

Studi e Ricerche

11



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Studi e Ricerche n. 11
Direttore: Andrea Giorgi
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281729 Fax 0461 281751

[http:// www.unitn.it/lettere/26876/collana-studi-e-ricerche](http://www.unitn.it/lettere/26876/collana-studi-e-ricerche)
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-722-8

Finito di stampare nel mese di marzo 2017

Il teatro platonico della virtù

a cura di Fulvia de Luise

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Giorgi (coordinatore)
Giuseppe Albertoni
Fulvia de Luise
Sandra Pietrini

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

FULVIA DE LUISE, Introduzione. Il teatro platonico della virtù. Scene memorabili	7
ANDREA CAPRA, Edonismo e ironia ‘tragicomica’ sulla scena del <i>Protagora</i> . La rivisitazione di Eraclide Pontico	19
MICHAEL ERLER, Aporia elenctica ed euforia performativa: forma letteraria e messaggio filosofico	41
LIDIA PALUMBO, I giovani, i sofisti e la virtù. Sul teatro filosofico del <i>Protagora</i>	61
MANUELA VALLE, Il teatro nel teatro: quando nel <i>Protagora</i> e nel <i>Gorgia</i> si recita la parte di un altro	81
LIVIO ROSSETTI, Il <i>Gorgia</i> somiglia ben poco al <i>Protagora</i>	103
ENRICO PIERGIACOMI, Il silenzio ‘drammatico’ in Platone. Note critiche su alcuni personaggi platonici silenziosi	129
Gli autori	161

FULVIA DE LUISE

INTRODUZIONE

IL TEATRO PLATONICO DELLA VIRTÙ
SCENE MEMORABILI

Il teatro platonico della virtù: il tema del seminario di cui qui si raccolgono gli atti potrebbe coprire l'intera opera platonica. Che cosa sono infatti i *Dialoghi* se non una raccolta di scene teatrali in cui si discute da ogni punto di vista di che cosa sia la virtù? Sarebbe difficile dare una visione completa delle soluzioni teoriche sperimentate da Platone, anche se ci limitassimo a focalizzare l'attenzione sui testi in cui la questione è oggetto diretto del contendere: il *Lachete*, il *Carmide*, l'*Eutifrone*, il *Menone* e soprattutto il *Protagora* e il *Gorgia*, dove il Socrate platonico, prima di giungere alla sintesi della *Repubblica*, intrattiene dispute memorabili con personaggi riconosciuti come sofisti o allievi di sofisti.

A complicare le cose interviene la scelta di puntare a capire le scene, invece che cercare di estrarne *soltanto* il contenuto filosofico. Questa ambizione ha dato in realtà alla nostra ricerca comune un taglio preciso, selezionando, tra i molti oggetti possibili, soprattutto la forma che Platone sceglie per comunicare con il lettore. Non è necessario insistere sulla difficoltà ermeneutica che i testi platonici offrono, proprio con la loro teatralità, letterarietà, poeticità. Sono in compenso certa di condividere con gli studiosi convenuti a Trento nell'aprile scorso l'intenzione di prendere molto sul serio la sfida che Platone ci lancia con la complessità della sua scrittura, considerandola determinante per la costruzione del significato filosofico dei dialoghi e

per la sua trasmissione efficace al lettore, che si trova di fronte una messa in scena della filosofia, come se si trattasse di una *pièce* teatrale.

Per restare all'interno del linguaggio che qui ci interessa, anche noi abbiamo svolto un ruolo drammatico nella macchina comunicativa predisposta dal filosofo, continuando il gioco platonico del dialogo: da frequentatori più esperti di questo incomparabile teatro, ci siamo impegnati ad accompagnare gli spettatori nel *backstage*, dove si preparano i trucchi di scena.

Per spiegarci meglio, è importante chiarire la cornice in cui il seminario si è svolto: un *Laboratorio* di «arricchimento dell'offerta formativa», dedicato principalmente agli studenti del corso di Storia della Filosofia Antica e focalizzato sulla comprensione degli effetti della teatralità filosofica, di cui Platone ci offre il primo e più raffinato modello. Il compito specifico che il seminario era chiamato a svolgere era appunto un'opera di smascheramento, da affiancare alla rappresentazione di alcuni pezzi di magia del teatro platonico (una *Mise en espace* di brani tratti dal *Protagora* e dal *Gorgia*, affidata a Damiano Grasselli, direttore artistico del Teatro Caverna di Bergamo) e a un «Laboratorio di recitazione»: un'attività di apprendimento pratico, che ha permesso a un gruppo selezionato di studenti di sperimentare in prima persona (sotto la guida del regista e docente di drammaturgia Salvatore Cardone), l'uso di tecniche comunicative non limitate all'uso della parola; tecniche che un esperto di teatro riconosce ben presenti nella rappresentazione platonica.

L'ideazione del progetto è stata promossa da un bando di Ateneo, e all'Ateneo va il più sentito ringraziamento per aver creduto nell'iniziativa, sostenendone l'intera realizzazione, mentre la messa in atto non sarebbe stata possibile senza la collaborazione dei dottori di ricerca Enrico Piergiacomi e Manuela Valle.

Entriamo ora nel merito del lavoro interpretativo che il seminario ha inteso promuovere. Entrando dal retro del palcoscenico, in quel retrobottega che Derrida (1985) rappresentava come l'antro di un apprendista stregone, a tirare i fili troviamo il primo scrittore di filosofia della tradizione occidentale: tanto abile nel metterci davanti agli occhi la figura di Socrate come primo

filosofo da oscurare il fatto che è lui l'artefice di questa straordinaria novità intellettuale, e da celare interamente a tutti le sue intenzioni di autore, la sua identità di pensatore. Mai Platone interviene in prima persona nei dialoghi, neppure in funzione di narratore, benché usi spesso la formula del 'dialogo narrato'. Ci sorprende che egli arrivi a citarsi per negazione, come quando Fedone, il narratore della morte di Socrate nell'omonimo dialogo, dice che «solo Platone non c'era». Questa assenza del soggetto in un lavoro filosofico ci lascia a chiederci «chi parla per Platone nei Dialoghi?», come recita il titolo di un'importante raccolta di saggi (Press 2000), che dispiega una impressionante quantità di questioni interpretative generate dal silenzio dell'autore.

Sappiamo (e dobbiamo molto ad alcuni studi di Livio Rossetti¹ il fatto di poterlo dire con certezza) che è la scrittura platonica a dare un senso intenso e preciso a quella che prima era intesa come una generica pratica di acculturamento o se vogliamo di curiosità intellettuale: il *philosophein* dei viaggi di formazione, che si collega concettualmente all'idea di potersi muovere liberamente in quell'area che i Greci chiamavano *mousike* e che comprendeva un sapere a largo raggio, privo di obiettivi d'utilità o di impegno politico.

Platone ha condiviso con molti altri il ruolo di autore di dialoghi socratici: un nuovo genere letterario, la cui nascita e durata (per un quarantennio, con la produzione di circa 300 unità dialogiche)² testimonia dell'eccezionale impressione prodotta da Socrate sui suoi contemporanei, accentuata dalle vicende del suo processo e della sua condanna; ma è il solo a usare il materiale aneddótico sorto intorno alla stranezza e al fascino politicamente scomodo di questo protagonista della vita sociale ateniese del V secolo per costruire *ex novo* la figura del 'filosofo'. Lasciandoci a ragionare su quella maschera teatrale che è il Socrate dei *Dialoghi*, spesso ma non sempre protagonista delle conversazioni rappresentate da Platone.

¹ In particolare, Rossetti 2008, Rossetti 2010 e Rossetti 2015.

² La rilevanza di questo dato per la valutazione del fenomeno socratico è sottolineata in Vegetti 2006.

Un'intera tradizione interpretativa si è costruita restando all'interno dell'ambiguità della scrittura platonica, costringendo gli studiosi a fare congetture sull'origine (socratica o naturalista?) della filosofia, e soprattutto a interrogarsi su «che cosa ha veramente detto Socrate» (e qui cito il piccolo preziosissimo *vademecum* che Gabriele Giannantoni distillò prima di dar vita alla monumentale raccolta delle testimonianze su ciò che aveva detto e fatto quel primo filosofo che non aveva scritto nulla) o quanto possa considerarsi 'socratico' un certo dialogo. Su quest'ultimo tema, un importante contributo è stato fornito al seminario da Emidio Spinelli con la discussione metodologica di un caso di autenticità platonica incerta (*Ipparco*); un'analisi preziosa che non ha potuto purtroppo essere inclusa in questa raccolta, perché parte di un'opera ancora *in progress*. Nella lunga storia del platonismo sono state prodotte metodologie sempre più complesse per cercare di distinguere ciò che è socratico da ciò che è platonico, ciò che è autentico da ciò che è spurio, modificando di volta in volta la classificazione dei contenuti teorici emergenti dal tessuto dei dialoghi e la loro possibile collocazione nell'ambito della filosofia di Platone.

Si tratta di questioni di fondo che non possono essere ignorate, ma che nella discussione del seminario abbiamo cercato di non far diventare dilaganti, per concentrarci sulla specificità delle operazioni che Platone compie attraverso le forme drammatiche della sua scrittura e per attribuire all'autore la piena responsabilità di aver orchestrato una macchina teatrale che agisce in molti modi sui suoi lettori, facendoci tutti prigionieri del suo gioco.

Il merito maggiore della scrittura platonica è forse di averci mostrato, di tutto quanto può significare il fatto di fare filosofia, soprattutto la fatica di un lavoro agonistico: una sfida per la verità, che si svolge non solo nel corpo del linguaggio e delle sue ambiguità, ma anche in un corpo a corpo tra chi è in grado di prendere la parola e di usarne il potere, a fini di persuasione, ma anche come mezzo di sopraffazione. Questo è a mio parere il dialogo, nella forma rappresentata da Platone: un luogo di conflitto, tutt'altro che rassicurante per chi nel metodo dialogico vorrebbe leggere la volontà di comprendersi. Si tratta natural-

mente di un conflitto di parole, ma, parafrasando la famosa definizione di von Clausewitz della politica, è la guerra con altri mezzi.

Parole come azioni. Pensieri in parole come atti performativi. Dialoghi come luoghi di conflitto e di strategie mirate a uno scopo. Ma il teatro platonico offre anche la possibilità di tradurre le azioni sceniche in parole, cioè in atti che producono persuasione *in sostituzione* delle parole. In questo senso Michael Erler ha parlato di «euforia performativa», che soccorre situazioni di «aporia dimostrativa». E qui direi che siamo al motivo per cui la forma teatrale scelta da Platone per mettere in scena la filosofia ci interessa tanto: Platone trae dal grande teatro tragico e comico del suo tempo le forme per istituire con i suoi lettori un rapporto molto complesso, che agisce su diversi registri della comunicazione. Diversi anni fa Cerri (1991) aveva per questo chiamato Platone «sociologo della comunicazione», attribuendogli piena consapevolezza dei mezzi espressivi che usa. L'uso agonistico di quelle forme, così acutamente indagato da Capra (2001) con riferimento al *Protagora*, fa di ogni dialogo platonico una battaglia che ha come obiettivo la conquista della mente dello spettatore: un uso persuasivo che travalica i confini del dialogo scritto, sfruttando la forza dello scontro dialettico tra i personaggi per dare a ogni posizione un linguaggio, un volto, un nome, una personalità e un modo di agire, che acquistano spessore vitale nel corso dell'intera azione scenica. Sull'effetto prorettico, che in questo modo si produce sul lettore, si sofferma Lidia Palumbo, fine studiosa della complessità della *mimesis* platonica. L'insieme di queste tecniche è ciò che dà allo scrittore Platone la possibilità di superare il limite che il filosofo Platone (in maschera socratica) vede nel fatto stesso di scrivere di filosofia, per riferirsi alle notissime pagine del *Fedro*, in cui si critica il più grave limite della scrittura: la sua fissità, il fatto di dire sempre e soltanto la stessa cosa, restando chiusa in se stessa, incapace di rispondere, e perciò lettera morta.

In diversi dialoghi, ma soprattutto nel *Protagora* e nel *Gorgia* che abbiamo posto al centro dei lavori di questo seminario, ci troviamo di fronte a scene memorabili di dialogo sulla virtù. Vorrei prima di tutto soffermarmi sul fatto che esse sono state

pensate e costruite per essere proprio ‘memorabili’. Platone ha un chiaro intento sostitutivo nei confronti dei poeti, che Havelock (1963) ci ha insegnato a considerare i padroni della memoria collettiva nella Grecia arcaica, in una situazione culturale in cui il sapere si trasmette ancora prevalentemente in forma orale e in cui quindi la tradizione poetica ha l’incomparabile vantaggio di potersi imprimere meglio nella mente, grazie alla forza ritmica del metro e alla ripetitività degli schemi formulari usati. Platone si sofferma a confutare esplicitamente il valore etico di quella che Havelock ha chiamato «enciclopedia omerica» e non perde occasione di denunciare l’uso a lui contemporaneo dei riferimenti poetici, da parte di chi attingeva all’enorme serbatoio dell’epica o al mito rivisitato dalla tragedia, per trarre dai detti poetici insegnamenti morali, sollevando questioni di enorme sottigliezza interpretativa. La scena del *Protagora* racchiude molte suggestioni sulla rilevanza sociale di queste pratiche, raggiungendo un vertice satirico nella cavillosa discussione, tra i molti celebri intellettuali presenti, intorno a un passo del carne di Simonide, che compara il «diventare buoni» con l’«essere buoni», distinguendone il grado di difficoltà. Ed è qui che Socrate, dopo essersi dimostrato maestro nel campo, dà un brusco congedo alla pratica del commento ai poeti, invitando Protagora a un confronto diretto e responsabile sulla sostanza delle questioni.

La critica platonica alla *mimesis* poetica assume un significato direttamente politico quando si rivolge al teatro tragico e comico, denunciandone il potere di suggestione emotiva: un potere da collocare tra gli effetti perversi della democrazia, così interamente basata sulla cattura del consenso popolare da meritarsi il nome di «teatrocrazia», per la forma spettacolare che vi prende ogni aspetto della vita pubblica. A questa convinzione si collega naturalmente la critica alla pedagogia corruttrice dei retori, professionisti della persuasione, che forniscono ai politici gli strumenti per esortare e convincere un pubblico ampio con lunghi discorsi, o per vincere con tecniche eristiche di confutazione ogni confronto diretto con gli avversari, ancora una volta di fronte a un grosso pubblico. Ma è alla poesia che il filosofo Platone attinge la forma per mettere in scena il dramma della filo-

sofia, dramma che dovrà in un certo senso sostituire il teatro, cercando un esito non aporetico e non tragico, senza però disdegnare affatto di attingere strategicamente alle tecniche teatrali ben sperimentate, secondo un registro 'tragicomico', come ben evidenzia il saggio di Andrea Capra. A quali complessi artifici la costruzione scenica possa ricorrere per raggiungere i suoi effetti ce lo dimostra il lavoro di Manuela Valle, dedicato all'uso platonico del 'teatro nel teatro', che conferisce una particolare evidenza alle alternative proposte dal dialogo filosofico. La forza drammatica del silenzio emerge infine dallo studio analitico che Enrico Piergiacomì dedica ad alcune scene distribuite in luoghi cruciali dell'opera platonica.

