

Poesia e filosofia in Platone

L'incontro di Platone con Socrate è al centro di un singolare episodio tramandato da Diogene Laerzio (*Vite dei filosofi*, III 5): "Si narra che Socrate abbia sognato di avere sulle ginocchia un piccolo cigno che subito mise le ali e volò via e dolcemente cantò e che il giorno dopo, presentatosi a lui Platone come alunno, abbia detto che il piccolo uccello era appunto lui".

Diogene Laerzio riporta inoltre la notizia secondo la quale Platone avrebbe scritto poesie, "prima ditirambi, poi anche canti lirici e tragedie"; un giorno però, "mentre si accingeva a partecipare con una tragedia all'agone, udita la voce di Socrate, dinanzi al teatro di Dioniso, bruciò l'opera esclamando: "Efesto, avanza così: Platone ora ha bisogno di te". Da allora, dicono, -e aveva vent'anni- fu discepolo di Socrate fino alla sua morte [...]"

Recuperando questo apologo e ricordando come "il giovane poeta tragico Platone per prima cosa bruciò le sue poesie per diventare discepolo di Socrate", Nietzsche (*La nascita della tragedia*, § 14) rileva: "Dove però inclinazioni invincibili lottarono contro le massime socratiche, la potenza di queste ultime, insieme alla veemenza di quel portentoso carattere, fu sempre abbastanza grande per sospingere la stessa poesia su nuove posizioni, fino allora sconosciute" e addita a esempio proprio Platone: "egli, che certo non restò indietro rispetto all'ingenuo cinismo del suo maestro nel condannare la tragedia e l'arte in genere, dovette pur creare per assoluta necessità artistica una forma d'arte che è intimamente affine a quelle esistenti da lui rifiutate", arrivando così, "attraverso una via tortuosa", "proprio là dove come poeta era sempre stato di casa, e da dove Sofocle e tutta l'arte antica protestavano solennemente contro quel rimprovero". Dunque "il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la naufraga poesia antica si salvò insieme a tutti i suoi figli: affollate in uno spazio angusto e paurosamente sottomesse all'unico timoniere Socrate, entrarono ora in un nuovo mondo, che mai non riuscì a saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo."

"Realmente Platone ha dato a tutta la posterità il modello di una nuova forma artistica, il modello del romanzo: questo lo si può definire come una favola esopica infinitamente sviluppata, in cui la poesia sta rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto di subordinazione simile a quello che per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia: cioè come *ancilla*. Questa fu la nuova posizione della poesia, in cui Platone la spinse sotto la pressione del demonico Socrate."

Certamente quello di Platone è un nuovo tipo di scrittura: anche Aristotele si trovò imbarazzato di fronte a essa, quando nella *Poetica* classificò i dialoghi come drammi in prosa, insieme ai realistici mimi urbani di Sofrone e Xenarco. Il dialogo si prospetta come tentativo deliberato di strutturare un nuovo genere letterario, nato dal confronto con le possibilità offerte dalle forme espressive esistenti ma anche e soprattutto con il rifiuto pronunciato da Socrate contro la parola scritta.

Prima di Platone non c'era alcuna distinzione tra discussione "filosofica" e "letteraria" dei problemi pratici. Si distingueva fra scrittori e poeti (nel quinto e all'inizio del quarto secolo il poeta era considerato il più importante maestro etico; Senofane, Parmenide e Empedocle si collocarono nella tradizione poetica) e c'erano altre distinzioni basate sui generi, ma nessun genere escludeva la possibilità e anzi la necessità di veicolare saggezza pratica: solo così si spiega come Senofane potesse proporsi di concorrere con Omero e Esiodo e Eraclito criticare insieme Esiodo, Pitagora, Senofane e Ecateo (cfr. DK 22 B 40), cioè, secondo i nostri canoni, un poeta didattico, un filosofo della tradizione orale e profetica, un filosofo che scrisse in versi e uno scrittore di trattati geografici e etnografici in prosa, raggruppati solo dal fatto di essere tutti ricercatori di conoscenze¹.

Platone stesso, del resto, riconosce come fonti di insegnamento etico almeno sei differenti tipi di testi: la poesia epica, lirica, tragica e comica; la prosa scientifica ovvero il trattato storico, l'oratoria. Il Socrate storico non scrisse nulla: il metodo socratico del dialogo confutatorio e maieutico si esercitò integralmente sul terreno della oralità dialettica, dotata di una propria fisionomia e emancipatasi rispetto alla tradizione, ugualmente orale, mimetico-poetica². Di questa il rigore logico-argomentativo della dialettica socratica non escludeva comunque una certa componente "magica": "con la nuda parola" Socrate fa restare "sbigottiti e come posseduti" i suoi interlocutori, ottenendo il risultato di incantarli, come fa il satiro Marsia con chi ascolti le sue melodie (*Simposio*,

