Tim.* 41 A ss. Sulla necessaria bontà del dio e la causa dei mali, sul bene che corrisponde all'utile, cfr. anche F. FERRARI, *Theologia*, in PLATONE, *Repubblica*, traduzione e commento a cura di M. VEGETTI, Napoli 1998, vol. II, pp. 403-25, in particolare fino a p. 421.

75. Cfr. *Tim.* 28 B 7 ss.

76. *Tim.* 29 A 2 ss.

77. 28 A 6-8.

78. *Resp.* 380 D 2-5.

79. 380 D 5-6.

ἄριστα)[80] che spetta al divino, il quale -bellissimo e ottimo (κάλλιστος καὶ ἄριστος)- resta sempre, semplicemente (ἁπλῶς), nella propria forma (μορφῇ)[81].

Il dio non è un *malin génie* né l'universo un'illusione ingannevole: nessuno alimenti equivoci (καταθευδέσθω) in proposito[82], né in tragedie né in altre forme poetiche. D'altra parte la "vera falsità" (ἀληθῶς ψεῦδος) nasce da mancanza di conoscenza nell'animo di chi equivoca (ἡ ἐν τῇ ψυχῇ ἄγνοια ἡ τοῦ ἐψευσμένου): la "pura" falsità (ἄκρατον ψεῦδος), la falsità "reale" (τῷ ὄντι ψεῦδος) è odiosa non solo agli dèi ma anche agli uomini[83], che ne possono accettare l'utilità, come un farmaco (ὡς φάρμακον), soltanto in taluni casi limite[84]. Quando per esempio, ignorando la vera realtà (ὅπῃ τἀλετὲς ἔχει) riguardo ai fatti antichi (περὶ τῶν παλαιῶν), si mitologizza (ἐν ταῖς μυθολογίαις) rendendo l'equivoco quanto più possibile corrispondente all'indubitabile, al 'vero'[85].

Il tema dell'equivocità (ψεῦδος) introdotto per distinguere nei *lògoi* una doppia forma, poi estesa anche ai *mythoi*, si estende ancora all'apparenza illusoria (φάντασμα[86]) tramite una citazione da Omero[87], la stessa che troviamo anche nell'avvio del *Sofista*, il dialogo che, 'diretto' da uno straniero, da un 'diverso', indaga sull'esistenza ed i limiti del diverso, dell'equivoco, in connessione con l'indagine sull'*essere*, sul legame dello *psèudos* con la sofistica e su quel tipo di mimesi che rende mal determinabili i confini fra sofista e filosofo.

"La buona imitazione potrebbe costituire un'azione legittima; il modello, attraverso la mediazione del poema, raggiungerebbe l'animo dell'uditore, dov'esso si stabilirebbe per suscitare, all'occasione, degli atti conformi. Per essere buona l'imitazione dovrebbe riprodurre veridicamente un modello vero. Questo modello è essenzialmente un ideale di virtù umana, che la poesia imitativa incarnerà in degli immortali per non altro che per rendere sensibile l'esigenza dell'assimilazione a

80. 381 B 4.

81. 381 C 7-10.

82. 381 D 5-6. Cfr. NAPOLITANO VALDITARA, *Lo sguardo nel buio* cit. [V, 7: *Platone e l'invidia degli dèi*], pp. 142 ss.

83. 382 B-C.

84. 389 B 2-9. Ed ecco preparato il terreno alla "nobile menzogna" (414 B-C).

85. 382 C 10-D 3.

86. 382 A 2.

87. *Od.* XVII, 485-6: "Gli dèi, simili a stranieri di diversa provenienza, apparendo nelle forme più svariate si aggirano per le città".

Dio'"[88]. Vorrei ora osservare da vicino l'andamento del discorso che precede l'ultima ripresa del tema della 'condanna' ed espulsione dell'arte nella città 'giusta', nel X libro. Socrate e Glaucone riconfermano la positività della giustizia e della temperanza, come vittoria nell'anima della parte nobile sulla parte animalesca, e aggiungono che, chi agisca male, è meglio sia scoperto e castigato, perché il castigo placa la parte animalesca e aiuta a diventare saggio, cioè a realizzare l'armonia e l'equilibrio -fisico e spirituale (τὴν ἐν τῷ σώματι ἁρμονίαν τῆς ἐν τῇ ψυχῇ ἕνεκα συμφωνίας[89])-. "Sì", approva Glaucone, "per chi vorrà essere davvero musico (μουσικός)". Né dovrà darsi pensiero di denari o di onori e pubblici riconoscimenti chi vorrà salvaguardare la città dentro di sé (τὴν ἐν αὑτῷ πολιτείαν)[90].

"Ma chi si preoccupi di questo", obbietta Glaucone, "non vorrà occuparsi di politica". "Corpo d'un cane", sbotta Socrate, "nella sua città sì e volentieri; non però forse nella patria, a meno che non capiti un caso straordinario".