In tutti i dialoghi cui si riferiscono i saggi di questo volume, la virtù appare oggetto del contendere in una discussione di carattere aperto, che vede la presenza, accanto ai protagonisti del dialogo, di un vasto pubblico, il cui interesse alla risoluzione delle questioni in gioco ha un retroterra ben radicato nella tradizione. A mio parere è molto importante sottolineare che è la prima volta che il canone etico della virtù viene discusso nella sua interezza, la prima volta che la definizione stessa della virtù e delle sue molteplici forme viene interrogata a partire dal modo in cui se ne parla correntemente, sostenendo, sulla base di impliciti pregiudizi, il valore delle attitudini socialmente più apprezzate: il coraggio (*andreia*), la temperanza (*sophrosyne*), l'osservanza (*eusebeia*) e la pietà (*hosiotēs*) religiose, il dominio di sé (*enkrateia*), la durezza (*karteria*), la giustizia (*dikaiosyne*), la capacità di decidere (*euboulia*), la liberalità (*eleutheria*), solo per indicare le qualità virtuose più citate.

Sottoponendo il tema della virtù e delle virtù a specifiche analisi, i dialoghi platonici mettono in scena un oggetto che ancora non esiste come entità di rilievo filosofico e che prende vita per effetto dell'azione drammatica rappresentata. Davanti a Socrate la risonanza poetica dei mille volti della virtù (disseminata in immagini che vanno da Omero ai tragici, dai professionisti della parola persuasiva agli esempi e ai luoghi comuni di uso popolare) appare un sovrapporsi caotico di linguaggi che ha urgente bisogno di una sistemazione. Ci troviamo di fronte al primo tentativo di definire un canone organico di valutazione mo-

rare, in grado valutare con coerenza le qualità soggettive e i comportamenti più desiderabili, nel contesto di una comunità politica che ha bisogno di modelli esemplari e che si trova qui a fare i conti con la sua storia, con la sua cultura poetica stratificata nel linguaggio e con la compresenza di stili comportamentali ormai privi di una regola comune.

Platone presenterà nel IV libro della *Repubblica* la sua versione definitiva del catalogo delle virtù, ridefinendone la logica in funzione del modello politico della città ideale. Ma in questi dialoghi è probabilmente rappresentato quello che egli considerava il maggiore contributo di Socrate alla revisione intellettuale e morale di un canone poetico incontrollabile, variopinto come il disordine della democrazia.

Nel *Gorgia* il forte antagonismo che si determina tra il filosofo e il cittadino Callicle, formato alla scuola dei nuovi maestri, mette in luce la divergenza dei significati che ha invaso il linguaggio con cui si parla della virtù, fino a produrre codici linguistici incomunicabili, in cui parole come *enkrateia* o *eleutheria*, insieme a tutto il lessico delle virtù eminenti come l'*andreaia* e la *sophrosyne*, hanno subito slittamenti di senso tali da risultare semplicemente omonimi nei registri linguistici usati dai due dialoganti. All'evidente fallimento del filosofo nel confronto dialogico (dove l'incompatibilità dei discorsi scoppia sulle scelte di vita, sui valori di fondo che Callicle e Socrate esprimono) corrisponde una strategia di santificazione morale del filosofo ateniese, che lascia tuttavia in evidenza i limiti comunicativi e persuasivi del magistero socratico.

Nel caso del *Protagora*, Socrate si trova di fronte un antagonista in grado di offrire un vero manifesto di fede nei fondamenti della democrazia e nelle risorse pedagogiche della città educante, non solo sostenendo con un mito la fiducia che in tutti esista la disposizione naturale all'esercizio della virtù politica, ma mostrando in dettaglio le forme e i luoghi di una trasmissione di cognizioni virtuose tanto diffusa da restare inavvertita, cui l'insegnamento di Protagora si offre come forma di perfezionamento. La rappresentazione platonica non si cura di screditare moralmente il sofista, che anzi, nel confessarsi tale, rivendica l'eredità di una pratica nobile, un'arte educativa che ha le sue

radici nei poeti, ma fa sì che Socrate metta in mostra la debolezza teorica di un manifesto pedagogico troppo legato a schemi e cognizioni tradizionali, senza essere in grado di ripensarli nel loro insieme. La conclusione del dialogo, che in questo caso non appare, a mio avviso, aporetica, permette a Socrate di respingere definitivamente l'idea che ci siano virtù spontanee assolutamente eminenti (come il modello eroico del coraggio fa pensare), per affermare il comune fondamento di tutte le virtù nel sapere. L'autore segnala con particolare evidenza che è stato raggiunto con ciò un punto fermo nella definizione unitaria della virtù. Non resta che capire in quali condizioni e in quali forme essa potrà svilupparsi e consolidarsi, dando vita a caratteri esemplari e a forme di vita armoniche.

Sulla diversità delle rappresentazioni offerte dal *Protagora* e dal *Gorgia*, il saggio di Livio Rossetti offre prospettive interpretative illuminanti. E vorrei sottolineare che per noi l'interesse di queste scene è anche documentario. Noi conosciamo solo in modo indiretto il retroscena culturale da cui Platone ha ritagliato la scena di un conflitto, che ha un filosofo come primo attore e diversi antagonisti, tra cui spiccano i personaggi che hanno in vario modo a che fare con la cultura sofistica. Il potere della forma-dialogo, scelta dall'autore Platone per rappresentare le capacità di azione della filosofia, è anche di conservare per noi i termini di alcuni dibattiti epocali. Platone intendeva farsene osservatore attraverso Socrate (vero testimone dell'intera età periclea e post-periclea), affidando al filosofo il compito di smascherare le ambiguità nascoste nei linguaggi in conflitto tra loro, le stesse che ancora alimentavano ai suoi occhi il malessere dell'Atene del suo tempo. Dobbiamo al suo talento di parodista la credibilità di questi personaggi e delle forme culturali che essi rappresentano, così ricchi di sfumature e di risorse concettuali da offrire una fonte varia e abbondante per la ricostruzione di quelle che erano le questioni morali e politiche in gioco al tempo in cui Platone fa nascere la filosofia.

La relativa onestà intellettuale della rappresentazione platonica, evidente nel fatto che l'autore presta spesso argomenti assai forti agli antagonisti di Socrate, non deve oscurare ai nostri occhi il carattere costruito e quindi fittizio, del conflitto tra il fi-

losofo e i sofisti. Di questo abbiamo parlato dal vivo nel corso del seminario in diversi modi, domandandoci che cosa costituisce il fascino di quelle scene, che hanno informato di sé un'intera tradizione e hanno ancora il potere di catturarci nei loro schemi. Personalmente direi che quelle scene memorabili devono il loro potere al fatto che per prime pongono l'esigenza di un modo corretto di pensare e di parlare intorno all'oggetto virtù e, dandoci memoria di un dibattito antico, costruiscono la nostra possibilità di riprenderlo, rispettandone in qualche modo il canone drammatico e conflittuale.

Questo seminario è nato appunto con lo scopo di partecipare con Socrate a un processo di revisione linguistica, concettuale, etica, che immediatamente ci affascina col potere mimetico di un dramma teatrale. Ma, di fronte alla forza di questo spettacolo, ci si può e ci si deve anche chiedere, come bambini di fronte a meravigliosi giocattoli: come funziona? Sta qui l'interesse *filosofico* per la struttura e i meccanismi teatrali dei dialoghi sulla virtù.

Bibliografia

- A. Capra, *Agon logon. Il «Protagora» di Platone tra eristica e commedia*, LED, Milano 2001.
- G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1991.
- F. de Luise, *Platone, Fedro. Le parole e l'anima*, Zanichelli, Bologna 1997.
- F. de Luise, G. Farinetti, *Hyponoia*, in M. Vegetti (ed.), *Platone, La Repubblica*, vol. II (libri II e III), Bibliopolis, Napoli 1998, pp. 393-402.
- F. de Luise, *Scrivere la filosofia: un paradosso platonico*, in F. Meroi (ed.), *Le parole del pensiero*, ETS, Pisa 2013, pp. 35-48.
- F. de Luise, *La revisione platonica del catalogo della virtù*, in A. Brancacci, G. Gastaldi, S. Maso, *Studi su Platone e il platonismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 51-97.

- J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, «Tel Quel» (1968) (ed. it. *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 1985).
- M. Erler, *Platone: un'introduzione*, Einaudi, Torino 2008.
- M. Erler, *Elenctic aporia and performative euporia: Literary form and philosophical message*, in G. Cornelli (ed.), *New Plato Studies*, vol. I (Tsakmakis et Alii eds.), Brill, Leiden 2017.
- A. Fussi, *Retorica e potere. Una lettura del Gorgia di Platone*, ETS, Pisa 2006.
- K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico*, Bibliopolis, Napoli 1984.
- G. Giannantoni, *Che cosa ha veramente detto Socrate*, Ubaldini, Roma 1971.
- S. Halliwell, *The Aesthetic of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- L. Palumbo, *Mimesis: rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Aracne, Roma 2008.
- E. Piergiacomi, *Sugli dèi tutori di giustizia. La critica epicurea al giudizio dell'Ade nel Gorgia di Platone*, in F. de Luise (ed.), *Legittimazione del potere, autorità della legge. Un dibattito antico*, Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Studi e Ricerche n. 10, Trento 2016, pp. 223-257.
- G. Press. (ed), *Who speaks for Plato? Studies in Platonic anonymity*, Roman and Littlefield, Lanham 2000.
- M.M. Sassi, *Indagine su Socrate. Persona filosofo cittadino*, Einaudi, Torino 2015.
- L. Rossetti, *I Socratici della prima generazione: fare filosofia con i dialoghi anziché con trattati o testi paradossali*, in L. Rossetti, A. Stavru (ed.), *Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica presentati alle Giornate di studio di Senigallia*, Levante, Bari 2008, pp. 39-75.
- L. Rossetti, *I Socratici primi filosofi e Socrate primo filosofo*, in L. Rossetti, A. Stavru (ed.), *Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature*, Levante, Bari 2010, pp. 59-70.
- L. Rossetti, *La filosofia non nasce con Talete. E nemmeno con Socrate*, Diogene, Bologna 2015.

- M.M. Sassi, *Indagine su Socrate. Persona filosofo cittadino*, Einaudi, Torino 2015.
- M. Valle, *'Un'antica discordia'. Platone e la poesia: Ione*, Simposio, Repubblica, Sofista, Loffredo, Napoli 2016.
- M. Vegetti, *La letteratura socratica e la competizione tra generi letterari*, in F. Roscalla (ed.) *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica. Atti del Convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005)*, ETS, Pisa 2006, pp. 119-131.
- M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003.

ANDREA CAPRA

EDONISMO E IRONIA ‘TRAGICOMICA’ SULLA SCENA
DEL *PROTAGORA*. LA RIVISITAZIONE DI ERACLIDE PONTICO

Abstract

A differenza della fin troppo discussa ‘ironia socratica’, che interessa le relazioni fra Socrate e i suoi interlocutori, l’‘ironia platonica’ concerne la comunicazione fra autore e destinatario e poggia sul fatto che quest’ultimo conosce le vicende sopravvenute ai personaggi negli anni successivi alla data drammatica del dialogo: le parole dei personaggi platonici acquisiscono un sovrasenso, spesso antifrastico, fondato sulla superiore conoscenza dei fatti che il destinatario condivide con l’autore. In questo, l’‘ironia platonica’ è affine all’ironia tragica, ma persegue al contempo finalità satiriche: i fatti noti al lettore sbugiardano speranze e vanterie del personaggio. Di qui una forma di ironia ‘tragicomica’, che si manifesta con particolare efficacia nel *Protagora*, un dialogo in cui le influenze del teatro sono evidenti. Proprio agli aspetti teatrali e ‘ironici’ del *Protagora* sembra richiamarsi il dialogo *Sul Piacere* dell’anti-edonista Eraclide Pontico. Oltre a gettar luce sul frammentario dialogo di Eraclide, il confronto fra le due opere induce a interpretare in chiave di ‘ironia platonica’ la discussa conclusione del *Protagora*, ossia la tesi edonistica che sfocia nella proposta di una tecnica di misurazione volta a massimizzare il bene-piacere. Ne emerge una prova nuova per interpretare la tesi edonistica del *Protagora* come un *argumentum ad hominem*.

Spesso e volentieri ci si imbatte nell’espressione ‘ironia socratica’, e per quanto sfuggente sia la nozione sappiamo almeno che si tratta di un atteggiamento tipico del Socrate platonico, il quale spesso dice e non dice, o si produce in un’affermazione il cui ‘vero’ significato è lontano da quello letterale. Il concetto è ampiamente presente – fin troppo – nella letteratura critica, con infinite sfumature. Tuttavia, il dibattito può se non altro contare su basi abbastanza concrete: è in Platone stesso che troviamo il concetto di ironia applicato a Socrate, anche se in contesti non

necessariamente lusinghieri.¹ Inoltre l'ironia socratica è una categoria ben presente già nel dibattito antico, più vicino, se non altro per sensibilità linguistica, al concetto espresso in Platone.² In età moderna, poi, l'ironia socratica ha conosciuto, almeno a partire dalla celebre tesi di Kierkegaard, una storia molto articolata.³ Anche se pericolosamente vaga e forse sopravvalutata, insomma, l'ironia socratica è senz'altro ben presente ai lettori dei dialoghi.⁴ Ma che dire di un'ironia platonica?

In Platone ci sono casi in cui Socrate copre di elogi interlocutori compiaciuti quanto sprovveduti: il caso più evidente è probabilmente quello di Ippia di Elide nei due dialoghi a lui intitolati – sostanzialmente un faccia a faccia fra lui e Socrate. Ippia incassa senza battere ciglio le lodi di Socrate, ma la sua inadeguatezza nel rispondere rende l'elogio paradossale e grottesco. Ironia socratica? Probabilmente sì, ma bisogna notare che l'autore ha previsto una fruizione differenziata delle parole di Socrate: da un lato c'è Ippia, abbastanza sciocco da prendere alla lettera le lodi sperticate di Socrate, dall'altro c'è il destinatario dei dialoghi, che è invece invitato a leggere quegli elogi per antifrasi. In questi casi assistiamo a un divergere del flusso comunicativo: da una parte c'è un significato che muove da Socrate al suo interlocutore, dall'altra un secondo significato che parte da Platone e raggiunge il suo destinatario.⁵ L'esempio che ho fatto è banale: in realtà il ricorso di Platone a strategie di comunicazione che vanno dall'autore al destinatario, e divergono in questo dalla comunicazione che si produce fra i personaggi del

¹ *Gorgia* 489e, *Repubblica* 337a, *Simposio* 216e, 218d.

² Aristotele, *Etica Nicomachea* 1127b23-26, Cicerone, *De Oratore* 2.67, Quintiliano, *Institutio Oratoria* 9.2.46. Cfr. p.e. Vlastos 1991, Sedley 2001.

³ Wayne Booth, autore di quello che rimane forse il più importante libro sul concetto di ironia, sostiene che il Socrate platonico «is an ironist in almost every sense that we have dealt with», per poi concludere con l'ammissione che opere come *Simposio* e *Repubblica* si chiudono con «ironic passages - indeterminately ironic and thus deliciously skeptical about the literal-minded sureties in this book» (Booth 1974, 269 e 276).

⁴ Mi limito qui a citare un classico sul tema e due buone messe a punto recenti: Vlastos 1991, Lane 2011, Vasiliou 2013.

⁵ Su tale divaricazione ha molto insistito Franco Trabattoni. Cfr. p.e. Trabattoni 2003.

dialogo, è frequente e complesso, e prende sovente una forma di ironia che chiameremo 'platonica'.