215 b-d); Alcibiade ammette: "Quando ascolto, il cuore mi balza in petto più che ai coribanti e per le sue parole le lacrime mi colano giù, e vedo che moltissimi altri subiscono i medesimi effetti" (215 e), e conclude: "perciò io mi costringo a turarmi le orecchie e fuggo via come dalle Sirene, per non restare seduto qui e invecchiare accanto a lui" (216 a); Menone, nel dialogo che da lui prende il nome, deve ammettere: "Mi affascinino, mi dai beveraggi, m'incanti, tanto da non avere più alcuna via d'uscita. E, se mi è lecito scherzare, mi somigli davvero, nella figura e nel resto, alla piatta torpedine di mare: perché anche questa, se qualcuno le si avvicini e la tocchi, subito lo fa intorpidire. Ora mi sembra che tu abbia avuto su di me lo stesso effetto, poiché sono veramente intorpidito nell'anima e nella bocca e non so più che cosa risponderti. [...] Mi sembra, poi, che tu abbia fatto benissimo a non volerti mai mettere in mare, a non voler viaggiare fuori di qui, che se da straniero, in straniera città, ti comportassi in questo modo subito ti arresterebbero come un ammaliatore" (*Menone*, 80a-b). Alla poesia propriamente detta Socrate si dedicò, secondo la testimonianza del *Fedone* (60d), una volta in carcere, volgendo in versi le favole di Esopo e il proemio di Apollo. Così Platone fa spiegare a Socrate questa strana scelta: "Nella mia vita passata, mi capitò, spesso, di sognare il medesimo sogno, ora sotto una forma, ora sotto un'altra, che mi ripeteva sempre la medesima cosa: "Socrate, componi e pratica musica". E io, per il passato, ritenni che il sogno mi stimolasse e mi spronasse a fare quello che già stavo facendo, cioè a fare quella musica che già facevo, essendo la filosofia la musica più grande. Ma, dopo che il giudizio ha avuto luogo e la festa del Dio ha differito la mia morte, mi parve opportuno, nel caso che il sogno mi comandasse di fare proprio questa musica nel senso comune del termine, di non disubbidirgli e di farla, perché era più sicuro non andarmene prima di essermi liberato dallo scrupolo, facendo poesie e ubbidendo a quel sogno. E, così, per prima cosa composi un carme al dio di cui ricorreva la festa. E dopo aver composto quel carme al dio, pensando che un poeta, se vuole essere veramente poeta, debba comporre favole e non discorsi, e, d'altra parte, non essendo io un creatore di favole, per questo misi in versi le favole di Esopo, che avevo a portata di mano e sapevo a memoria, nell'ordine in cui mi capitavano in mente." Nella tensione fra "la musica nel senso comune del termine" e "la musica più grande" si coglie il dilemma di fronte al quale viene a trovarsi Platone, diviso fra la propria personale vocazione poetica, "inclinazione invincibile", e l'insegnamento socratico che circoscrive la ricerca della verità all'ambito della oralità; si evidenzia inoltre la difficoltà di conciliare una modalità espressiva tradizionalmente destinata a trasmettere contenuti legati alla sfera del *mythos* con una impostazione speculativa programmaticamente improntata al *logos* ("pensando che un poeta, se vuole essere veramente poeta, debba comporre favole e non discorsi, e, d'altra parte, non essendo io un creatore di favole...").

I limiti della scrittura filosofica sono sempre presenti a Platone, che fa propria la critica di Socrate contro la scrittura nel *Fedro* e ne chiarisce alcuni punti essenziali nel cosiddetto *excursus* della *Lettera VII*. La scrittura, più che la sapienza e quindi la verità, è in grado di produrre l'apparenza della sapienza, ossia l'opinione; lo scritto ha una capacità comunicativa limitata rispetto al suo contenuto: può svolgere al massimo una funzione ipomnemica (Platone offre a questo proposito un rilievo ermeneutico di straordinaria importanza: la comprensione di uno scritto implica una pre-comprensione acquisita per altra via³); a chi desidera approfondirlo, non fa che ripetere le medesime cose; non è in grado di scegliere a chi parlare e a chi no; necessita del soccorso del suo autore. Fratello legittimo del discorso scritto, quello orale è migliore e più potente: vivente e animato, si incide nell'anima stessa di chi impara, mediante la scienza e il procedimento che essa richiede.

Enucleando le critiche socratiche Platone da un lato dimostra la propria fedeltà all'insegnamento del maestro e dice di voler riservare "le cose di maggior valore" all'oralità dialettica, dall'altro, avvertendo la necessità di creare un paradigma scritto del corretto insegnamento filosofico, minacciato dalla sofistica e dall'eristica, e dovendo quindi esporsi alla critica del maestro, "ci invita a domandarci, mentre leggiamo, fino a che punto le sue innovazioni letterarie siano riuscite a evitare quella stessa critica"⁴.

Una particolarità dei dialoghi platonici risiede nel fatto che essi presentano una forte affinità con il teatro, pur presentando una irriducibile originalità se confrontati con qualsiasi scritto teatrale greco. Si possono comunque riscontrare alcuni aspetti nei quali si esprime il debito di Platone verso il tipo di insegnamento etico veicolato dal teatro e dalla tragedia in particolare.