Si ripresenta la stessa doppiezza che nel *Gorgia*, dove Socrate, in due passi a non grande distanza l'uno dall'altro[91], ma riferendosi a due *pòleis* diverse -quella patria e quella ἐν σεαυτῷ- afferma: "Io non sono un politico"; e: "Io sono uno fra i pochi Ateniesi -per non dire il solo- ad aver messo mano alla vera arte politica".

Nella *Repubblica* siamo tacitamente ritornati alla "scrittura in caratteri piccoli": perché se i singoli non possono non vivere in società, distribuendosi i compiti necessari alla *pòlis*, la città dal canto suo è una comunità di singoli individui, con una propria anima personale, di cui ciascuno continua ad essere individualmente responsabile (come, senza lasciar dubbi, ribadisce il mito di Er).

Per quanto riguarda l'arte, a cominciare dalla poesia, Socrate si preoccupa ora del fatto che "tutte le opere di questo tipo paiono essere un insulto alla facoltà intellettiva degli ascoltatori, di quelli che non hanno come antidoto la conoscenza di come esse sono"[92]: cioè frutti di mimesi, assai spesso copie di copie.

Ma non è mimetico, imitativo, anche il comportamento dei cittadini della Callipoli? E "copia di copia", per di più, anch'esso, perché i cittadini non guardano al "modello in cielo", ma a chi quel modello traduce e riduce per loro. Anche i ripetuti omaggi a Omero -pur sempre scavalcati nel discorso dalla necessità di dar vita

---

88. GOLDSCHMIDT, *Le problème de la tragédie* cit., p. 111, trad. it. mia.
89. *Resp.* 591 D 1-2.
90. 591 E 1-2.
91. *Gorg.* 473 E 8, 521 D 6-7.
92. *Resp.* 595 B 7-8.

'logica' al programma politico- tolgono fermezza asseverativa alla condanna della poesia in generale, e della stessa tragedia di cui egli è pur detto capostipite[93]. Le critiche a Omero paiono piuttosto rivolte all'uso divulgato e pseudo-educativo che ne viene fatto[94], al fanatismo dei rapsodi-ermeneuti (basti l'esempio dello *Ione*). La 'condanna dell'arte' in Platone è qualcosa di più complesso e di meno radicale di quello che si può creder di riconoscere nella consequenzialità appariscente della superficie.

Un'ultima riflessione sul 'tragico' in Platone.

Molti studiosi si sono chiesti in che direzione inclini la scrittura platonica, tragica, comica, mista: "i dialoghi platonici sono simili a tragedie, a commedie, a tutt'e due?"[95] La critica più recente (da Griswold allo Stella) tende a privilegiare la dimensione antitragica. Faccio seguire una serie vistosa di citazioni in chiave:

"In generale, Socrate non è una figura tragica: proprio da ironista, egli è staccato da se stesso, ed è consapevole del suo fato. Nemmeno il giorno della sua morte egli la fa da tragico; soltanto nel *Fedone*, difatti, Platone dipinge Socrate sorridente e allegro (84d8, 86d6, 102d2,115c5). ...Anche il lettore è guidato da Platone a riconoscere la sua propria orgogliosa ignoranza. Ma le nostre mancanze sembrano assolutamente quotidiane e prosaiche, e la nostra consapevolezza di possedere tali mancanze, ben lontana dal tragico"[96]. "...il *côté* mimetico della narrazione è costituito dalla commedia: il punto è vedere come la relazione donatore/eroe e quella eroe/aiutante vengono riformulate all'interno della logica scenica"[97]. "La parte dedicata all'educazione poetica e musicale dei *phylakes*, che potrebbe apparire di primo acchito un programma animato da velleità paideutiche è interamente percorsa da situazioni comiche quali il lazzo, la parodia intellettuale, il duo ridicolo maestro-allievo, l'esclusione del sacro impuro". "Della dinamica ridicola due sono i poli: Socrate da un lato, la *polis* dall'altro. Il riso, messo in moto da Socrate, si river-

93. 607 A 3.

94. "Perciò, Glaucone, quando ti imbatti negli ammiratori di Omero e li senti dire che questo poeta ha educato l'Ellade e ch'egli merita di essere preso e studiato per il governo e l'educazione del mondo umano e a noi merita di vivere la nostra vita organizzandola secondo le regole di questo poeta, queste persone devi salutarle e baciarle come le migliori del mondo, e riconoscere che Omero è il poeta sommo e il padre della tragedia: ma devi anche sapere che in città si devono solo accettare, della poesia, gl'inni agli dèi e gli encomi alle persone per bene" (606 E 1-607 A 5).

95. GRISWOLD, *Ironia e linguaggio estetico nei Dialoghi di Platone* cit., p. 95.

96. *Ibidem*.