Nel dibattito critico, per ironia platonica (un concetto per altro non molto diffuso), ci si riferisce in genere al modo 'obliquo' con cui Platone comunica con il suo destinatario.⁶ Ma è a un significato più rigoroso del termine – messo a fuoco con acume da Diskin Clay – che intendo qui far riferimento: quella di cui parleremo è una strategia comunicativa che mostra una chiara affinità con l'ironia tragica.⁷ Basta pensare a quei casi, molto frequenti, in cui le parole di un personaggio tragico hanno un significato duplice: rassicurante e banale per i suoi interlocutori sulla scena quanto allarmante e allusivamente tragico per il destinatario, che conosce già l'esito della vicenda. Così, ad esempio, nell'*Edipo Re* le parole del sovrano sono ricche di allusioni inconsapevoli al suo incombente destino: il pubblico conosce l'esito della vicenda e può quindi – a differenza di Edipo stesso e dei suoi interlocutori – decrittare senza particolari difficoltà.

Le vicende del mito portate sulla scena tragica erano ben note al pubblico, cosa che permetteva un divergere del messaggio che va da personaggio a personaggio (per esempio da Edipo ai suoi interlocutori) rispetto a quello rivolto dall'autore al suo teatro; analogamente, il pubblico di Platone conosceva bene le vicende intercorse fra la data drammatica dei dialoghi, posta generalmente nella seconda metà del V secolo, e quella della loro

⁶ Nelle parole di Ostfeld 2000, che parla per l'appunto di «Platonic Irony», si tratta di «authorial distance from the characters or the tension between surface meaning and deeper contextual meaning» (Ostfeld 2000, 218). Specifici sull'argomento sono Plass 1964, Rowe 1987 e Griswold 2002, un saggio che adotta a mio avviso una posizione saggia ed equilibrata.

⁷ «If Socratic irony can be seen as a manner of self-deprecation before someone who is credited with being superior to the modest and doubting Socrates, Platonic irony can be seen as a manifestation of the superior knowledge of the dramatist. It requires, as did Attic tragedy, a knowing audience» (Clay 2000, 33). Più avanti, Clay aggiunge che «As we have seen in contemplating the shadow of death that is cast over the Platonic dialogues, there are moments when Socrates and his interlocutors are not fully aware of the implications of their words» (Clay 2000, 101).

‘pubblicazione’ nel corso del IV secolo.⁸ Come il pubblico della tragedia, rispetto ai personaggi del dialogo i lettori di Platone avevano quindi il vantaggio di sapere ‘come andava a finire’ la storia, non tanto all’interno dell’opera stessa quanto – ed è una tendenziale differenza rispetto all’ironia tragica – negli anni successivi ai fatti rappresentati. Tale divario conoscitivo è il presupposto di un’ironia d’autore, diretta al destinatario e incomprendibile ai personaggi che agiscono sulla scena. Ecco quindi le premesse per un’ironia platonica di stampo drammatico.

Il dialogo in cui più di ogni altro si esplica questa tecnica mutuata dalla tragedia è senza dubbio il *Protagora*, e qui occorre forse integrare in un senso non solamente ‘tragico’ le acute osservazioni di Clay. Il dialogo ha in realtà un’impostazione che rimanda chiaramente alla commedia: la scena, la casa del ricco Callia, è la stessa di una commedia di Eupoli,⁹ gli *Adulatori*, e molti segnali, fra cui evidenti richiami verbali, inducono a credere che il dialogo vada inteso (anche) come un puntuale rovesciamento delle *Nuvole* aristofanee: se nella commedia Socrate ha il ruolo dell’intellettuale che signoreggia un grottesco pensatoio visitato dal rustico eroe comico che abita accanto, nel *Protagora* è Socrate a indossare i panni del visitatore, che lascia la sua dimora per recarsi in una casa famigerata per essere un centro di insegnamento sofistico.¹⁰ Molti elementi meta-discorsivi, poi, segnalano l’affinità con il teatro: nel *Protagora* i sofisti formano un ‘coro’, il dialogo fra Socrate e Protagora prende esplicitamente la forma di un ‘agone’, e nel finale è menzionato l’‘esodo’ dei discorsi: Platone, insomma, ha avuto cura di inserire nel testo una serie di richiami immediatamente decodificabili come riferimenti al teatro, in particolare comico.¹¹

In questo contesto non manca una scena tipica della commedia, quella della porta chiusa e del faticoso superamento di una

⁸ Una lettura dei dialoghi secondo l’ordine suggerito dalla data drammatica di ciascuno può offrire risultati interessanti, come dimostrano il libro di C. Zuckert (2009) nonché il saggio di Michael Erler in questo volume.

⁹ Cfr. p.e. Dorati 1995 e De Vita 2004.

¹⁰ Cfr. Capra 2001, cap. 2.

¹¹ Cfr. *Protagora* 315b, 335a, 361a, con Capra 2001, cap. 3.

soglia che rivela un mondo fantastico. Mi riferisco all'ingresso di Socrate nella casa di Callia, una delle scene più brillanti del dialogo, che val la pena riportare per intero:¹²

Non appena giunti nel vestibolo, ci fermammo in piedi a discutere una certa questione che ci era venuta in mente strada facendo. Per non lasciarla in sospeso, e insomma per non entrare in casa senza averla compiutamente risolta, restammo lì a discuterne finché non raggiungemmo un accordo. Ma a quanto pare il portinaio – un eunuco – stava origliando, e a causa della quantità di sofisti, credo, era irritato con gli avventori della casa. Quindi, non appena bussammo alla porta, aprì, e come ci vide disse: «Nooo, sofisti! Il padrone non ha tempo da perdere!». E intanto, pieno di zelo, ci sbatté la porta in faccia a due mani, con tutta la forza di cui era capace. E noi di nuovo a bussare, finché per tutta risposta – trincerato dietro la porta – parlò e disse: «Signori, non avete sentito? Non ha tempo!». «Brav'uomo» – gli faccio io – «guarda che non veniamo per Callia, e poi non siamo sofisti, sta' tranquillo. Siamo venuti perché vogliamo vedere Protagora. Sù, annuncia il nostro arrivo». Allora l'uomo, a malincuore, aprì finalmente la porta. Non appena entrati, trovammo Protagora nel primo portico che passeggiava su e giù, e al suo seguito lo scortavano da un lato Callia di Ipponico con il fratello uterino Paralo di Pericle e Carmide di Glaucone; dall'altro Santippo, il secondo dei figli di Pericle, e poi Filippide di Filomelo e Antimero di Mende, il quale è il più famoso fra gli allievi di Protagora e studia da sofista professionale, per esercitare l'arte. Di questi, quelli che li seguivano più indietro, intenti ad ascoltarne le parole, parevano per lo più stranieri, di quelli che Protagora – come Orfeo – attira con la malia della sua voce da ogni città che attraversa; e quelli, dietro alle sue parole, ammaliati gli tengon dietro; nel coro figuravano però anche alcuni conterranei. Alla vista di questo coro, io provai enorme piacere: che nobile spettacolo la cura che mettevano nel non intralciare Protagora! Ogni volta che Lui e i suoi compagni facevano dietrofront, questi uditori, in bell'ordine, si scindevano in due schiere; e con un'evoluzione circolare, sempre si collocavano alle loro spalle, una meraviglia! *A lui di seguito scorsi*¹³ – disse Omero – Ippia di Elide, nel portico dirimpetto, seduto su alto scranno. Intorno a lui, su degli sgabelli, sedevano Erissimaco di Acumeno, Fedro del quartiere di Mirrinunte, Androne di Androzione e, fra gli stranieri, molti suoi concittadini e altri ancora. Sembrava ponessero a Ippia questioni astronomiche, nell'ambito dei fenomeni della natura e del cielo, e lui, dall'alto del suo scranno, discettava e dirimeva per ciascuno le questioni proposte. *E quindi*

¹² Per una buona presentazione dei numerosi personaggi presentati, cfr. p.e. i commenti di Manuwald 1999 e Denyer 2008.

¹³ *Odissea* 11.601 Questa e la successiva citazione dalla *Nekyia* si riferiscono al cosiddetto Ade di Minosse, nel quale Odisseo pare effettivamente aggirarsi fra le ombre: la casa di Callia è dunque una sorta di Ade, e il ricco padrone di casa un novello Plutone (Aristofane gioca sull'assonanza Pluto - Plutone nel fr. 504 dei *Tagenistai*, dove probabilmente il ricco re dell'Ade offriva un lauto banchetto). La ripresa omerica assimila Protagora a Sisifo, Ippia a Eracle.

*Tantalo ancora vidi.*¹⁴ Anche Prodicò di Ceo, infatti, era in città: stava in una stanza che a Ipponico era servita da tesoreria; ora però Callia, sopraffatto dal numero degli ospiti, aveva svuotato anche questa, per adibirla a foresteria. Prodicò era ancora coricato, involto fra pelli e coperte in gran quantità, come pareva. Giacevano accanto a lui, sui lettini attigui, Pausania del Ceramico, e con lui un giovinetto quasi ancora bambino, di natura virtuosa – a parer mio – non men che bella; ma – certo – di forme splendide. Mi parve di coglierne il nome, Agatone, e non mi stupirei fosse il ragazzo di Pausania. C'era dunque questo fanciulletto, e poi figuravano entrambi gli Adimanti, quello di Cepide e quello di Leucolofide, e altri ancora. Da fuori non riuscivo ad afferrare gli argomenti di cui discutevano, sebbene morissi dalla voglia di ascoltare Prodicò – mi pare infatti un pozzo di scienza, un uomo divino – ma nella stanza, per la gravità della voce, si formava un ronzio che ne oscurava le parole (Platone, *Protagora*, 314c-316a).

Questa scena rimanda inequivocabilmente alla commedia. Anzitutto il battibecco con il portinaio: la bussata, la porta sbattuta in faccia, la pretesa che il padrone sia impegnatissimo... questo tipo di scenetta era un tratto distintivo della commedia antica, e Aristofane ce ne offre diversi esempi.¹⁵ Negli *Acarnesi*, il protagonista Diceopoli ha bisogno dell'aiuto di Euripide: il tragediografo – famoso per i suoi personaggi cenciosi e disgraziati – gli darà i costumi necessari per travestirsi da pezzente e riuscire così più compassionevole nella sua missione di pace. Ma l'accesso alla casa di Euripide non è semplice, e contiene tutti gli elementi che ritroviamo poi nel *Protagora*: la bussata, la porta chiusa, il servo riottoso, i presunti impegni del padrone. Il coro dei sofisti e le pose ridicole degli intellettuali – un tema ampiamente sfruttato anche nelle *Nuvole* – fanno il resto.¹⁶ La

¹⁴ *Odissea* 11.582, in cui sono ricordati i dolori patiti dal Titano. Il ricordo dei dolori omerici indurrebbe a vedere qui un'allusione alla salute cagionevole di Prodicò. Ma probabilmente, nel paragonare Prodicò a Tantalo, Platone evoca scherzosamente la celebre mollezza del titano (cfr. Willink 1983 e De Vita 2004).

¹⁵ Per maggiori dettagli si veda l'attento esame di De Vita 2004.

¹⁶ L'accurata descrizione di sofisti e allievi, icasticamente ritratti in posture ridicole e stravaganti, ben si accorda con il tono scherzoso del battibecco con il portinaio, ed è forse ispirata, nell'insieme più che nei dettagli, al pensiero socratico delle *Nuvole* (133ss., scena che Platone tiene certamente presente in *Teeteto*. 172a-177a. Cfr. Turato 1973). Oltre che di spunti comici (su cui cfr. in generale Dalfen 1979), la descrizione si sostanzia di due citazioni dall'*Odissea* che implicitamente assimilano l'ingresso di Socrate nella casa di Callia alla discesa di Odisseo agli inferi (cfr. in generale Klär 1969 e Rutherford 1992). Lo stesso gusto per la rappresentazione di grottesche catabasi è

qualità comica del *Protagora* fu ben colta da Ateneo: «Il bel *Protagora*» – si legge nei *Deipnosofisti* – «riesce a inscenare (ἐκθεατρίζει) la vita di Callia più che non gli *Adulatori* di Eupoli». ¹⁷

Come dobbiamo valutare la notevole affermazione che leggiamo in Ateneo? Una possibile risposta – non necessariamente quella che aveva in mente Ateneo – consiste nel mostrare che la superiorità 'teatrale' di Platone rispetto ad Eupoli nasce dalla capacità di fondere tragedia e commedia, secondo le enigmatiche parole che concludono il *Simposio*: il vero drammaturgo – dice Socrate – deve saper dominare l'uno e l'altro genere teatrale. ¹⁸ Che questa affermazione alluda all'arte stessa di Platone è ormai un punto ampiamente acquisito dalla critica. ¹⁹ qui possiamo vederne un'applicazione specifica, che consiste nell'inserire in un contesto comico una tecnica caratteristica del genere rivale, ossia – per l'appunto – l'ironia tragica. A sua volta, questa mistione dipende da una più generale fusione dei *tempi* di tragedia e commedia: se la tragedia – per usare una metafora grammaticale – si muove in genere nel *passato remoto* del mito, la commedia è invece coniugata al *presente*, e mette in scena fatti e personaggi contemporanei. A metà strada fra le due, il dialogo platonico è un genere al *passato prossimo*, perché inscena fatti e personaggi che precedono di qualche decennio la scrittura e la pubblicazione dei drammi, e i cui effetti sono ancora ben visibili nell'Atene di Platone.

peraltro un tratto che rimanda ancora alla commedia (cfr., oltre alle *Rane*, *Ferrecrate*, *Krapataloi* e *Metalles*; Cratino, *Sirene*; Eupoli, *Demi*), e nelle *Nuvole* Strepsiade paragona il proprio incedere nel pensatoio socratico, popolato da discepoli affetti da mortale pallore e 'semimorti' (cfr. 94 e 504) a una catabasi nell'antro di Trofonio (508; per la caratterizzazione aristofanea dei socratici come fantasmi, cfr. Guidorizzi 1966, 214-215). I diversi personaggi che arricchiscono il quadro descrittivo rappresentano il fiore dell'Atene periclea; Platone ha dunque fatto della gloriosa e rimpianta Atene *d'antan* una sorta di grottesco Ade omerico.

¹⁷ 11.506f

¹⁸ *Simposio*, 223d.

¹⁹ Rimando alla bibliografia riportata in Capra 2014, 178-180 (e accessibile in rete: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5787>, cfr. «Appendix»). Il riconoscimento di una dimensione di ironia 'storica' nei dialoghi di Platone si deve a Diskin Clay (cfr. il citato Clay 2001).

Nel passo riportato, Protagora si presenta come brillante maestro di virtù, fiero dei propri successi. Che dire di questa auto-celebrazione? Platone presenta il ricco ereditiere Callia come il più zelante fra gli allievi di Protagora: più avanti nel corso del dialogo, quando si tratterà di negoziare le regole per il confronto dialettico fra Socrate e Protagora, Callia parteccherà sfacciatamente per quest'ultimo.²⁰ Di fronte a lui il sofista, sedicente maestro di virtù, dichiara di professare «la buona deliberazione negli affari domestici – in che modo si debba gestire al meglio la propria casa – e in quelli pubblici»;²¹ quest'affermazione viene poi sviluppata, nel mito, in una visione di sapore esiodeo, che individua nella 'giustizia (δίκη) e nel 'pudore o 'rispetto' (αἰδώς) i fondamenti della civiltà.²² Nonostante le formidabili promesse di Protagora, tuttavia, l'allievo Callia fece di tutto per rendersi tristemente famoso e certo non apprese l'arte di gestire la propria casa. Egli divenne presto uno zimbello della commedia antica, e Aristofane lo attaccò ferocemente per la sua spudorata dissolutezza e prodigalità: nelle *Donne all'assemblea* è lo spendaccione per eccellenza, negli *Uccelli* figura come un pennuto spennato da femmine e sicofanti, e nelle *Rane* la satiriasi compulsiva del personaggio ispira al poeta a un commento davvero irripetibile.²³ Risale al 399, ossia a una data non lontana dalla composizione del *Protagora*, un'orazione di Andocide che si sofferma a lungo sulle inquietanti vicende di Callia.²⁴ Andocide stigmatizza in particolare il *ménage* di Callia, capace di congiungersi prima con la madre e poi con la figlia di primo letto della moglie legittima; il bimbo natogli dalla nonna – a lungo ripudiato e paragonato a un novello Edipo – finì quindi per essere figlio, fratello e zio di ciascuna delle tre donne di casa.