A differenza dei poemi didattici di Esiodo, Empedocle e Parmenide, di molte delle opere encomiastiche della lirica greca arcaica, dei trattati degli scienziati naturali ionici e dei medici ippocratici, i dialoghi platonici, come le opere del teatro tragico, parlano a più voci: il dialogo, che mantiene aperto il finale, costruisce una relazione dialettica con il lettore e lo invita a entrare in uno scambio critico e attivo, come lo spettatore della tragedia è invitato a riflettere, insieme al coro, sul significato rivestito dagli eventi rappresentati nel suo sistema di valori. L'interpretazione non è forzatamente indirizzata in un unico senso, al contrario di quanto avviene nella gran parte della letteratura filosofica arcaica, nella quale l'autore-narratore pretende di essere un iniziato (Parmenide), il destinatario della saggezza degli dei (Omero, Esiodo), o, addirittura, un dio in terra (Empedocle). I dialoghi possono quindi avere la pretesa di risvegliare e ravvivare l'anima, innalzandola all'attività razionale invece di narcotizzarla. A riprova del fatto che questa caratteristica sia dai dialoghi condivisa con la tragedia si può osservare la comunanza strutturale dei due generi, che presentano entrambi l'elemento dell'*elenchos* o esame incrociato. L'azione drammatica consiste nella "separazione di un personaggio dalle sue false opinioni attraverso una dolorosa educazione"; ugualmente il dialogo procede alla rielaborazione delle definizioni e convinzioni proposte dall'interlocutore: anche quando non avviene il processo dalla perplessità alla verità, come afferma il *Sofista*, l'interlocutore viene liberato dalla malattia dell'errore e può aprirsi a una crescita sana. Inoltre, nel teatro come nel dialogo, le differenti posizioni sono rappresentate da persone concretamente caratterizzate, con il risultato di favorire connessioni molto sottili tra le convinzioni e le azioni, tra la posizione sostenuta sul piano intellettuale e la realtà della vita; è proprio attingendo alla tragedia che Platone sostituisce alla monotonia didascalica della tradizione filosofica arcaica l'indole complessa di personaggi indagatori.

Tuttavia, i dialoghi non sono tragedie. Come le tragedie, recano nel titolo il nome di uno dei personaggi principali, ma questi sono, a differenza che nei drammi, poco o affatto conosciuti; il dialogo è in prosa e palesa uno stile deliberatamente antiretorico; manca una azione vera e propria sul modello di quelle che si incontrano nei drammi tragici: non ci sono personaggi impegnati in una azione di importanza per essi cruciale, così come non ci sono accenni alle parti non razionali dell'anima; la discussione non è la conseguenza di eventi tragici ai quali si tratta di reagire, il dibattito e la discussione sono l'evento, l'indagine è l'azione. Il dialogo presenta anche una ricaduta diversa su chi lo ascolta: il carattere astratto e lo stile asciutto scoraggiano la comparsa delle emozioni, che possono distrarre la ragione dalla ricerca della verità.

Platone con i suoi dialoghi in forma di dramma antitragico fonda e realizza un nuovo genere di poesia. Tuttavia non dichiara quasi mai esplicitamente che le sue opere filosofiche siano da intendere come poesia: tale pretesa si trova espressamente formulata soltanto nelle *Leggi*, l'ultima opera platonica.

Si pone di conseguenza il problema circa la consapevolezza del filosofo a proposito del valore poetico dei propri scritti⁵: Platone potrebbe avere inteso se stesso, fin dai primi dialoghi, come concorrente dei poeti e fondatore di una nuova poesia, pur lasciando senza discussione questa consapevolezza programmatica e rimettendo integralmente al lettore il compito di riconoscere le pretese poetiche dell'autore, oppure potrebbe avere all'inizio contrapposto alla poesia i dialoghi filosofici come qualcosa di completamente diverso e solo più tardi avere sviluppato la coscienza che i suoi dialoghi sono esempi di una più bella e migliore poesia.

Un problema analogo si pone circa il rapporto di Platone con la retorica e la politica. Per quanto riguarda la retorica Platone nei primi dialoghi, soprattutto nel *Gorgia*, traccia un confine tra l'arte del ben parlare e la filosofia, mentre più tardi, nel *Fedro*, pretende di fondare la retorica a partire dalla filosofia. In questa evoluzione si può vedere uno sviluppo del pensiero platonico, ma non è da escludere che la delimitazione della retorica sofistica sottintendesse la consapevolezza che è il

filosofo il miglior oratore: accettando questa ipotesi si possono considerare come esempi di una nuova oratoria politica i dialoghi platonici in cui è rifiutata la retorica.

Anche formulando il problema del rapporto poesia- filosofia in Platone dal punto di vista biografico, dando cioè credito all'aneddoto riportato da Diogene Laerzio e Eliano per cui Platone prima dell'incontro con Socrate fu attivo come poeta tragico, si presentano due possibilità: Platone potrebbe avere inteso la filosofia come alternativa alla poesia oppure visto fin dall'inizio che la letteratura filosofica gli offriva la possibilità di una nuova, migliore forma di poesia.

Una base sicura per affrontare il problema di se e come Platone nel contrasto con la poesia tradizionale intendesse se stesso come poeta è rappresentato dal testo del settimo libro delle *Leggi*.

L'Ateniense che conduce il dialogo spiega che il legislatore, per potere riconoscere la letteratura utile a scopo pedagogico, ha bisogno di un esempio e di un modello (*paradeigma*). Un opportuno *paradeigma* egli riconosce nel colloquio appena avuto con il cretese Clinia e lo spartano Megillo. I discorsi condotti nelle *Leggi* rispondono dunque alle esigenze di una poesia utile alla educazione.