97. M. STELLA, *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*, in PLATONE, *Repubblica* cit., a c. di VEGETTI, vol. II, pp. 233-79, p. 254.

sa sulla città e sui suoi oggetti: nulla ne è risparmiato, l'ideologia della giustizia, la vita sociale, i modi di aggregazione, la gestione della ricchezza, la produzione letteraria, le forma della comunicazione poetica e scritta". "Platone si adopera in ogni modo, ricorrendo al filtro del ridicolo, per smascherare il violento 'noi' della massa fustigatrice, l'ottusità del suo senso comune pronto a proteggersi a qualsiasi costo da chi non si conforma e critica i modelli dell'assimilazione"[98]. Se il 'comico' ha indubbiamente una sua presenza portante nei Dialoghi, non costituisce tuttavia un'alternativa assoluta: anche in questo caso la scorza comica del Sileno cela un 'cuore della verità' assai diverso, e possiamo dire senz'altro 'tragico'[99]. Ne offre un'indicazione sufficientemente esplicita il notissimo finale del *Simposio*, dove il tragediografo (Agatone) e il commediografo (Aristofane), non ancora messi fuori gioco dal vino come tutti gli altri partecipanti al banchetto, continuano nella notte a conversare col 'filosofo' Socrate, il quale li costringe ad ammettere che "è della stessa persona saper comporre commedia e tragedia: e chi per arte è poeta tragico, è anche poeta comico". Quelli, costretti, senza troppo seguire il discorso, a concordare, cascavano dal sonno; prima si addormentò Aristofane, poi, fattosi giorno, Agatone. Socrate, addormentati quei due, si alzò e uscì, e, andato al Liceo, lavatosi, passò il resto della giornata come altre volte; e passatala così, la sera si riposò a casa.

Tragedia e commedia cooperano, o forse meglio, devono essere compresenti nell'opera, tenendo aperto il dialogo con la filosofia che di esse ha più vigore e resistenza, e più a lungo tiene gli occhi aperti sul mondo -smentendo così l'avversione mostrata dai comici per la filosofia, e nel caso specifico dalla persecuzione aristofanesca di un Socrate in caricatura, che irrigidisce il personaggio come per isolarlo

---

98. *Ivi*, pp. 272, 273, 275.

99. Lo stesso Stella riconosce che si tratta, nella *Repubblica*, "di un riso rancoroso, quando non vendicativo, e funerario..., un riso che si confronta con la morte. Tutti gli invitati di Cefalo per la festa di Bendis non sono più in vita al momento della verbalizzazione platonica. La riunione di *Repubblica* è un convenire di fantasmi. La discussione sulla giustizia è affidata a un'assemblea di morti" (p. 276, e vedi anche il seguito).

100. Ma è veramente tale l'atteggiamento di Aristofane? Il suo accostamento 'collaborativo' a Socrate e alla filosofia, imposto da Socrate stesso, sarà da intendere in chiave ironica, di limitazione dell'opera aristofanesca, e di sfida contro un modo di far commedia che ha strumentalizzato e preso di mira anche Socrate, ma che non regge il confronto discorsivo, o sarà un ammiccamento serio, come dire che i veleni comici di quel commediografo meritano un connubio con la filosofia? È evidente che andrebbero ricercati nuovi segnali nell'*Apologia*. Varrà la pena ritornare una qualche volta sull'argomento, rimeditando 'le due parti', quantomeno *Le nuvole* e l'*Apologia*: che l'aspetto diversamente 'comico' dei due testi non ci costringa a impostare nuove angolazioni di lettura.

in attesa di una condanna che, puntuale, seguirà-[100]. Ma Aristofane in triangolo con Socrate e con Agatone? O è una proposta mirata alla 'resistenza' contro il progressivo sganciarsi dal discorso 'tragico' (ossia archetipico, pedagogizzante, 'sacro') della filosofia? Ovvio che la partizione tragedia/commedia si lascia anche intendere come una spartizione delle zone di valore condivise dal teatrante col suo pubblico fedele: la tragedia come esaltazione liturgica (ostentazione) dei fondamenti *d'en haut*, la commedia come rivitalizzazione *d'en bas* degli scambi vitali (e sempre quelli) d'una società: l'inno od il riso, ai cui misteri siamo stati iniziati, da Bergson ai sociologi -ho in mente Kracauer- dell'operetta offenbachiana o dell'azione comico-illuministica brechtiana (a intendere Fo aiuta la sua rivitalizzazione del teatro medievale; e qui andrà subito richiamata l'identità problematica di commedia e Commedia, la 'divina' commedia dantesca che consente a una pluralità di livelli di lettura e di utilizzazione, ma senza mai rinunciare al proprio radicamento nella lingua non dotta del Mercato Vecchio).

Il filosofo ha còlto la segreta congiura, nell'esibizione teatrale pubblica, fra conservazione e ottusità. La tragedia gridava ormai a vuoto. Ridarle dei contenuti non poteva che illusoriamente accadere nella medesimezza del *medium*. Alla 'morte' (per ovvietà e saturazione) della tragedia si oppone dunque la Morte (per transvalutazione) della Tragedia. La 'volgarità' del Sileno importa un'uscita dal quadro di valori della Grecità in direzione del 'creaturale' giudaico-cristiano e del 'realismo' dantesco.

Nasce un uomo difficile.

In questo Socrate si era trovato solo e Platone si sarebbe trovato equivocato -irrigidito in una liturgìa di formule e di quadri- per una stagione di secoli.