Alla lunga, questo stile di vita doveva rivelarsi insostenibile. Non a caso, il commediografo Cratino bolla Callia come «il tatuato», uno stigma che alludeva all'ipoteca gravante sulla sua

²⁰ 336b.

²¹ 318e-319a.

²² 320dss. Cfr. ora Bonazzi 2012 e Arrighetti 2013.

²³ Cfr. *Ecclesiastuse* 810, *Uccelli* 284ss., *Rane* 432ss.

²⁴ *Sui Misteri*, 124ss.

casa.²⁵ Negli anni successivi alla data drammatica del dialogo, Callia divenne un caso famigerato, quasi antonomastico di vizio e dissipazione: un'orazione di Lisia scritta fra il 390 e il 387 – ossia proprio gli anni della probabile composizione del *Protagora* – informa che il capitale della famiglia di Callia era crollato da 200 a 2 talenti.²⁶

Le vicende di Callia negli anni successivi alla data immaginaria del *Protagora* sono una premessa fondamentale per la comprensione del dialogo. Quale credibilità possono avere le promesse di un sofista sedicente maestro di pudore e oculata amministrazione quando è la realtà stessa a smentirle? Callia è il caso più clamoroso, ma più in generale gli allievi dei sofisti nominati nel dialogo costituiscono un istruttivo campionario di malversatori, incapaci e traditori, che avrebbero presto rivelato la loro vera natura. Alcibiade, traditore di Atene e infine morto assassinato è il caso più notevole, ma vediamo un poco la brillante carriera degli altri allievi dei sofisti: Carmide e Crizia presero parte al famigerato governo dei Trenta Tiranni e morirono nella guerra civile del 403, Erissimaco e Fedro caddero entrambi in disgrazia (e il secondo perse le sue proprietà) a seguito degli stessi sacrilegi in cui fu implicato anche Alcibiade, Adimanto fu accusato di tradimento dopo la battaglia di Egospotami, Agatone e Pausania furono probabilmente esiliati. Quello che è stato definito lo «historical reader» del *Protagora*, ossia il lettore provvisto di un'adeguata conoscenza dei fatti successivi alla data drammatica del dialogo, non poteva e non può sottrarsi a una conclusione ovvia: le promesse di virtù sciorinate da Protagora e dai suoi colleghi sono un vaniloquio.²⁷ Gli esempi si potrebbero moltiplicare,²⁸ ma nell'insieme non ci sono dubbi sul-

²⁵ Fr. 81 PCG.

²⁶ 19.48.

²⁷ Mi riferisco qui all'importante studio di Wolfsdorf 1998.

²⁸ Protagora si dice speranzoso sulle capacità di Santippo e Paralo, figli di Pericle (328c-d), ma costoro divennero presto la favola di Atene per la loro pochezza e inettitudine: Platone stesso lo conferma, nell'*Alcibiade Primo* (118d) e nel *Menone* (94a-b), e sappiamo che i due erano chiamati 'bamboccioni' (βλιτομάμματα). Protagora ha poi fra i suoi allievi un certo Antimero, «il quale è il più famoso fra gli allievi di Protagora e studia da sofista professionale»; sfortunatamente, di questo famosissimo Antimero non sappiamo

l'ironia che aleggia sulle promesse e sulle vanterie di Protagora. Fra autore e destinatario si stabilisce così una particolare convenzione: il lettore impara presto a diffidare delle parole del sofista, le cui affermazioni devono spesso essere lette per antifrasi, ossia al contrario.

L'ironia della scena, e più in generale del *Protagora*, è dunque tragica nella misura in cui allude a eventi luttuosi e catastrofici noti al pubblico, così come avveniva nei drammi dei grandi tragediografi attici, ma è comica nel senso che viene piegata a fini essenzialmente satirici, in un contesto fortemente influenzato dalla commedia anche a livello strutturale: come si diceva il *Protagora* è dotato – nella struttura e nell'uso di termini meta-discorsivi – di prologo, 'porta chiusa', coro, agone, esodo. L'agone si conclude con la vittoria di Socrate, che piega l'avversario Protagora con un sorprendente argomento edonistico, basato sull'identità – accolta con entusiasmo da tutti i presenti – di bene e piacere.²⁹ Protagora è in realtà riluttante ad accettare tale identificazione,³⁰ ma più oltre viene indotto a farlo dal 'coro': inizialmente schierati con il sofista, i presenti progressivamente arrivano a parteggiare apertamente per Socrate, giocando così un ruolo determinante nella vittoria dialettica.³¹ Si tratta di un tratto di magistrale *humour* da parte di Platone: un simile esito da un lato stride con il principio enunciato da Socrate nel *Gorgia* secondo cui l'*elenchos* filosofico, di contro a quello retorico, non richiede la persuasione della folla ma del solo interlocutore,³² dall'altro, tale esito coincide nella sostanza con il relativismo protagoreo tratteggiato nel *Teeteto*: un'opinione è forte non per una sua intrinseca e indipendente verità, che dal punto di vista del sofista non esiste, ma in forza del consenso comu-

nulla, ed è legittimo il sospetto che la sua carriera non dovette essere proprio brillantissima.

²⁹ L'argomento comincia a 351b. Una volta stabilita – in un immaginario dialogo con i 'molti' – l'identità di bene e piacere, i presenti esprimono la loro entusiastica approvazione a 358a, e, in luogo di Protagora, accolgono tutti insieme gli argomenti di Socrate (358b-359a), che forniranno le premesse per la definitiva confutazione di Protagora.

³⁰ 351c-d.

³¹ 358ass. Analisi in Capra 2001, 161-165.

³² *Gorgia* 471e-472c.

ne.³³ Analogie anche verbali con il modo in cui il tema è trattato nel *Teeteto* rendono la scena particolarmente godibile: chi conosceva le tesi di Protagora riportate nel *Teeteto* poteva facilmente vedere come la tesi del sofista si ritorcesse contro di lui, in un modo che da un lato prefigura il *Teeteto* stesso ma dall’altro ricalca il caratteristico rovesciamento comico, quella *structure tournante* che è un caposaldo della commedia antica.³⁴ Si può dire che l’argomento della *peritrope*, che nel *Teeteto* è presentato in termini teoretici, nel *Protagora* viene ‘agito’ dai personaggi e dal ‘coro’: una presentazione, quindi, sostanzialmente teatrale del medesimo soggetto.³⁵

Sull’argomento ‘edonistico’ che conclude il *Protagora* si sono versati i proverbiali fiumi di inchiostro, nel tentativo di rispondere a interrogativi pressanti: Socrate è vincolato alla tesi edonistica? Se sì di quale edonismo si tratta? Che posto assegnare – in prospettiva unitaria oppure evolutiva – a una posizione edonistica nel quadro sostanzialmente anti-edonistico del pensiero platonico?³⁶ Chi scrive non si è sottratto a questo profluvio.³⁷ Dal mio punto di vista, la questione si può riassumere così: l’equivalenza di bene e piacere, nella misura in cui – di contro alla tradizione morale greca – nega l’esistenza di piaceri ‘cattivi’ e dolori ‘buoni’, crea un mondo di valori unidimensionale in cui una semplice tecnica di misurazione permette di orientarsi nella vita e di perseguire razionalmente la felicità, ossia la massimizzazione del piacere-bene e la minimizzazione del

³³ Cfr. *Teeteto* 172b con Capra 2001, 158-165.

³⁴ Cfr. Thiery 1986, 345-346.

³⁵ Capra 2001, 169-175.

³⁶ Impossibile rendere conto qui del dibattito critico. Mi limito a dire, con G. Giannantoni, che «per comodità espositiva le interpretazioni moderne possono essere ordinate in tre gruppi: a) quelle che hanno negato che nel finale del *Protagora* sia espressa una tesi edonistica o che hanno negato che tale tesi sia attribuibile a Socrate; b) quelle che, pur attribuendo a Socrate questa tesi, hanno negato che essa sia argomentata in modo valido e formalmente corretto; c) quelle che hanno sostenuto il carattere genuinamente socratico di tale tesi» (Giannantoni 1994, 79).

³⁷ Cfr. Capra 1997, con ampia bibliografia. Molto simile alla mia ricostruzione è quella che si ritrova poi in Leszl 2004. Di recente sul tema è uscita addirittura una monografia (Clerk Shaw 2015), che copre bene la letteratura secondaria anglosassone. Non mette conto citare qui l’enorme messe di contributi dedicati al tema.

dolore-male. Si tratta di uno scenario – per lo meno nei termini ‘cinetici’ con cui viene presentato il piacere – cui Socrate non è vincolato, e da questo punto di vista concordo chi interpreta il passo come un *argumentum* sostanzialmente *ad hominem*.³⁸ Socrate dialoga con i ‘molti’, che dietro un moralismo di facciata sono in realtà – più o meno consapevolmente – degli edonisti, e con loro sono d’accordo i sofisti, a conferma della tesi platonica secondo cui questi bottegai di un sapere prezzolato non sono altro che il megafono delle più trite opinioni della massa.³⁹ D’altra parte, Protagora è un nemico giurato delle *technai*: il magistero da lui professato ne rifugge, a vantaggio dell’insegnamento molto più generale e ambizioso che prende il nome di *euboulia* oppure di ‘arte politica’, ossia la capacità di governare bene la cosa pubblica e privata.⁴⁰ Una volta ammessa l’identità di bene e piacere, Protagora si trova costretto a riconoscere che la guida migliore per la vita umana non è altro che una banale aritmetica, il che rappresenta un’umiliazione grave, ancora una volta non priva di paralleli, teoreticamente più impegnati, espressi nel *Teeteto*,⁴¹ e preceduta nel *Protagora* dal sussiego con cui il sofista aveva stigmatizzato i ‘collegghi’ colpevoli di infliggere ai loro allievi l’insegnamento delle tecniche. In positivo, d’altra parte, si tratta di una riaffermazione della «funzione-guida del sapere rispetto al piacere» e della «potenza della virtù sul piano strategico della felicità». ⁴² Protagora, i sofisti e i ‘molti’, insomma, devono ricominciare dal primo gradino, ma anche nel loro

³⁸ Dico «sostanzialmente» perché non escludo che l’adozione, sia pur temporanea e mirata, di una tesi edonistica possa essere in relazione – per usare un termine caro a Guido Calogero, Gabriele Giannantoni e a diversi loro allievi – con l’‘attraenza’ del Bene, un concetto che ha il vantaggio di spiegare come da Socrate derivino poi posizioni apertamente edonistiche.

³⁹ *Repubblica* 493a-b. L’immagine del sofista-bottegaio è nel prologo del *Protagora*, 313^{ess}. Sull’incapacità dei ‘molti’ e dei sofisti di esprimere un criterio qualitativo che non si identifichi nel piacere stesso insiste ora giustamente De Sterke 2012.

⁴⁰ 318d-319a.

⁴¹ Nel *Teeteto*, Socrate costringe Protagora ad ammettere che in certe circostanze, come lo stato di pericolo indotto da malattie, guerre o navigazione, chiunque si affiderebbe a una *techne*, che presuppone quindi un sapere oggettivo, indipendente dal *phainesthai* del soggetto. Cfr. 170a-b.

⁴² De Luise, Farinetti 2001, 35.

limitato orizzonte edonistico è possibile muovere i primi passi verso il sapere e la virtù.

Ora, è nel quadro delineato sin qui che vorrei inserire la principale novità che presumo di poter proporre nel presente contributo. L'aritmetica dei piaceri che dovrebbe salvarci la vita e finisce per umiliare l'umanista Protagora ha il preciso scopo di quantificare in maniera precisa piacere e dolore contenuti in ogni singola nostra deliberazione, in modo che il saldo finale sia edonisticamente positivo. Da questo punto di vista, la tecnica proposta da Socrate non è che un'elaborazione di un tema piuttosto diffuso nell'Atene di quinto secolo, e che trova importanti paralleli in autori come Crizia, Tucidide, Euripide e Antifonte:⁴³ nelle loro valutazioni, il rischio che corrono gli uomini è di soccombere al piacere / dolore 'del momento' e quindi di incorrere in conseguenze negative sul lungo termine. Seppur non nella forma di un calcolo aritmetico, si raccomanda allora un esercizio 'virtuoso' di auto-censura da parte della ragione per evitare mali e dolori futuri. Se per esempio cedo alla tentazione – o 'piacere del momento' – di bere troppo vino, me ne pentirò: il piacere si risolverà in effetti un male maggiore e – letteralmente – saranno dolori.⁴⁴ Simili raccomandazioni, negli autori citati, tendono a presentarsi in termini moralistici: beni e mali a lungo termine sono determinati da un ignobile cedimento a piaceri e dolori a breve termine, ed è proprio sullo sfondo di questa visione moraleggiante che Socrate elabora la sua tecnica di misurazione di piaceri e dolori: una volta ammessa l'identità di bene e piacere, nonché di male e dolore, la situazione descritta si ridurrà a un calcolo che nulla ha di moralistico. Occorrerà soppesare il piacere-bene 'del momento' (bere molto vino nell'esempio qui sopra) con il dolore-male che ne deriva, e fare la scelta migliore in termini di calcolo edonistico. Lo stesso quando rifuggiamo mali e dolori 'del momento' (per esempio una dolorosa cura medica) che però a conti fatti ci conviene perché si risolve in un bilancio positivo in termini di bene-piacere. Viene così sconfitto quello che Socrate definisce il potere dell'appa-

⁴³ Cfr. p.e. Tucidide 2.51.6, Crizia, fr. 26 DK (in part. 23-24), Antifonte, fr. 58 DK, Euripide fr. 1079 Nauck. Cfr. Capra 1997, 289-298.

⁴⁴ Proprio questo è l'esempio citato nel fr. 26 DK di Crizia.

renza (ἡ τοῦ φαινομένου δύναμις), l'errore prospettico che ci porta a sovrastimare ciò che è più vicino.⁴⁵ In questo modo, Socrate mette sotto tiro quel *phainesthai* che è al centro della riflessione protagorea dell'*homo-mensura*: non l'uomo – e quel che a lui pare – è misura di tutte le cose, come pretendeva Protagora, bensì una banale tecnica di calcolo che dovrà guidarci nel 'misurare' le nostre scelte.⁴⁶

Si tratta sostanzialmente – lo ribadisco – di un *argumentum ad hominem*: lo conferma il fatto che in nessun modo Socrate spiega in che modo un simile calcolo potrebbe effettivamente essere fatto nella vita quotidiana,⁴⁷ e, ancor più, l'inversione che caratterizza la sezione finale della confutazione, in cui non sono più i piaceri a determinare ciò che è buono bensì la nobiltà – intesa in un senso molto tradizionale – delle azioni coraggiose.⁴⁸

Teniamo ben presente il confronto fra piaceri-beni 'del momento' e le conseguenze a lungo termine, un punto su cui Socrate insiste quasi ossessivamente, e veniamo alla testimonianza che ci interessa. Eraclide Pontico, frequentatore dell'Accademia di Platone e di lui più giovane di una generazione, scrisse fra le altre cose un dialogo *Sul Piacere*, in cui – come in genere si ipotizza – risultava vincente, al termine della discussione, una posizione marcatamente anti-edonistica.⁴⁹ Si è molto discusso del rapporto fra il fr. 56 Wehrli, in cui sembra che un edonista esalti

⁴⁵ 356d. Per Protagora essere e apparire (ovvero – si può aggiungere – apparenza e giudizio) coincidono. Cfr. p.e. Decleva Caizzi 1978. Per la critica all' 'apparenza' protagorea cfr. Wesoly 2004.