Il fatto che non siano composti secondo schemi metrici, ma in prosa, non inficia la qualità "poetica" di questi discorsi. Ciò che li rende *poiesis* è l'afflato divino (*epìpnoia theòn*). Ciò che li rende, a differenza della poesia comune, un *paradeigma* è l'orientamento verso una conoscenza filosofica della verità. Le *Leggi* e gli altri dialoghi platonici (cui l'Ateniense sembra alludere dando la propria approvazione a discorsi che siano "fratelli di questi") rappresentano un *paradeigma* in due sensi: sono un esempio dell'auspicata poesia filosoficamente valida e un metro per il ritrovamento di altri scritti adatti. Sempre nel settimo delle *Leggi*, l'Ateniense spiega a quali condizioni commedie e tragedie debbano essere rappresentate in una *polis* ordinata secondo principi filosofici. Per la commedia viene stabilito che nessun cittadino debba parteciparvi come attore, ma si afferma che la rappresentazione del ridicolo e del brutto può indirettamente contribuire alla conoscenza del valore. La rappresentazione delle tragedie si deve permettere fino al punto in cui esse rientrano nei canoni della poesia filosoficamente legittima. Così si esprime in proposito il legislatore di una città retta filosoficamente: "Noi stessi siamo poeti di una tragedia e, per quanto si possa, della migliore, della più bella; tutta la nostra costituzione è stata organizzata come imitazione della vita più nobile e più elevata e diciamo che questa è in realtà la tragedia più vicina alla natura della verità. Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione del dramma più bello che solo la vera legge per natura può realizzare". L'ordinamento della *polis*, opposto alla tragedia tradizionale come più vera poesia tragica, si presenta in una duplice forma: può indicare la vita nello stato ben ordinato oppure un'opera di legislazione politica, che quella vita ritrae letterariamente; dal secondo significato discende che "il più bel dramma" altro non è che il dialogo platonico nel quale è descritto l'ordinamento fondato filosoficamente.

Se è certo che il Platone dell'ultimo periodo intende i suoi dialoghi letterari come un esempio di un nuovo tipo di poesia, va invece dimostrato che questa considerazione degli scritti filosofici sia riscontrabile nei dialoghi antecedenti, a partire dallo *Ione*, il primo confronto di Platone con la poesia.

Prendendo in considerazione la pretesa scientifica dei rapsodi e la pretesa scienza del poeta, Platone approda alla conclusione per cui tanto la poesia quanto la sua mediazione non sono fondate sulla scienza, per quanto non si neghi che l'*enthusiasmos* divino metta poeti e rapsodi nella condizione di rappresentare il bello. Il filosofo sembra prospettarsi come legittimo titolare del sapere che il rapsodo sembra non avere: l'alternativa aporetica alla fine del dialogo (*Ione* potrebbe nascondere il sapere ricercato) mette in luce il fatto che, anche se nel dialogo tra Socrate e *Ione* non viene alla luce il sapere ricercato, non è escluso che un simile sapere esista; inoltre la *techne* di cui si è alla ricerca viene caratterizzata per la dimensione universale e il taglio assiologico, presentando una fisionomia decisamente accostabile a quella della ricerca filosofica; anche il tipo di efficacia del sapere ricercato, espresso tramite il paragone del magnete, è accostabile a quello della filosofia, in grado di indirizzare nel modo migliore le tendenze dell'anima umana muovendo dalla perfetta conoscenza del dio. Andando oltre quanto l'autore indica esplicitamente e tuttavia senza trarre da ciò conseguenze che non siano legittime si può intravedere la consapevolezza di Platone circa il suo

essere rappresentante di una nuova poesia filosofica: se infatti il filosofo possiede l'ampio sapere che il poeta pretende a torto, il filosofo è fondamentalmente capace di produrre una poesia fondata sulla conoscenza. Nella poesia del filosofo si possono unire *enthusiasmòs* e *techne*, poiché entrambe derivano da una medesima origine divina: questa poesia filosofica non è semplicemente un postulato teoretico, ma si realizza nella scrittura platonica perché è la filosofia platonica a essere ritratta con la descrizione indiretta della conoscenza della verità.

Il confronto della nuova poesia filosofica con la poesia tradizionale si fa esplicito nel *Simposio*: il finale icastico⁶ presenta a confronto Aristofane, Agatone e Socrate, che costringe gli altri due a ammettere che "è proprio dello stesso uomo il sapere comporre commedie e tragedie, e chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico": ciò significa che il vero poeta è il filosofo e la vera arte è quella del vero, che comprende in sé l'essenza del tragico e del comico. Aristofane e Agatone assentono senza convinzione: questo sente estraneo alla propria ispirazione il genere comico, quello sa di non essere in grado di cimentarsi con la scrittura tragica. Platone invece può sottoscrivere con sicurezza la tesi messa in bocca a Socrate, essendo convinto di possedere la sapienza fondata sulla verità e in grado di esprimersi tanto nella dimensione tragica, quanto in quella del comico (basta pensare alla comicità di dialoghi come l'*Eutidemo*, il *Protagora* -la cui messa in scena ricalca da vicino *Gli adulatori* di Eupoli- , lo stesso *Simposio* o al carattere tragico del *Fedone*, del *Critone* e del *Gorgia*).