⁴⁶ La conclusione a 361b che «tutte le cose sono scienza» (πάντα χρημάτᾳ ἔστιν ἐπιστήμη) suona come una smentita del celebre motto protagoreo «l'uomo è misura di tutte le cose» (μέτρον πάντων χρημάτων, cfr. *Teeteto* 152a, 160d, 170d, 183c): non l'uomo misura «tutte le cose», ma la scienza che è, per l'appunto, una scienza misuratrice.

⁴⁷ Quella della bilancia, da questo punto di vista, è un'immagine che dice poco: cfr. 356b-c. Si tratta in effetti di una «finanziell-protreptische Wendung des faktisch unmöglichen Kalküls» (De Sterke 2012, 51.).

⁴⁸ 359a-360e. Per un'analisi dell'argomentazione, cfr. Capra 2001, 200-204.

⁴⁹ Cfr. da ultimo Schütrumpf 2009. Vale però la pena di considerare la possibilità che l'approccio di Eraclide fosse meno dottrinale di quanto, a partire dalla monografia di Hirzel (1895), non si pensi: cfr. Fox 2009, in part. 52-55.

i piaceri collegati a uno stato di follia, e il *Filebo* di Platone.⁵⁰ Appare ragionevole la conclusione di Aldo Brancacci, che sulla base di un accurato esame dei dati a disposizione conclude che nel frammento «è bensì tematizzato il problema già discusso da Platone, e ripreso poi da Aristotele, ma visto dalla parte dell'edonista».⁵¹ Naturalmente, nel seguito dell'opera la posizione anti-edonista, ben evidente nei frammenti successivi, finiva per prevalere,

Se qualche dubbio può permanere sulla cronologia relativa del dialogo di Eraclide e del *Filebo* platonico, difficilmente qualcuno metterebbe in dubbio l'antiorità del *Protagora* rispetto a entrambi, ma su un possibile rapporto del dialogo di Eraclide con questo dialogo gli studiosi non si sono soffermati. Alla luce di alcune circostanze, tuttavia, è un confronto che vale la pena di tentare. Anzitutto, su un piano generale, sappiamo da Diogene Laerzio che Eraclide cercava di emulare i dialoghi di Platone.⁵² In secondo luogo, come osserva ancora Brancacci, Eraclide aveva un particolare interesse per Protagora, e la posizione edonistica espressa nei frammenti 55 e 56 è «una tesi di derivazione in ultima analisi protagorea», con ogni probabilità legata alla presentazione delle tesi del sofista nel *Teeteto*.⁵³ Infine, sempre da Diogene conosciamo un dettaglio che ci avvicina a una delle più singolari caratteristiche del *Protagora*: il dialogo di Eraclide *Sul piacere* era «composto come una commedia» (κωμικῶς πέπλακεν).⁵⁴

⁵⁰ Non ha comunque trovato grande seguito la tesi di Bringmann 1973, che ravvisa nel *Filebo* echi delle dottrine di Eraclide. Per i frammenti di Eraclide, uso qui per comodità la tradizionale numerazione basata su Wehrli 1969. Rimando al contempo all'utile e recente edizione curata da E. Schütrumpf, ovviamente dotata di una tavola di concordanze (Schütrumpf 2008, 268-273).

⁵¹ Brancacci 2003, 90.

⁵² 5.86.

⁵³ Brancacci 2003, 91, che così continua: «È difficile non rilevare, infatti, come la forza dell'argomento fatto valere da Trasillo relativamente a una sensazione particolare, il piacere, stia in una posizione del tutto analoga a quella che il sofista di Abdera enuncia relativamente alla sensazione in generale nella cosiddetta apologia del *Teeteto*».

⁵⁴ 5.88, e si noti che altri dialoghi sono considerati 'tragici'. Come è stato osservato «we are not told what caused a dialogue to be placed in one or the other category, but the subject-matter, which would naturally have helped to

Il quadro sembra quindi suggerire un confronto con il *Protagora* per ragioni di ordine sia generale (l'emulazione di Platone) che particolare (gli addentellati 'protagorei' e l'impostazione comica). Vale quindi la pena esaminare un esteso 'frammento' del dialogo di Eraclide, nel resoconto offerto da Ateneo:⁵⁵

Quando i Persiani fecero la prima spedizione contro l'Eubea, si dice che un uomo di Eretria, chiamato Diomnesto, venne in possesso dei denari del comandante [...].⁵⁶ Callia dunque venne in possesso di questi denari e visse alla ricerca del piacere. Quali adulatori invero, quale folla di compagni non gli stette d'attorno? Quali spese non fece, non dando ad esse nessuna importanza? Tuttavia la vita di piacere lo ridusse a un tale grado di povertà che fu costretto a vivere con una vecchia donna barbara, e morì privo di ciò che è necessario per la vita di ogni giorno (fr. 58).

Ritengo molto probabile che Eraclide avesse qui in mente il *Protagora* e il suo retroterra comico. La triste fine di Callia, privo del necessario e costretto a vivere con una vecchia, contrasta con un vivace frammento degli *Adulatori* di Eupoli, in cui la casa di Callia è descritta come un palazzo di delizie frequentato da donne ben più attraenti:

c'è sempre giocondità; qui trovi lepri, qui trovi razze, qui trovi gamberi; qui trovi femmine tortiligambe.⁵⁷

Il raffronto più interessante, tuttavia, è proprio con il *Protagora*: è difficile non vedere nella vicenda di Callia l'esempio antonomastico di una resa al piacere 'del momento' foriera di conseguenze catastrofiche sul lungo termine. Il fatto che, fra le opere di Platone, un argomento 'edonistico' trovi posto proprio in un dialogo ambientato a casa di Callia è estremamente signi-

determine their literary character, may have been an important factor; the 'comic' dialogues mentioned by Diogenes are entirely about human concerns, while at least two of the 'tragic' ones dealt with subjects involving the gods or the world beyond the grave» (Gottschalk 1980, 7).

⁵⁵ Occorre cautela: si può sostenere che «we need to think of the fragments as represented in Wehrli as a collection not of fragments, but of testimonia, as a circumscribed and partial history of Heraclides' reception» (Fox 2009, 50-51).

⁵⁶ Segue un racconto dettagliato, che tralascio, sulle vicissitudini per cui questo tesoro persiano venne poi in possesso di Callia.

⁵⁷ PCG 174 (cfr. Beta 1995 per le connotazioni del frammento).

ficativo: il *Protagora* si svolge per l'appunto in un famigerato palazzo di delizie, e non stupisce che proprio qui Socrate sfoderi un *argumentum ad hominem* incentrato sull'identificazione edonistica fra bene e piacere e sulla contrapposizione fra breve e lungo termine, da gestire attraverso un calcolo aritmetico. I presenti, 'parassiti' di Callia e da lui prezzolati e foraggiati, lo accolgono con entusiasmo, senza sapere che molti di loro sono ormai sull'orlo dell'abisso. Di questo calcolo Protagora, sprezzante di ogni *techne*, nulla poteva sapere, ma la confutazione del suo sussiegoso magistero, più che non alla dubbia argomentazione edonistica cui è quasi costretto ad assentire, dipende dai pessimi risultati del suo insegnamento, a partire dal suo ospite e fanatico seguace Callia, che – come Socrate ricorda nell'*Apologia* di Socrate – «spese per i sofisti più di tutti gli altri messi assieme».⁵⁸ Sono i fatti, ben noti al pubblico di Platone, a confutare il sofista, ed è una raffinata forma di ironia tragicomica a sottolinearne le future conseguenze. Eraclide, che ben conosceva il contesto storico ed era certo ben versato nelle strategie comunicative di Platone, rappresenta per noi un precoce e interessante episodio di ricezione del *Protagora*.

Del dialogo platonico, Eraclide coglie e sfrutta a fondo il potenziale comico-satirico e offre un'importante conferma all'interpretazione ironica di una tesi, quella dell'identità fra bene e piacere, che ha un valore essenzialmente strumentale e intende mettere il dito sulla piaga: lungi dal saper insegnare la buona amministrazione della casa e della cosa pubblica, il magistero di Protagora portò alla rovina i suoi allievi, e in particolare Callia, un autonomastico schiavo del 'piacere del momento'. Riusciamo così a capire meglio anche il giudizio, di primo acchito sorprendente, di Ateneo: meglio ancora che gli *Adulatori* di Eupoli, il bel *Protagora* riesce a inscenare la vita di Callia. Eraclide avrebbe certo concordato, ed è un peccato che i pochi frammenti del suo dialogo sul piacere non ci permettano di valutare fino a che punto sia stato buon emulo di Platone e della sua troppo spesso misconosciuta vena comico-satirica.⁵⁹ Eppure, un indizio

⁵⁸ *Apologia*, 20e.

⁵⁹ Non mancano interessanti testimonianze antiche che fanno di Platone un novello Archiloco. Cfr. Ateneo 505d-e con Angeli Bernardini, Veneri

importante non manca: il frammento più marcatamente ‘edonistico’ contiene un’ampia citazione da Simonide a supporto della tesi che il piacere è il sommo bene. L’antagonista, quindi, ricorreva a Simonide, proprio come fa Protagora nel dialogo platonico: è notevole che in entrambi i casi un’ampia citazione da Simonide sia parte integrante della posizione che viene infine sconfitta.⁶⁰ Segno, probabilmente, che il dialogo ‘comico’ di Eraclide riprendeva dal *Protagora* anche elementi di struttura, il che da un lato ci aiuta un poco a immaginare quel che abbiamo perduto, dall’altro conferisce ai frammenti superstiti un valore testimoniale forte, che porta un nuovo argomento per escludere la tesi ricorrente di un Socrate vincolato alla tesi dell’identità di bene e piacere⁶¹.

Bibliografia

- P. Angeli Bernardini, A. Veneri, *Il Gorgia di Platone nel giudizio di Gorgia e l’‘aureo’ Gorgia nel giudizio di Platone (Athen. 11, 505d-e)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 36 (1981), pp. 149-160.
- G. Arrighetti, *Il Protagora platonico: Esiodo e la genesi dell’uomo*, «Athenaeum», 101 (2013), pp. 25-42.

1981. Il sarcasmo di Platone, peraltro, nella misura in cui poggia su fatti accaduti dopo la data drammatica del dialogo, ha una base ‘storica’, e con questo si accorda bene una delle caratteristiche che paiono caratterizzare il modo in cui Eraclide sviluppò la forma dialogo, ossia aggiungendovi «a more colourful historical flavor» (Fox 2009, 65).

⁶⁰ Fr. 55, e cfr. *Protagora* 338e. Dopo la citazione da Simonide, cui se ne aggiungono due più brevi da Pindaro e Omero con un accenno di esegesi di quest’ultimo, il frammento si conclude, e non sappiamo come l’argomentazione proseguisse. Non sappiamo in altre parole se anche il dialogo di Eraclide contenesse uno stralcio di esegesi poetica oppure se – come in fondo appare più probabile – il richiamo alla poesia rimanesse nell’ambito del tradizionalissimo richiamo ad *auctoritates* del passato.

⁶¹ E quindi di una presunta fase edonistica del pensiero platonico che pure ha trovato posto in autorevoli sintesi dedicate alla filosofia del piacere in Grecia. Cfr. Gosling, Taylor 1982 (che parlano di una forma di edonismo illuminato immune alle critiche anti-edonistiche dei dialoghi successivi), Montoneri 1994 (e in particolare il saggio di G. Giannantoni).

- S. Beta, *Le donne di Callia (Eupoli, fr. 174 Kassel-Austin)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 51 (1995), pp. 93-98.
- M. Bonazzi, *Il mito di Prometeo nel Protagora: una variazione sul tema delle origini*, in F. Calabi, S. Gastaldi (eds.), *Immagini delle origini. La nascita della civiltà e della cultura nel pensiero antico*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2012, pp. 41-57.
- W.C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, Chicago 1974.
- A. Brancacci, *Eraclide Pontico e i 'dyschereis' del Filebo*, «Wiener Studien», 116 (2003), pp. 77-96.
- K. Bringmann, *Platons Philebos und Heracleides Pontikos' Dialog Περί ἡδονῆς*, «Hermes», 100 (1973), pp. 523-530.
- A. Capra, *La tecnica di misurazione del Protagora*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 2, I (1997), pp. 273-327.
- A. Capra, *Agon Logon. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Led, Milano 2001.
- A. Capra, *Plato's four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Harvard CHS – Harvard University Press, Washington DC – Cambridge MA 2014.
- G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004.
- D. Clay, *Platonic Questions. Dialogues with the Silent Philosopher*, Pennsylvania University Press, University Park PA 2000.
- J. Clerk Shaw, *Plato's Anti-Hedonism and the Protagoras*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- J. Dalfen, *Literarische Techniken Platons: Beispiele aus dem Protagoras*, «Bollettino dell'istituto di filologia greca di Padova», 6 (1979), pp. 39-60.
- F. Deleva Caizzi *Il frammento I D.-K. di Protagora. Nota critica*, «Acme», 31 (1978), pp. 11-35.
- F. De Luise, G. Farinetti, *Storia della felicità. Gli antichi e i moderni*, Einaudi, Torino 2001.
- N. Denyer (ed.), *Plato, Protagoras*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

- E.J. De Sterke, «*Doppelt ist die Freude*». *Zum Protagoras im Spiegel des platonischen Lustdiskurses*, in M. Erler, W. Rother (eds.), *Philosophie der Lust. Studien zum Hedonismus*, Schwabe Verlag, Basel 2012, pp. 11-52.
- M. Dorati, *Platone ed Eupoli (Protagora 314c-316a)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 50 (1995), pp. 87-103.
- W.W. Fortenbaugh, E. Pender (eds.), *Heraclides of Pontus. Discussion*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London 2009.
- M. Fox, *Heraclides of Pontus and the Philosophical Dialogue*, in Fortenbaugh, Pender 2009, pp. 41-67.
- G. Giannantoni, *L'edonismo filosofico antico*, in Montoneri 1994, pp. 75-94.
- J.C.B. Gosling, C.C.W. Taylor, *The Greeks on Pleasure*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- H.B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus*, Clarendon Press, Oxford 1980.
- Ch.L. Griswold, *Irony in the Platonic Dialogues*, «Philosophy and Literature», 26 (2002), pp. 84-106.
- G. Guidorizzi (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1996.
- R. Hirzel, *Der Dialog*, Hirzel, Leipzig 1895.
- I. Klär, *Die Schatten im Höhengleichnis und die Sophisten im Homerischen Hades*, «Archiv für Geschichte der Philosophie», 51 (1969), pp. 225-259.
- M. Lane, *Reconsidering Socratic Irony*, in D.R. Morrison (ed.), *The Cambridge Companion to Socrates*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 237-259.
- W. Leszl, *Le funzioni della tesi edonistica nel Protagora e oltre*, in Casertano 2004, pp. 574-638.
- B. Manuwald (ed.), *Platon. Protagoras, Übersetzung und Kommentar von Bernd Manuwald*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.
- L. Montoneri (ed.), *I filosofi greci e il piacere*, Laterza, Bari 1994.