Nel secondo e nel terzo libro della *Repubblica* sono contenute indicazioni descrittive ma anche normative a proposito della poetica. La poesia programmaticamente auspicata agisce per mezzo della bellezza sensibile delle parole udibili, dell'armonia e del ritmo, ma mediante queste fa trasparire il bello stesso, la perfezione delle idee: la buona poesia è ricondotta a valori per i quali è competente la conoscenza del filosofo; questi, in quanto indagatore del bello, del buono e del bene, diviene il massimo esperto nell'ambito della poetica e , anche se questa conclusione non è nel testo prospettata direttamente, anche potenzialmente il migliore poeta. È il filosofo a stabilire "come si debba parlare degli dei [...], sui demoni e eroi e sulla vita dell'Ade" (*Repubblica*, III, 392 a); legislatore nell'ambito del "ciò che va detto", come in quello del "come va detto", esclude categoricamente che la *mimesis* poetica (quella che consente al poeta di nascondere se stesso lasciando totalmente - come nella commedia o nella tragedia - o parzialmente - come nell'epica - la parola ai suoi personaggi) possa esercitarsi in diverse direzioni, concludendo che se nella città ideale giungesse "un uomo dottamente capace di tramutarsi in tutte guise e di imitare ogni cosa", sarebbe inchinato come "sacro e mirabile e diletto", ma costretto a allontanarsi, perché nella città ideale "non esiste né è lecito che esista un uomo simile"; il criterio inoppugnabile dell'utilità pubblica impone di preferirgli "quel più austero e meno diletto poeta e mitologo" impegnato a imitare "il discorso dell'uomo dabbene" e non altri, nelle forme approvate dalla legge e ritenute utili dal punto di vista pedagogico (398 a).

Nel decimo libro della *Repubblica* Platone sviluppa ulteriormente il concetto di *mimesis* e classifica la poesia come *mimesis* non di ciò che veramente è (le Idee), ma dei fenomeni, e quindi imitazione giocosa non fondata su un saldo sapere. Per quanto debba ammettere che la sua requisitoria si scontra con "una certa quale amicizia e reverenza" maturata fin dall'infanzia nei confronti di Omero e dei "bravi poeti tragici", Platone, guidato dalla convinzione che "un uomo non va onorato più della verità", non risparmia nessuna critica (595 a - 608 b). Come muovendo da ogni parte uno specchio, il poeta può presto fare "il sole e le cose del cielo, e presto la terra" e ancora animali, oggetti, piante, se stesso: le multiformi possibilità della *mimesis* sono però la maschera d'oro che occulta i suoi più grossi limiti, il fatto cioè di cogliere "solo una piccola parte di ogni singolo oggetto, e per giunta una mera parvenza". Con le parole e le voci, il poeta "spalma in superficie quasi dei colori di ogni singola arte" che intende imitare, "senza d'altro intendersi che dell'imitare": eppure chi lo ascolta non può fare a meno di ritenerlo competente proprio nell'arte che si propone di riprodurre. Sono i mezzi espressivi impiegati dal poeta a esercitare un grande fascino: "spogliate dei colori della musica", le opere dei poeti somigliano alle facce di uomini giovani ma non belli così come esse diventano nel momento in cui la gioventù le abbandona. In definitiva, la poesia va

fuggita perché, in virtù del suo fascino, "instaura privatamente nell'anima di ciascuno un cattivo governo, compiacendo all'elemento irrazionale di lei, che non sa distinguere le cose maggiori e le minori, ma ritiene le stesse cose ora grandi, ora piccole, e foggiando delle parvenze illusorie, restando invece ben lontano dal vero". Pronunciando il suo giudizio contro la poesia, Platone dichiara: "Se la poesia e la mimesi volta a dilettere avesse qualche ragione da esporre, secondo cui essa andasse ammessa in una città ben governata, l'accoglieremmo volentieri, avendo noi stessi coscienza di subire il suo fascino"; si consuma per il filosofo una separazione dolorosa, come dimostra la scelta della similitudine con la quale viene chiuso l'argomento: "Come quelli che innamorati di uno, ove ritengano che l'amore non frutti utilità alcuna, pur a forza se ne ritraggono, così anche noi, per l'amore di una tal poesia istillato in noi dall'educazione sotto i buoni regimi, avremo sì ogni buona disposizione a che essa risulti ottima e verissima, ma sinché non sia in grado di giustificarsi, la ascolteremo recitando a noi stessi questo ragionamento che facciamo, e questo incanto preservatore, guardandoci dal ricadere nell'amore puerile del volgo. Reciteremo dunque a mo' di incanto che una tal poesia non va con impegno perseguita come cogliente la verità e seria, ma che chi l'ascolta deve guardarsene, temendo per il governo dell'anima sua, e che sulla poesia bisogna credere ciò che abbiamo detto". In questa sede Platone giudica in maniera unilaterale, ignorando l'*enthusiasmos* concesso al poeta già nello *Ione*; questo giudizio tranciante non esclude, anzi, sembra richiedere come necessaria un'altra poesia che derivi dalla conoscenza non dei fenomeni ma delle idee, secondo le indicazioni già fornite nel terzo libro. Anche la condanna a proposito della ricaduta della poesia sul pubblico (produce piacere e non utilità e rafforza le componenti irrazionali dell'anima) è però circoscritta, e tale da lasciare spazio all'idea di una poesia diversa e filosoficamente accettabile: sono condannati Omero e i tragici, ma esclusi gli inni agli dei e gli encomi degli uomini buoni, che incoraggiano la virtù; la condanna all'esilio della poesia può inoltre essere revocata a patto che si dimostri che essa non solo porta piacere, ma anche utilità (in questa direzione si volgerà il recupero aristotelico della poesia tradizionale motivato con l'idea della catarsi purificatrice). Il fatto che per Platone la poesia della tradizione non resista sotto i colpi della critica filosofica non significa che non possa sorgere una poesia "buona" e "utile": la stessa *Repubblica* potrebbe intendersi in tale senso e una conferma si troverebbe nel passo in cui Socrate designa la propria requisitoria contro la poesia dannosa con il termine di "canto magico-terapeutico" (*epodè*, 608 a). Con questa espressione, infatti, rimanda a una comunanza tra poesia e filosofia: il logos filosofico si volge contro il "canto ammaliante" della poesia in virtù di un altrettanto efficace "anti-incantesimo".