- E. Ostefeld, *Who Speaks for Plato? Everyone!*, in G.A. Press (ed.), *Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity*, Rowman & Littlefield, Lanham Md 2000, pp. 211-219.
- P. Plass, *Philosophic Anonymity and Irony in the Platonic Dialogues*, «American Journal of Philology», 85 (1964), pp. 254-278.
- Ch.J. Rowe, *Platonic Irony*, «Nova Tellus», 5 (1987), pp. 83-101.
- R. Rutherford, *Unifying the Protagoras*, «Apeiron», 25 (1992), pp. 133-56.
- E. Schütrumpf (ed.), *Heraclides of Pontus. Texts and Translation*, New Brunswick (U.S.A.) and London 2008.
- E. Schütrumpf, *Heraclides, On Pleasure*, in Fortenbaugh, Pender 2009, pp. 69-91.
- D. Sedley, *L'ironie dans le dialogue platonicien selon les commentateurs anciens*, in F. Cossutta, M. Narcy, *La forme dialogue chez Platon: évolutions et réceptions*, Jérôme Millon, Grenoble 2001, pp. 5-19.
- F. Turato, *Il problema storico delle Nuvoles di Aristofane*, Antenore, Padova 1973.
- P. Thiery, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, Paris 1986.
- F. Trabattoni, *Il dialogo come 'portavoce' dell'opinione di Platone. Il caso del Parmenide*, in M. Bonazzi, F. Trabattoni (eds.), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica*, Cisalpino, Cisalpino, Milano 2003, pp. 151-178.
- I. Vasiliou, *Socratic Irony*, in J. Bussanich, N.D. Smith (eds.), *The Bloomsbury Companion to Socrates*, Bloomsbury, London-Oxford 2013, pp. 20-33.
- G. Vlastos, *Socrates. Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- M. Wesoly, *La salvezza della vita: 'un'arte e una scienza del misurare' (Protagora, 356c-357a)*, in Casertano 2004, pp. 513-527.
- C.W. Willink, *Prodikos, 'Meteorosphists' and the 'Tantalos' Paradigm*, «Classical Quarterly», 33 (1983), pp. 25-33.
- D. Wolfsdorf, *The Historical Reader of Plato's Protagoras*, «Classical Quarterly», 48 (1998), pp. 126-133.

C. Zuckert, *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.

MICHAEL ERLER

APORIA ELENCTICA ED EUPORIA PERFORMATIVA:
FORMA LETTERARIA E MESSAGGIO FILOSOFICO*

Abstract

L'intreccio di argomentazione e forma letteraria, e il modo in cui essi si pongono in relazione l'un l'altro, è un importante aspetto per ogni interprete dei dialoghi platonici, perché Platone, l'autore, e Platone, il filosofo, lavorano mano nella mano. Talvolta gli aspetti drammatici dei dialoghi platonici sembrano confermare o anche contraddire ciò che si sostiene nei dialoghi, come si può osservare anche nel dramma teatrale. Talvolta, la prestazione di Socrate o di qualche suo interlocutore è in grado di persuadere, laddove le argomentazioni falliscono. Nel mio contributo, sosterrò che questo tipo di relazione tra argomentazione e forma letteraria può costituire un autentico interesse, nonché aiutarci ad avere una comprensione migliore di quei dialoghi in cui il risultato dell'argomentazione è deludente, come nel caso del *Protagora* e dell'*Eutifrone*. Sosterrò che qui gli aspetti drammatici dei dialoghi possono essere letti anche come commenti alle questioni proposte nella conversazione. Mi riferirò principalmente a dialoghi come il *Protagora* e l'*Eutifrone*.

1. *Introduzione*

L'argomentazione e la forma letteraria – nonché il modo in cui l'una e l'altra si relazionano a vicenda – sono aspetti importanti per qualsiasi interpretazione dei dialoghi platonici. Platone (lo scrittore) e Platone (il filosofo) lavorano sempre mano nella mano, poiché Platone (lo scrittore) cerca sempre di sostenere Platone (il filosofo) nel suo sforzo di persuadere coloro che incontrano difficoltà nell'accettare i risultati delle astratte argomentazioni filosofiche.

* Traduzione di Enrico Piergiacomi. Laddove non diversamente indicato, i passi platonici sono citati nella traduzione di Erler e ritrasposti in italiano da me [N.d.T.].

La struttura drammatica e l'ambientazione storica dei dialoghi fanno parte di questa strategia di retorica filosofica. È dunque un principio appropriato, per affrontare lo studio della filosofia di Platone, prendere in considerazione gli aspetti letterari dei dialoghi, chiedersi come l'arte della scrittura letteraria potrebbe sostenere il suo messaggio filosofico e, per esempio, valutare che cosa implichi questa relazione tra letteratura e filosofia in rapporto alla critica platonica dell'arte della scrittura, o all'interno del dibattito tra l'interpretazione 'evolutiva' e l'interpretazione 'unitaria' della filosofia platonica.

È un tratto peculiare dei discorsi socratici (Σωκρατικοὶ λόγοι) di Platone – alcuni sostengono persino che il 'discorso socratico' in sé sia un'invenzione platonica – la loro marcata preoccupazione per le contestualizzazioni personali e storiche dei dialoghi che Platone descrive. Platone usa queste cornici letterarie non solo per intrattenere il lettore, bensì primariamente per illustrare i concetti filosofici che sono discussi e – come sosterrò – per intervenire sui problemi che vengono sollevati. Talvolta, gli aspetti drammatici riaffermano o contraddicono ciò che si sostiene nei dialoghi, a volte essi aprono nuove prospettive. Nel mio intervento, intendo fornire alcuni esempi, per mostrare che questa regola vale anche per dialoghi il cui esito è deludente, perché i problemi sollevati nella discussione restano irrisolti e – almeno a prima vista – sembrano non trovare via di uscita (l'esito è ἄπορος). Tuttavia, come spiegherò, Platone indica che un tale fallimento potrebbe essere superato. Proverò a fornire alcuni esempi, tratti soprattutto dal *Protagora* e dall'*Eutifrone*. Farò inoltre riferimento all'*Apologia*, nel tentativo di mostrare che Platone usa la cronologia fittizia non solo come una strategia letteraria, ma anche come un segnale che l'*Apologia* può essere letta come una cornice per l'*Eutifrone* e fungere da commento ai problemi sollevati in questo secondo dialogo.

2. *La performance di Socrate quale commento 'drammatico'*

Mi permetto di dare, anzitutto, un piccolo esempio di cosa intendo, quando dico che la cornice di un dialogo potrebbe (o persino dovrebbe) essere considerata un commento al suo contenuto filosofico. Vorrei ricordarvi quanto accade nel *Fedone*.

Una caratteristica della discussione di quel dialogo è la fiducia e la sfiducia nel *logos* espresso dagli interlocutori, vale a dire gli argomenti a favore dell'immortalità dell'anima sviluppati da Socrate. Malgrado Simmia e Cebete – compagni di Socrate – ammettano che la maggior parte delle sue argomentazioni siano corrette, alla fine il dubbio permane (107a). Naturalmente, l'ultimo argomento è accolto da Cebete (107a), e lo stesso Simmia ammette di non vedere come potrebbe «dubitare dell'esito della discussione» (107b). Nondimeno, Simmia confessa che mantenere nella mente qualche dubbio su quanto è stato detto (cfr. 85c) potrebbe comunque giovare, essendo il tema così grande e la natura umana così debole. Socrate non critica, curiosamente, una tale asserzione, anzi concorda che gli assunti degli argomenti dovrebbero essere esaminati di nuovo e ancora più dettagliatamente.¹ Egli ammette persino la possibilità che ulteriori argomentazioni potrebbero essere prodotte dai suoi compagni (107a). Il dubbio, pertanto, permane.

Qualcuno potrebbe dire che si tratta di una modesta sorpresa, perché la tesi che l'anima umana è immortale non era comunemente diffusa all'epoca di Platone, come confessa lo stesso Socrate (cfr. *Resp.* X 608d; cfr. pure Aristot. *Soph. el.* 176b16ss.). L'insicurezza di Simmia potrebbe rappresentare, perciò, lo specchio dei sentimenti del lettore. Al contrario, Socrate non condivide ovviamente tali dubbi. Tutti i partecipanti alla conversazione concordano, infatti, nel riconoscere che 'a loro' Socrate appare essere un uomo felice (εὐδαίμων), nonostante aspetti la pena di morte. Essi convengono poi sul fatto che la ragione dell'ottimistica disposizione di Socrate è la sua fiducia nell'idea che, dopo la sua morte, la sua anima godrà di una lieta esistenza, ossia che egli è convinto che la sua anima è immorta-

¹ Heitsch 2002, 95.

le. Si tratta della *performance* della figura di Socrate, così come è descritta alla fine del dialogo. Ma durante la conversazione, essa dovrebbe o potrebbe anche essere intesa come una conferenza o una sorta di prova del fatto che, ‘nonostante’ la sfiducia verso l’argomentazione, la sua conclusione – cioè l’immortalità dell’anima – dovrebbe essere riconosciuta come vera e gli argomenti filosofici messi in atto da Socrate devono essere validi. Altrimenti, così credono i suoi compagni, egli non si comporterebbe come fa.

Vorrei argomentare, perciò, che il contesto storico del *Fedone* e la *performance* di Socrate così come ci è descritta da Platone (lo scrittore) costituisca una sorta di commento al discorso filosofico.² La cornice del dialogo funge da mezzo di persuasione dei partecipanti e dei lettori del dialogo, laddove gli argomenti potrebbero deluderli.

3. Vicoli ciechi e apertura

Nelle considerazioni che seguono, desidero fornire alcuni esempi che rivelano come l’ambientazione drammatica di alcuni dialoghi offra al lettore indizi per una migliore comprensione dei loro contenuti filosofici. A tal fine, ho scelto l’*Eutifrone* e il *Protagora*. Entrambi rappresentano conversazioni su questioni morali – la pietà religiosa e l’unità delle virtù – che sembrano condurre a un esito aporetico, o almeno a uno sconcertante.

Nel leggere – poniamo – l’*Eutifrone*, infatti, il lettore si sentirà senz’altro deluso. Malgrado si constati che, in questo dialogo aporetico, sono all’opera il potere espressivo e l’abilità compositiva di Platone, la speranza di raggiungere qualche informazione, per esempio, su cosa sia davvero il santo (τὸ ὅσιον) sarà frustrata. Restano molti punti interrogativi e non viene presentato alcun risultato positivo. Cercare di seguire l’argomentazione della conversazione in dialoghi come l’*Eutifrone*, il *Protagora* o altri dialoghi aporetici porta il lettore a fronteggiare, alla fine, la situazione che Aristotele descrive nell’*Etica Nicomachea*:

² Erler 2009, 25.

Il ragionamento che ne risulta diventa un'aporia: il pensiero rimane legato, infatti, quando da una parte non vuole restare fermo perché non gli piace la conclusione, e dall'altra non può procedere perché non ha strumenti per sciogliere le difficoltà dell'argomento.³

Diversi passi mostrano che questa impressione è condivisa dai partecipanti della conversazione stessa, così come è descritta da Platone nelle cornici dei dialoghi. E la confusione di costoro rispecchia, senz'altro, i sentimenti dei lettori. Nell'*Eutidemo*, Socrate stesso commenta così il senso di impotenza che lui e Clinia avvertono, alla fine della loro disputa (291b):

...quando pensavamo di essere giunti alla fine, ci volgemmo di nuovo indietro e tornammo sostanzialmente all'inizio della nostra ricerca, con lo stesso bisogno di capire da cui eravamo partiti

Il motivo del 'cercare di agguantare la conoscenza e fallire nel raggiungerla' ricorre qui e altrove nei dialoghi aporetici, per esempio nell'*Eutifrone*: e questa è la sostanza di cui sono fatti i dialoghi aporetici. Dal punto di vista argomentativo, pare che i dialoghi del tenore dell'*Eutifrone* potrebbero essere considerati come 'chiusi', in quanto nulla di più potrebbe essere detto intorno al problema indagato.

4. Cornici e apertura

Un'interpretazione ravvicinata delle cornici dei due dialoghi, e soprattutto dei loro finali, rivela, tuttavia, che Platone (lo scrittore) dà al lettore indicazioni che potrebbero tornare utili a un proseguimento nella discussione. Egli suggerisce – è la tesi che intendo sostenere – che dialoghi come l'*Eutifrone* certo terminano, ma non si concludono,⁴ e che i loro finali dischiudono una varietà di prospettive. A volte, per esempio, le discussioni svolte nei dialoghi aporetici sembrano rifiutarsi di giungere a una conclusione positiva, i personaggi smettono di conversare e il dia-

³ Aristot. *EN* VII 2. 1146a24-27; trad. Natali 1979.

⁴ Clay 2000, 165.

logo termina. Spesso la questione dibattuta – di cui non è stato possibile trovare una soluzione – è rinviata a un'altra occasione.

Di conseguenza, la fine dei dialoghi indica al lettore che la discussione è ancora aperta e che potrebbe esserci speranza di soluzione. Le cornici di dialoghi come l'*Eutifrone* o il *Protagora* danno poi alcuni indizi per capire meglio che cosa si intenda con 'rinvio'. Per provare tutto ciò, passiamo ora all'analisi dei passi dell'*Eutifrone* e del *Protagora*.

Nell'*Eutifrone*, la questione di che cosa sia la pietà religiosa non può essere risolta in modo soddisfacente per Socrate. Eutifrone alla fine si arrende. «Dobbiamo rimandare la discussione, Socrate, perché ho un altro appuntamento e devo andarmene» (15e), dice Eutifrone prima di lasciare Socrate. Lo stesso accade nel *Protagora*.⁵ Alla fine del dialogo, Protagora elogia Socrate per la sua ricerca della sapienza, nonostante gli esiti negativi della loro conversazione. Ma con rimpianto – sembra – Protagora si sottrae a ulteriori discussioni. «Mi dispiace, devo occuparmi di un altro argomento» (361e), dice, suggerendo che sarebbe desideroso e si sentirebbe in grado di discutere ancora la questione, però non ha tempo, dunque intende lasciarla così com'è.

Questo genere di finale – che suggerisce che si potrebbe dire di più e che un risultato positivo potrebbe alla fine essere raggiunto – si riscontra pure in altri dialoghi. A volte, Socrate promette che lui e i suoi interlocutori si incontreranno di nuovo per un'altra discussione, a volte raccomanda ai suoi interlocutori di cercare insegnanti migliori di lui e li manda dai sofisti. L'atto di 'rinviare o abbandonare una discussione' è un *topos* letterario, che non è usato da Platone solo al termine delle conversazioni. In altri dialoghi, gli interlocutori di Socrate non se ne vanno alla fine, ma prima ancora che la discussione abbia addirittura inizio e dopo aver proposto le loro tesi, come fa Filebo nel *Filebo*. Si tratta di un *topos* che fu adottato da altri scrittori, incluso Plutarco e, più in là nel tempo, da Bacone nel suo trattato *Sulla verità*.

Ora, quando Socrate manda i suoi interlocutori dai sofisti, affinché essi possano trarre maggiore profitto dalla loro competenza, è chiaro che ciò non può essere preso seriamente, ma

⁵ Dalfen 1979-1980, 48.

suggerisce al lettore che questi interlocutori sono senza speranza, quali compagni di ricerca filosofica. Il fatto indica, dunque, che la discussione avrebbe potuto avere successo, se vi fossero stati interlocutori migliori con cui discutere.