Nel *Teeteto*, Socrate si propone di distinguere il filosofo e l'oratore e caratterizza il primo come in grado di "cogliere l'armonia dei *logoi* così da celebrare con veridici inni la vita degli dei e degli uomini felici" (175 e- 176 a): segue immediatamente un esempio di lode della vita buona e felice, riecheggiato nei motivi essenziali anche in altri dialoghi.

Con il *Fedro* Platone non solo fonda la possibilità di una retorica filosofica, ma anche quella di una poesia filosofica, il cui tratto caratteristico sarebbe quello di lasciare inespresa la fondazione di principio di quanto espone (278 c-e). Questa caratteristica potrebbe applicarsi a tutti i dialoghi platonici, e in particolare proprio al *Fedro*, che, collegando logos dialettico e entusiasmo erotico sarebbe un perfetto brano di poesia filosofica.

Nella parte iniziale del *Timeo* Platone fa capire che il discorso sulla storia di Atlantide e dell'Atene primordiale va inteso come poesia. Se Solone, asserisce Crizia, avesse esposto la stessa storia in forma poetica, Omero e Esiodo non sarebbero più famosi di lui; nel *Crizia* l'esposizione comincia del resto proprio con una invocazione alle Muse.

La tesi secondo cui la posizione platonica circa l'"antico disaccordo" di poesia e filosofia, la possibilità di costruire una poesia filosofica e la consapevolezza di esserne interprete paradigmatico, non avrebbe subito evoluzioni significative nel corso del tempo, prospettandosi coerentemente dallo *Ione* alle *Leggi*, se ha dalla sua parte, per quanto riguarda i dialoghi meno espliciti in merito, la propensione di Platone a non dire sempre tutto ciò che pensa e intende, deve comunque fare i conti con varie discontinuità riscontrabili nei testi. Quella più significativa, e che a buon diritto potrebbe

segnare un vero e proprio "salto", si riscontra nel *Fedro*, che sembra proporre una concezione del rapporto poesia- filosofia "rivoluzionaria" per lo stesso precedente pensiero platonico⁷.

In molti dialoghi del suo "primo" periodo e di quello "di mezzo", Platone oppone decisamente il poeta e il filosofo, rifiutando la pretesa del poeta di conseguire una conoscenza autentica. Il poeta è caratterizzato, nella *Apologia*, nello *Ione*, nel *Menone* e nel decimo libro della *Repubblica*, come una persona che opera e si esprime in uno stato di ispirazione irrazionale e le cui creazioni esprimono questo stato. I poeti sono "in una condizione di entusiasmo frenetico" (*Apologia*, *Menone*); "tengono feste bacchiche" (*Ione*), sono "ispirati", "fuori di senno", "ispirati dal dio" (*Ione*), "posseduti" (*Menone*, *Ione*). Il loro stato irrazionale viene opposto alla mente sana e al dominio di sé tipico del filosofo. In quanto affetti da follia, i poeti sono incapaci di accedere alla vera conoscenza: pur potendo accidentalmente cogliere la verità, i poeti "non sanno nulla di ciò che dicono" (*Apologia*, *Menone*). Esprimendo la follia, le opere poetiche incoraggiano la follia nel pubblico facendo leva sulle parti passionali dell'anima, mentre il filosofo si appella unicamente al *logistikon* e ne promuove la autonomia.

Nel *Fedro* si dice che anche la filosofia è una forma di follia o mania, una attività cioè posseduta dal dio e non puramente intellettuale. Il poeta folle e ispirato è posto al di sopra del poeta autocontrollato e di mestiere e viene onorato come una persona la cui opera istruisce e beneficia la posterità.

Socrate in un primo momento si copre la testa per la vergogna e pronuncia un discorso rigorosamente prosaico (modellato sull'orazione lisiana) che si scaglia contro la passione erotica in quanto forma di follia degradante e caratterizza le passioni come meri stimoli del corpo, privi di qualsiasi ruolo nella comprensione del bene. Questo primo discorso è esposto con notevole serietà, a testimonianza della plausibilità delle tesi in esso contenute, che presenterebbero alcune tangenze con le posizioni platoniche dei dialoghi di mezzo. Conferma di tale serietà è offerta dal fatto che Socrate presenta il suo primo discorso come ispirato da certe Muse: non si tratta di Pan, delle Ninfe o delle altre divinità della natura selvaggia che guidano i suoi ultimi discorsi, ma delle Muse "Liguri" o "dalla voce chiara", nelle quali si possono vedere le voci della lucidità razionalistica. Scoprendo il capo, Socrate ritratta questo suo discorso e difende i benefici della follia. Questa ritrattazione inizia con una citazione poetica: Socrate recita la Palinodia di Stesicoro, che, accecato per avere diffamato Elena di Troia, compose dei versi per riottenere la vista: "Non è vero quel racconto! Non salisti sulle solide navi/ Non venisti alle torri di Troia". Socrate presenta il suo insegnamento più profondo sull'anima mediante una "similitudine"; insegna la verità, come Alcibiade, attraverso le immagini dei sensi e ritiene che questa abilità di produrre un paragone gli dia il diritto di chiamarsi filosofo e maestro. Solo un dio, suggerisce, potrebbe fare meglio. Non sorprende quindi che, quando Socrate ordina le vite rispetto alla loro eccellenza, il posto d'onore viene occupato da un singolare ibrido: "un amante della saggezza o un amante della bellezza o un seguace delle Muse o un esperto d'amore" (248 d). Nella *Repubblica* il filosofo era solo al vertice.