Di conseguenza, sussiste una seria possibilità di risoluzione e la discussione resta aperta, malgrado i suoi esiti aporetici. Ciò è segnalato dai finali rappresentati nel *Protagora* o nell'*Eutifrone*, che oltretutto indicano che i dialoghi scritti potrebbero avere una fine, ma che da ciò non segue necessariamente che la discussione si è conclusa. Ma, come argomenterò adesso, le cornici dell'*Eutifrone* e del *Protagora* non suggeriscono soltanto che la questione discussa è meritevole di essere esplorata. Essi indicano pure al lettore che sarebbe produttivo riproporre di nuovo l'argomento posto in questi dialoghi e accertare se essi terminano davvero con un'aporia.

Mi sia concesso di ricordare, anzitutto, che, nella cornice del *Protagora*, Platone offre un'interpretazione particolare del motivo del rinvio della discussione, che avverte il lettore che la proroga potrebbe sì segnalare un tipo di apertura, ma indica pure che l'atto di interrompere e a volte di riprendere la discussione quando gli interlocutori se la sentono 'non è il modo' in cui un filosofo dovrebbe procedere. Platone usa pertanto la cornice del dialogo per segnalare quale genere di condotta è davvero adatta al discorso filosofico. All'inizio del *Protagora*, veniamo a sapere che Socrate e Ippocrate si stavano avviando verso la casa di Callia per incontrare Protagora; apprendiamo poi che, lungo il tragitto, Socrate si imbatté in una questione ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$) e insistette a discuterla con Ippocrate, 'fino a quando essi riuscirono a concludere il ragionamento' (314c):

Quando arrivammo di fronte all'ingresso, ci fermammo e discutemmo una questione, in cui ci eravamo imbattuti lungo la via; dunque, per non lasciarla in sospenso, ma per darle una conclusione, restammo in piedi sulla soglia della porta della casa presso la quale eravamo giunti discutendo tra noi, fino a quando non giungemmo a un accordo.

'Concludere la questione ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$)': questo è quanto Socrate si aspetta che facciano sempre i suoi interlocutori, nonché quanto lui stesso fa, quando discute o affronta un problema. Nel

Simposio, veniamo a sapere (174d-175c) che Socrate, lungo la via che portava a casa di Agatone, cominciò a ragionare su una questione (λόγος) e rifiutò di entrare nell'abitazione, prima di aver concluso il ragionamento in se stesso; egli fece così, malgrado costringesse in questo modo gli altri invitati ad attenderlo.

‘Concludere una questione prima di fare ogni altra cosa’: il comportamento di Socrate descritto all’inizio del *Protagora* commenta, in un certo senso, quanto Protagora fa al termine del dialogo stesso. In altre parole, Platone rilegge un *topos* letterario che egli stesso usa di frequente, in quanto scrittore. Egli avverte il lettore che il rinvio delle discussioni raramente aiuta e che un vero filosofo come Socrate si comporta diversamente. Di conseguenza, il comportamento di Socrate all’inizio del *Protagora* dovrebbe essere inteso come un commento sull’atteggiamento che Protagora assume alla fine. Esso chiarisce che, nella prospettiva socratica, il rinvio potrebbe segnalare un tipo di apertura che, tuttavia, non garantisce che la soluzione ai problemi sollevati nel dialogo sia davvero possibile.

In sostanza, sembra che la cornice del *Protagora* rappresenti due tipi di condotta, ossia quella che è accettabile per un filosofo e quella che non lo è. Nel far ciò, l’azione drammatica della cornice contribuisce alla discussione all’interno del dialogo stesso. Durante l’animata conversazione del *Protagora*, infatti, escono allo scoperto importanti peculiarità non solo dei problemi filosofici, ma anche della metodologia filosofica. Per esempio, si discute se uno deve preferire il μῦθος o il λόγος, se deve prediligere il monologo, che è la modalità favorita da Protagora, o la ricerca della verità attraverso un ‘gioco di domanda e risposta’, quale è la pratica di Socrate. Entro tale contesto, una cosa diventa chiara: la cornice e il comportamento dei protagonisti, che quella descrive, fanno parte del messaggio filosofico del dialogo.

5. ‘Rileggere il testo’

Ma le cornici letterarie sia dell’*Eutifrone* che del *Protagora* hanno altro da offrire e da spiegare, a proposito dell’autentico

significato di ‘apertura’. Infatti, come spiegherò, Platone (lo scrittore) indica nelle cornici di entrambi i testi che è produttivo non solo seguire la discussione, ma anche ‘riprendere in considerazione’ gli argomenti che vengono proposti nei dialoghi.

5.1. Il *Protagora*

Mi si conceda, dunque di tornare in primo luogo al *Protagora*. Nel dialogo, la conversazione di Socrate con Protagora termina nella confusione. Alla fine del dialogo, il racconto di Socrate (362a) si chiude con una frase. Egli dice al lettore: «Avevo detto e udito queste cose, ‘noi’ ce ne andammo (ἀπῆμεν)».

Ora, leggendo attentamente quest’ultima frase, il lettore dovrebbe essere sorpreso da un’unica parola. Lui o lei dovrebbe chiedersi che cosa si intende con «noi». Se si concentra sulla cornice del dialogo e il racconto di Socrate, il lettore si ricorderà che Socrate ci ha detto come egli si incontrò con Ippocrate, poi come «noi» entrammo nella casa di Callia, come «noi» ci fermammo di fronte all’abitazione e ci impegnammo in una conversazione, come «noi» bussammo alla porta e come «noi» ci imbattammo in Protagora. Risulta chiaro da tale contesto quanto segue. Il «noi» del finale del racconto di Socrate deve riferirsi a Socrate e Ippocrate: l’ultima frase del dialogo ci informa che i due abbandonarono la casa di Callia insieme, il che significa che Socrate e Ippocrate lasciarono Protagora.

Ciò è alquanto sorprendente, perché all’inizio del dialogo abbiamo appreso che Ippocrate era determinato a diventare allievo di Protagora e che per questo aveva chiesto a Socrate di presentarlo al sofista. Lungo il tragitto per la casa di Callicle, Socrate e Ippocrate hanno discusso su cosa significasse essere il discepolo di un sofista. E il desiderio di Ippocrate di voler apprendere da Protagora ha stimolato la discussione di Socrate con Protagora, riguardo all’insegnabilità e all’unità delle virtù, in presenza di Ippocrate. Malgrado quest’ultimo non contribuisca in alcun modo alla discussione, ma al contrario funga da personaggio muto (πρόσωπον κωφόν), come si può osservare nella tragedia antica (si pensi ad esempio a *Elettra* in Sofocle), Socrate ricorda al lettore che egli è ancora presente (328d). Quindi

Platone (lo scrittore) fa di tutto per aiutare il lettore a capire che Ippocrate è incluso nel «noi» che si trova nell'ultima notazione del racconto di Socrate, che Ippocrate mostra col suo comportamento di aver cambiato idea – egli ha ovviamente deciso di 'non' diventare allievo di Protagora.⁶

Platone vuole che il lettore si domandi perché ciò accada e immagini che gli argomenti di Socrate devono aver avuto un qualche effetto su Ippocrate, nonostante il loro fallimento. Forse essi sono più validi di quanto sembri a prima vista. Il lettore si renderà conto che Platone (lo scrittore) intende suggerirgli che potrebbe essere utile riprendere in considerazione quanto è stato detto, per esempio rileggere il dialogo. La cornice dialogica e i *topoi* che vengono applicati suggeriscono che tale gesto potrebbe risultare soddisfacente.

5.2. L'*Eutifrone*

Un'osservazione simile può essere fatta per l'*Eutifrone*, nel momento in cui ci si focalizza ancora una volta su quanto Eutifrone ha da dire al termine del dialogo. Sul finire della conversazione, Eutifrone si scusa dicendo «ora devo affrettarmi da qualche parte (ποι) e sono già in ritardo» (15e). Egli dice: *σπεύδω ποι...* Questa piccola parola (ποι) è assai istruttiva, perché ricordiamo che l'ambientazione drammatica della conversazione dell'*Eutifrone* è il portico del re arconte, che era il magistrato responsabile dei processi religiosi. Socrate è convocato lì per rispondere all'accusa di Meleto, che egli stesso confuta nel suo discorso di difesa (*Apologia*). Eutifrone si stava recando all'ufficio del re arconte, in quanto – come riferisce a Socrate (4a) – aveva deciso di denunciare il proprio padre per l'omicidio di un lavoratore a giornata. Il motivo è che egli crede che la sua posizione di sacerdote lo qualifichi come esperto di che cosa sia la pietà religiosa e giustifichi il suo comportamento. Questa credenza di Eutifrone avvia la discussione sulla pietà religiosa nel dialogo.

⁶ Dalfen 1979-1980.

Eutifrone è dunque già arrivato nel luogo dove voleva essere. Ora, questa contestualizzazione delle parole conclusive di Eutifrone presuppone, ovviamente, che la conversazione abbia luogo ‘prima’ che egli acceda all’ufficio per deporre la sua accusa. Questo è il modo in cui, ad esempio, Diogene Laerzio (II 29: «Socrate lo [Eutifrone] dissuase dal suo proposito, dopo aver conversato con lui sulla pietà religiosa») e alcuni interpreti moderni⁷ hanno interpretato la situazione. Altri⁸ sostengono, però, che non vi sono segni nel testo che confermino questa interpretazione. Convengo con loro che Platone non dà nessuna indicazione precisa del fatto che Eutifrone non è ancora entrato nell’ufficio. Tuttavia, affermerei pure che mancano dei segnali forti che la conversione abbia luogo ‘dopo’ che Eutifrone ha lasciato l’ufficio. Platone semplicemente non si pronuncia in modo chiaro su come egli vuole che il passaggio finale debba essere inteso. Ovviamente, egli lascia al lettore il diritto di decidere.

Suggerisco, perciò, sulla base di quanto abbiamo osservato nel *Protagora*, che abbia senso interpretare il finale nel modo delineato da Diogene Laerzio: Eutifrone ha cambiato idea. Esattamente come nel *Protagora*, il lettore si interrogherà e si sentirà invitato a rileggere il dialogo. E allora il lettore si renderà conto che importanti problemi vengono sollevati e che Platone (lo scrittore) offre indizi risolutivi, che si trovano disseminati nella cornice interna al dialogo.

6. *Finale aporetico e cronologia fittizia*

6.1 Cronologia fittizia

A questo proposito, tuttavia, il lettore deve tenere presente che Platone crea cornici dialogiche che hanno la funzione di commentare non solo quanto avviene in quello specifico dialogo. Vorrei sostenere che egli desidera pure che noi comprendiamo che un dialogo può essere considerato come la cornice di un altro dialogo, e che questa potrebbe essere una delle ragioni

⁷ Allen 1970, 64.

⁸ Cfr. Benson 1990, 62; Forschner 2013, 172.

del perché Platone a volte lega profondamente due o più dialoghi in base alla loro ambientazione e alla storia che raccontano.

È chiaro: bisogna leggere in tal modo gli episodi della vita di Socrate che i dialoghi narrano nella cronologia fittizia nell'ordine che Platone stesso suggerisce. Tuttavia, consiglierò che questo ordinamento è solo un'altra via attraverso cui Platone desidera offrire il suo aiuto a una migliore comprensione dei problemi filosofici, così come sono sollevati nei dialoghi.

Si pensi, per esempio, al *Parmenide*, che dal punto di vista della cronologia fittizia va considerato come il primo dei dialoghi. È infatti un giovane Socrate che tenta di difendere la teoria delle idee dalla critica di Parmenide, ma senza successo.⁹ Ora, nel *Fedone*, che – sempre dalla prospettiva drammaturgica – rappresenta l'ultimo dei dialoghi, è un Socrate anziano che usa la teoria delle idee per provare l'immortalità dell'anima, che sembra essere la ragione del perché egli sente di affrontare la pena di morte felicemente. Dubito che Platone (lo scrittore) – che soppesa sempre così attentamente le parole – si sia qui appisolato. Penso, piuttosto, che egli usi qui di nuovo la cronologia fittizia come un'indicazione drammatica del fatto che la teoria delle idee resta valida, nonostante tutte le critiche e i problemi.

6.2 L'*Eutifrone*

Suggerirò adesso che è importante prendere in considerazione lo schema cronologico fittizio, anche quando uno segue il suggerimento di Platone di riconsiderare i ragionamenti sviluppati nell'*Eutifrone*. Questo perché l'*Eutifrone* appartiene a una serie di quattro dialoghi, che, se sono presi insieme, come suggerisce la loro cronologia fittizia, rappresentano una sorta di tetralogia drammatica, che rappresenta la storia degli ultimi giorni di Socrate. I dialoghi *Eutifrone*, *Apologia*, *Critone* e *Fedone* illustrano il percorso di Socrate dal re arconte al tribunale e ai suoi ultimi giorni in prigione. Ora, vista entro tale contesto, la *performance* di Socrate nell'*Apologia* – almeno così argomentate-

⁹ Munk 1857.

rò – funge da cornice che commenta quanto di filosofico accade nell'*Eutifrone*. Torniamo dunque al dialogo un'ultima volta.

Ricordiamo quanto segue: Eutifrone ha deciso di accusare il proprio padre di omicidio, perché egli pensa di sapere che cosa è pio e che cosa non lo è (4e). Socrate desidera apprendere da lui che cosa egli intenda per 'pio'. Eutifrone propone una risposta quattro volte e per quattro volte fallisce. Nonostante ciò, vengono discusse questioni importanti, per esempio se la pietà religiosa consista nel piacere agli dèi, o che cosa segua alla visione della religione tradizionale che gli dèi sono spesso in conflitto e in disaccordo tra loro. In entrambi i casi, le risposte offerte o accettate da Eutifrone sono interessanti. Egli ammette, infatti, che «Ciò che è pio è ciò che viene amato da tutti gli dèi» (9e), che è una risposta promettente, ma che naturalmente distrugge il fondamento del politeismo tradizionale. Inoltre, quando viene messo a confronto con il famoso dilemma («Agli dèi piace ciò che è pio perché è pio, o ciò che è pio è pio perché piace agli dèi?»), Eutifrone accetta la prima alternativa – ovvero, che gli dèi traggono piacere da qualcosa o qualcuno che è già pio – e respinge la seconda. Si tratta di una scelta interessante, perché da essa segue che il comportamento morale – *e.g.*, l'essere pii – è qualcosa che viene prima ed è indipendente rispetto al piacere provato dagli dèi,¹⁰ dunque che gli dèi possono apprezzare e amare la pietà religiosa o la virtù umana che già esiste, ma anche che essi non rendono virtuose e pie le persone. Anche questa è una sfida alla religione omerica e alle competenze sacerdotali di Eutifrone.

Eutifrone non coglie, naturalmente, le conseguenze delle sue concessioni e non è in grado di difendere la sua tesi. Ecco perché la discussione si chiude con un'aporia. Se adesso si accetta che la cronologia fittizia crea una cornice per l'*Eutifrone*, allora l'*Apologia* costituisce realmente un'indicazione 'drammatica' per una migliore comprensione della discussione nell'*Eutifrone*.

¹⁰ Burnyeat 2012, 234.

6.3 L'Apologia

Passiamo dunque all'*Apologia* e diamo un breve promemoria su come Socrate reagisca all'accusa di empietà. Suggerirò che il testo potrebbe e dovrebbe essere letto anche come una risposta ai problemi affrontati nell'*Eutifrone*, in particolar modo la questione se la condotta morale umana è indipendente da ciò che vogliono gli dèi e dalla loro influenza.

Ricordiamo adesso che Socrate è stato denunciato per empietà e corruzione dei giovani. Egli è accusato di non credere negli dèi della città (24d). Ora, l'accusa che Socrate non creda affatto nelle divinità è senz'altro falsa. Egli lo prova menzionando il δαίμων e sostenendo di essere un uomo pio. Egli afferma che sta compiendo un servizio (λατρεία) per conto del dio, al quale tuttavia non dà un nome, quando pratica la filosofia e tenta di perfezionare le anime dei suoi interlocutori. Egli considera se stesso, il suo modo di vivere, il suo metodo e la sua abilità di selezionare gli interlocutori adeguati al discorso filosofico come un dono divino a beneficio della città e dei suoi cittadini.