Questi mutamenti comunque sembrano non bastare per riabilitare i poeti conosciuti da Platone; l'attività filosofica sembra ancora necessaria per il più alto genere di conoscenza; la disgiunzione "o un amante della saggezza o un amante della bellezza o un seguace delle Muse" probabilmente non implica che uno di questi, preso senza gli altri, sarebbe sufficiente. L'aspetto "rivoluzionario" è il fatto che vengano considerati compatibili e forse al più alto livello addirittura implicanti reciprocamente. Il poeta non ispirato e di mestiere, arriva soltanto al sesto posto nella scala delle vite, piuttosto in basso. Il seguito afferma che a Omero verrà concesso il titolo di filosofo solo a patto che sappia dimostrare la sua conoscenza rispondendo a domande sulla poesia, qualcosa cioè che i veri poeti non sono in grado di fare: il mutamento di opinione che il dialogo sembra prospettare non implica dunque una attenuazione del giudizio nei confronti del poeta non filosofico. La conquista più significativa del dialogo riguarda la filosofia, considerata come attività ispirata e amante delle Muse: è il conseguimento di questo nuovo punto di vista che illumina diversamente il rapporto poesia- filosofia, legandole intimamente.

La filosofia può fare uso, nell'ambito del suo insegnamento, di mezzi letterari quali narrazioni e metafore; può, come la poesia, contenere materiale che suscita il coinvolgimento emozionale nell'interlocutore. Il *Fedro* conferma questo nuovo rapporto: alla fine del secondo discorso di Socrate, Fedro viene chiamato "amante delle Muse". Il mito delle cicale, che segue subito dopo, insegna che la filosofia, come la danza e l'amore erotico, è una delle arti che fa la sua comparsa con l'avvento delle Muse. La vita filosofica viene presentata come dedicata a "Calliope e Urania", cioè alla Musa associata con la poesia e a quella legata alla cosmologia (259 b-c). Alla fine del dialogo, il filosofo manda a dire a Omero che Socrate e Fedro hanno udito le voci provenienti "dal fiume e dal recesso musico (*mouseion*) delle Ninfe".

Il dialogo prospetta un nuovo modo di concepire la filosofia che reinterpreta la distinzione di poesia e filosofia e allo stesso tempo offre un esempio di discorso tenuto da un filosofo - poeta ispirato con il discorso del poeta di Imera: in parte è strutturato secondo i canoni della argomentazione dimostrativa (245 c), ma combina il rigore speculativo con una sensibilità acutissima per i particolari dell'esistenza umana. Qui davvero il discorso filosofico si fa "musico" nel senso che coinvolge armonicamente le diverse parti dell'anima umana.

In questa prospettiva viene visto sotto nuova luce anche il mito. Interpellato da Fedro a proposito del mito di Borea, Socrate risponde biasimando severamente i "sapienti" che dubitano della verità dei miti e "con un certo tipo di scienza grossolana" cercano spiegazioni ingegnose per razionalizzarne l'origine: si tratta di "gente di genio, che si travaglia assai e non esattamente fortunata" (229 d 4). È Platone stesso a ribadire, alla luce delle conquiste del Fedro, come il mito non vada considerato un linguaggio pre-filosofico o addirittura a-filosofico.

La frequenza dell'uso del mito nei dialoghi attesta del resto come su questo punto Platone non abbia mai avuto dubbi: il passo del Fedone che evidenzia la tensione fra "la musica nel senso comune del termine" e "la musica più grande" è un gioco di affermazioni che in un certo senso si negano e sono negate dal modo stesso in cui il dialogo è strutturato. Socrate, dedito alla musica "più grande" sente però il bisogno di dedicarsi anche a quella comune; dice di non essere un inventore di miti eppure il dialogo ne contiene di bellissimi. In questa tensione si riconosce Platone, che porta la connessione di poesia e filosofia oltre il punto in cui la aveva condotta Socrate: se il maestro doveva prendere i contenuti mitici delle sue poesie da altri e non intendeva gareggiare con il poeta Eveno, le cose stanno diversamente nel caso del discepolo, capace di comporre miti da se stesso, unendovi poesia e filosofia. Lo testimonia, al termine del dialogo, il mito dell'aldilà; l'intero dialogo va però inteso come poesia filosofica, come un "Inno a Apollo". Non a caso all'inizio del dialogo si asserisce che l'effetto dell'intero dialogo è una particolare sensazione che ingloba gioia e dolore e è caratteristica dell'effetto della tragedia e della commedia (59 a). Il fatto che il mito sia inventato piuttosto che recuperato dalla tradizione non ne inficia il valore, come Platone afferma nelle pagine conclusive del Fedro, quando Socrate risponde all'interlocutore che lo accusa di avere dimestichezza con l'"inventare racconti egiziani e di qualunque altro paese": "Oh! Ma i preti del tempio di Zeus a Dodona, mio caro, dicevano che le prime rivelazioni profetiche erano uscite da una quercia. Alla gente di quei giorni, che non era sapiente come voi giovani, bastava nella loro ingenuità udire ciò che diceva "la quercia e la pietra" purchè dicesse il vero. Per te invece fa differenza chi è che parla e da quale paese viene: tu non ti accontenti di esaminare semplicemente se ciò che dice è vero o falso". La considerazione del mito in filosofia è saldamente ancorata a questo criterio: i miti sono "buoni" o "non buoni" e sono "non buoni" quelli il cui autore si comporta "come un pittore che dipingesse immagini per nulla somiglianti agli oggetti che volesse ritrarre" (*Repubblica*, II, 377 e). L'esigenza veritativa è alla base dell'impiego del mito in Platone, che ne fa uno strumento essenziale della sua filosofia.

Il ruolo-chiave del mito si comprende però pienamente solo considerando la vastità del campo semantico assegnato al termine dal filosofo⁸. In relazione con la sua particolare concezione dei rapporti fra scrittura e oralità, Platone considerava tutti i suoi scritti forme di mito; è lui stesso a chiamare "mito" la sua opera più grande, la *Repubblica*, alludendo a essa nel finale del *Fedro* con il riferimento alla "scienza del giusto, del bello e del buono"; nella *Repubblica* stessa, trattando

dell'educazione, dice di stare presentando "un racconto in forma di mito" (*Repubblica*, II 376 d); in riferimento all'intero impianto dell'opera, dice di stare "parlando per immagini", "mitologizzando" (*Repubblica*, VI 501 d-e). L'accezione del termine "mito" non si limita all'ambito della forma espressiva, definendo anche determinati contenuti: tutti gli aspetti della realtà connessi con il divenire non si possono esprimere se non in forma di mito, perché il puro sapere dialettico è circoscritto all'ambito dell'Essere immobile e eterno. Tutte le problematiche connesse con lo svolgimento storico, prima fra tutte la cosmologia, possono essere trattate solo nella dimensione della verisimiglianza espressa dal mito. Emblematico a questo proposito è il progetto prospettato nel *Timeo*: "Dunque, Socrate, se dopo molte cose dette da molti intorno agli dei e all'origine dell'universo, non riusciamo a presentare dei ragionamenti in tutto e per tutto concordi con se medesimi e precisi, non ti meravigliare. Ma se presenteremo ragionamenti verosimili non meno di alcun altro, allora dobbiamo accontentarci, ricordandoci che io che parlo e voi che giudicate abbiamo una natura umana: cosicché, accettando intorno a queste cose il mito probabile, conviene che non ricerchiamo ancora più in là." (*Timeo*, 29 c- d).

La densità del significato del mito per Platone accoglie poi altri elementi: in alcuni casi il mito assume il carattere di uno scongiurare tipicamente magico, sfruttando la sua capacità di coinvolgimento della razionalità ma anche dell'emotività umana; in altri casi al mito è affidato il compito di elevare lo spirito umano oltre il traguardo della pura ragione dialettica. È questo il caso delle tematiche escatologiche, come dimostra il *Fedone*: "Del resto, è la cosa più conveniente di tutte che, chi è sul punto di intraprendere il viaggio verso l'altro mondo, rifletta con la ragione e mediti attraverso miti su questo viaggio verso l'altro mondo e dica come immagini che sia" (61 d-e); "Certamente, sostenere che le cose siano veramente così come io le ho esposte, non si conviene a un uomo che abbia buon senso; ma sostenere che o questo o qualcosa simile a questo debba accadere delle nostre anime e delle loro dimore, dal momento che è risultato che l'anima è immortale: ebbene, questo mi pare che si convenga, e che metta conto arrischiarsi a crederlo, perché il rischio è bello!" (114 d), o il *Gorgia*: "A te parrà che questa sia una leggenda, di quelle che narrano le vecchierelle, e la disprezzerai; e, invero, il disprezzare queste cose non sarebbe assurdo, se cercando potessimo trovarne altre migliori e più vere."

Mythos e *logos* si configurano come vie parallele per accedere alla verità, come pensare-per-immagini e pensare-per-concetti che costituiscono sistole e diastole del cuore del pensiero platonico⁹.

Questo recupero della valenza filosofica del mito è alla base non solo degli esperimenti di "poesia filosofica" di Platone, ma anche della più positiva considerazione della poesia propriamente detta da parte di Aristotele, che non esiterà a affermare che "Colui che ama il mito è in certo modo filosofo" (*Metafisica*, I 2, 292 b 18-19).

Francesca Cattaneo 2000

¹ Martha C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Bologna, Il Mulino, 1996

² Giovanni Reale, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, Rizzoli, 1998

³ Giovanni Reale, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, Rizzoli, 1998

⁴ Martha C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Bologna, Il Mulino, 1996

⁵ Konrad Gaiser, *Platone sulla propria e altrui poesia: Ione, Repubblica, Leggi*, in *Platone come scrittore filosofico*, Napoli, Bibliopolis, 1984

⁶ Giovanni Reale, *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano, Rizzoli, 1997

⁷ Martha C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Bologna, Il Mulino, 1996

⁸ Giovanni Reale, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, Rizzoli, 1998

⁹ Giovanni Reale, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, Rizzoli, 1998