A suo avviso, la divinità lo ha inviato per salvare la cittadinanza e la maggior parte degli interpreti intende le sue affermazioni così: Socrate è pio, perché egli fa ciò che Apollo si aspetta da lui. Essi assumono, infatti, che la storia di Cherefonte – che aveva chiesto al dio di Delfi chi fosse più sapiente di Socrate (20e-21a) – e la risposta del dio («nessuno è più sapiente di Socrate») sia una spiegazione di quanto Socrate sta facendo: filosofare e saggiare le altre persone, con l'intento di perfezionare le loro anime. Ma vi sono diversi problemi in questa interpretazione. È ovvio che Socrate fu disorientato dall'oracolo e decise di scoprire se il suo responso fosse vero, interrogando gli altri su questo stesso problema. Ora, molti interpreti suppongono che la storia spieghi per quale motivo Socrate iniziò la sua attività o πρᾶγμα di testare gli altri. Però allora uno si domanda per quale motivo accadde a Cherefonte di chiedere all'oracolo di Delfi chiarimenti su Socrate. Non vi sarebbe stata alcuna ragione di ammirare quest'ultimo per quello che sta facendo, ossia appunto parlare alla gente e soppesare la loro conoscenza. Ovviamente Cherefonte decise di interrogare l'oracolo di Delfi su Socrate

‘perché egli ammirava quanto questi stava già facendo’: vale a dire, rendere migliori gli uomini sottoponendoli a esame. La domanda di Cherefonte dunque ‘presuppone’ l’attività o il $\pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha$ di Socrate.

Ne segue che l’esame cui quest’ultimo sottoponeva le persone per verificare se esse fossero sapienti non fu causato dall’oracolo, bensì che questo esame fu solo un caso specifico di ciò che Socrate faceva già prima e che è descritto in altri dialoghi: cioè filosofare mettendo alla prova gli altri allo scopo di perfezionare le loro anime. Da ciò discende pure che la maniera generale di filosofare non è ispirata a Socrate da Apollo. Socrate agisce indipendentemente da quanto Apollo vuole che faccia.¹¹ Ciò significa che Socrate è amato e apprezzato dal dio Apollo per quanto egli sta già facendo. Apollo si compiace perché Socrate è virtuoso con i suoi soli sforzi. Così facendo, Apollo conferma che l’attività filosofica di Socrate è pia.

Ora, di fronte al fatto che Socrate dichiara che la sua pratica di perfezionamento delle persone è svolta su ordine di un dio (29d-31b, 36c, 41e) di cui egli non ci dice il nome, ci si potrebbe chiedere se questa divinità ispiratrice sia da identificare con Apollo. Di certo questo dio ignoto deve essere preposto alla giustizia e alla virtù. Difatti, egli desidera che Socrate si dedichi alla virtù e alla giustizia, così come anche al miglioramento morale altrui. Poiché tale divinità sembra distinguersi dagli dèi della tradizione omerica che alle volte sono d’aiuto alle persone, ma altre volte desiderano fare loro del male, se così piace loro, si sospetta che uno debba prendere in parola Socrate, laddove afferma (35d) che egli crede negli dèi come nessuno dei suoi accusatori fa.¹²

Tutto ciò è di estrema importanza, se viene letto in riferimento a quanto è sostenuto nell’*Eutifrone*. Platone vuole chiaramente che noi comprendiamo che Eutifrone aveva ragione, quando propose che gli uomini pii sono amati dagli dèi perché sono pii, più che il contrario, e dunque accolse la prima delle due alternative del dilemma: ‘Dio comanda ciò che è buono/pio perché ciò è buono/pio, oppure ciò che è buono/pio è buono/pio perché Dio

¹¹ Cfr. Heitsch 2002, 78, su 21bss..

¹² Burnyeat 2012, 230.

lo comanda?'. Ed egli intende farci capire anche che Socrate non credeva negli dèi, a dire il vero, secondo il modo in cui in cui gli altri lo facevano, visto che introduceva la dimensione della moralità nel mondo divino e una divinità che tutela tale dimensione, consentendo a Socrate di orientarsi nella sua condotta. Vorrei perfino sostenere che qui si affaccia un tipo di prospettiva enoteista, che diverrà importante nel pensiero di Platone, sarà ovviamente di capitale importanza nel tardo Platonismo e consente pure di risolvere il problema – già sollevato nell'*Eutifrone* – secondo cui gli dèi entrano in conflitto tra loro e procurano difficoltà agli uomini – come si riscontra, per esempio, nell'*Ippolito* di Euripide.

Ma per il momento, è sufficiente notare quanto era stato già detto nel *Fedone*, all'inizio del saggio. La *performance* apologetica costituisce una sorta di commento su una questione filosofica e stabilisce quale tra le due alternative che sono state offerte nella discussione possa essere valida. Ne consegue che l'*Apologia*, che costituisce una parte della cornice dell'*Eutifrone* in virtù della sua cronologia fittizia, funge da commento alla questione filosofica lì sollevata. L'azione drammatica dell'*Apologia* aiuta a comprendere meglio il discorso filosofico nell'*Eutifrone*, al quale l'*Apologia* è intimamente legata e di cui ricopre il ruolo di cornice.

7. Conclusioni

Nel presente saggio, ho argomentato a favore dell'importanza delle cornici letterarie di alcuni dialoghi aporetici di Platone. Ho suggerito che Platone (lo scrittore) a volte usa la dimensione drammatica dei dialoghi per indicare alcune prospettive, che potrebbero giovare a una più profonda comprensione dei problemi sollevati nella discussione filosofica. Ho poi sostenuto che Platone ha usato strategie letterarie, come la cronologia fittizia, per organizzare i dialoghi in modo particolare e, al tempo stesso, per ispirare un modo di leggerli che consideri sia la loro qualità letteraria, sia l'apparato filosofico.

Questa relazione tra i dialoghi dovrebbe essere presa in considerazione, mentre si discute la questione di una potenziale evoluzione del pensiero di Platone. Naturalmente, è altamente plausibile che quest'ultimo sviluppò le sue concezioni nel corso del tempo, nonché che ci siano tanto differenze da rilevare nei dialoghi, quanto problemi sollevati che non trovano soluzione (*i.e.*, aporie). Ma Platone segnala anche che l'aporia non deve essere l'ultima parola, che la discussione è tutt'ora aperta e che potrebbe valere la pena di leggere e ripensare i dialoghi aporetici. Ciò è evidenziato da Platone (lo scrittore) attraverso accorgimenti letterari. Vi sono infatti allusioni, motivi, o argomenti che legano i dialoghi e che, spesso, potrebbero essere intesi come puri rimandi a quanto è stato detto in altri dialoghi e come inviti al lettore a compararne i contenuti. Accade sovente che tali differenze siano interpretate come segnali del fatto che Platone (il filosofo) mutò il suo parere. Tuttavia, si dovrebbe anche forse supporre che vediamo qui come Platone (lo scrittore) potrebbe applicare una strategia letteraria per esortare il lettore a prendere atto che, a volte, tali differenze non sono differenze di contenuto, bensì di prospettiva, e che esse esistono in virtù della varietà di contesti in cui appaiono e sono costruite meticolosamente da Platone (lo scrittore) in quanto cornici dell'argomentazione. Tutto ciò per dire che Platone (lo scrittore) commenta qualche volta quello che Platone (il filosofo) argomenta.

Facendo ciò, Platone (lo scrittore) certo non propone nuovi argomenti, però aiuta a riconoscerne le difficoltà e incoraggia a ripensarle. Entro tale prospettiva, risulterà evidente che le cornici dei dialoghi platonici non sono riducibili a quello che Kant chiamò, nella *Critica della ragion pura*, un accessorio o παράρτημα. Esse sono parte integrante, infatti, del loro contenuto filosofico. La strategia letteraria sorregge il contenuto filosofico, mentre la persuasione soccorre l'argomentazione filosofica. Ciò potrebbe aiutare a comprendere meglio perché Platone elaborò testi scritti, nonostante la sua critica della scrittura. I dialoghi non sostituiscono la filosofia orale, e tuttavia aiutano a persuadere che la discussione che viene rappresentata da loro è importante e che i problemi che ne derivano potrebbero essere risolti da una differente prospettiva.

Bibliografia

- R.E. Allen, *Plato's Euthyphro and the Earlier Theory of Forms*, Routledge, London 1970.
- H. Benson, *The Priority of Definition and the Socratic Elenchus*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 8 (1990), pp. 19-65.
- M.F. Burnyeat, *The Impiety of Socrates*, in M.F. Burnyeat (ed.), *Explorations in Ancient and Modern Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, vol. 2, pp. 224-237.
- D. Clay, *Platonic Questions*, Penn State University Press, University Park 2000.
- J. Dalfen, *Literarische Techniken Platons. Beispiele aus dem Protagoras*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca. Università di Padova», 5 (1979-1980), pp. 41-60, ristampato in G. Petersmann, C. Wagner (Hrsg.), *Joachim Dalfen: Kleine Schriften*, Berger, Salzburg 2001, pp. 157-174.
- M. Erler, *Platon*, in H. Flashar (Hrsg.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Begründet von Friedrich Überweg. Völlig neu bearbeitete Ausgabe. Die Philosophie der Antike*, Schwabe, Basel 2007, Band 2/2.
- M. Erler, *The Fox Knoweth Many Things, the Hedgehog One Great Thing: the Relation of Philosophical Concepts and Historical Contexts in Plato's Dialogues*, «Hermathena», 187 (2009), pp. 5-26.
- M. Erler, *Detailed Completeness and Pleasure of the Narrative. Some Remarks on the Narrative Tradition and Plato*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters*, De Gruyter, Berlin-New York 2015, pp. 103-118.
- M. Erler, *Argument and Context: Adaption and Recasting of Positions in Plato's Dialogues*, in D. Nails, H. Tarrant (eds.), *Second Sailing: Alternative Perspectives on Plato*, Finska Vetenskaps Societeten, Helsinki 2015, pp. 91-105.
- M. Forschner (Hrsg.), *Platon: Euthyphron*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2013.
- E. Heitsch (Hrsg.), *Platon: Apologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002.

- B. Manuwald (Hrsg.), *Platon: Protagoras*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999.
- E. Munk, *Die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften*, F. Dümmler, Berlin 1857.
- C. Natali (a cura di), *Aristotele: Etica Nicomachea*, Rusconi, Milano 1979.

LIDIA PALUMBO

I GIOVANI, I SOFISTI E LA VIRTÙ.
SUL TEATRO FILOSOFICO DEL *PROTAGORA*

Abstract

In questo saggio provo a guardare al *Protagora* come a un testo protretico nel quale l'autore sembra invitare il lettore a partecipare alla pratica filosofica. Osservando come il testo *funziona*, infatti, è possibile individuare alcuni dei dispositivi retorici posti in essere da Platone per trasformare il lettore prima in uno spettatore della scena dialogica e poi, piano piano, in uno dei suoi personaggi. Mostrando di essere un esperto della tecnica narrativa e facendo uso di strategie di scrittura iconica, Platone sembra voler mescolare lettori extradiegetici e ascoltatori intradiegetici, per coinvolgere tutti in quella esperienza di interrogazione peirastica che in questo dialogo appare essere la cifra della pratica filosofica.

Le discussioni di poesia mi ricordano molto da vicino i simposi di gente da quattro soldi; eh sì: incapaci come sono, fra un bicchiere e l'altro, di stare veramente insieme fra loro nonché – per inciviltà – di parlare con la propria voce e con propri ragionamenti (μηδὲ διὰ τῆς ἑαυτῶν φωνῆς καὶ τῶν λόγων τῶν ἑαυτῶν), costoro pompano il mercato delle flautiste e conversano gli uni con gli altri grazie alla voce estranea dei flauti (ἀλλοτριάν φωνήν τὴν τῶν ἀλλῶν), che pagano a caro prezzo. Dove invece ci sono invitati colti e di schietta virtù, non ti capiterà di vedere flautiste, ballerine o citarede, ma uomini capaci di stare insieme gli uni con gli altri (αὐτοὺς αὐτοῖς ἱκανοὺς ὄντας συνεῖναι) grazie alla propria voce (διὰ τῆς αὐτῶν φωνῆς), senza bisogno di queste buffonate da bambocci: uomini che si parlano e ascoltano a turno e con ordine (λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἐν μέρει ἑαυτῶν κοσμίως), quand'anche abbiano bevuto enormi quantità di vino. Similmente, se per caso sono coinvolti uomini della specie in cui la maggior parte di noi si riconosce (ἀνδρῶν οἰοίτεσσι ἡμῶν οἱ πολλοὶ φασὶν εἶναι), anche le riunioni come la nostra non hanno alcun bisogno di una voce estranea né di poeti che non possono rispondere delle loro affermazioni, mentre i più li tirano in ballo nei discorsi per attribuire loro le opinioni più disparate, in un dibattito fra tesi indimostrabili. Gli uomini che dico io

lasciano perdere quel genere di conversazioni (ἀλλὰ τὰς μὲν τοιαύτας συνουσίας ἕωςιν χαιρῆιν) per stare gli uni con gli altri in prima persona (αὐτοὶ δ' ἑαυτοῖς σύνεισιν δι' ἑαυτῶν), e si mettono alla prova reciprocamente attraverso ragionamenti propri (ἐν τοῖς ἑαυτῶν λόγοις πείραν ἀλλήλων λαμβάνοντες καὶ διδόντες). Mi pare siano questi, piuttosto, gli uomini che io e te dobbiamo imitare (τοὺς τοιούτους μοι δοκεῖ χρῆναι μᾶλλον μιμεῖσθαι ἐμέ τε καὶ σέ), bisogna lasciar da parte i poeti per sviluppare reciprocamente i nostri ragionamenti in prima persona, a prova di noi stessi e della verità (δι' ἡμῶν αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους τοὺς λόγους ποιῆσθαι, τῆς ἀληθείας καὶ ἡμῶν αὐτῶν πείραν λαμβάνοντας).¹

Questo passo del *Protagora* spiega forse l'idea che Platone ebbe della filosofia. Socrate dice di prediligere quei tipi di incontri tra umani, nei quali essi sono capaci di stare veramente insieme gli uni con gli altri, di parlare con la propria voce e con propri ragionamenti, a differenza di quegli altri tipi di incontri, che richiedono l'intervento di flautiste e nei quali le relazioni sono mediate da voci estranee e prezzolate. Nelle *synousiai* nelle quali si comunica grazie alla propria voce e con propri ragionamenti, gli uomini parlano e ascoltano a turno e con ordine; e sono uomini che appartengono ad una stessa specie.² In tali dialoghi i parlanti, attraverso ragionamenti propri, mettono alla prova se stessi e la verità. Socrate dice esplicitamente che un tale modo di stare insieme è il modello che il dialogo in atto tra lui e Protagora vorrebbe emulare.³

Questo passo, forse, spiega non soltanto l'idea che Platone ebbe della filosofia, ma anche la ragione per la quale scrisse i suoi dialoghi, che mettono in scena discussioni di questo genere, nelle quali, proprio come dice Socrate, si cerca la verità, e al contempo si mettono alla prova i parlanti. Un tratto viene particolarmente sottolineato nel testo, ed è che queste discussioni bisogna farle in prima persona, e non mediatamente, con discorsi propri e non con mezzi all'altro, estranei, indiretti. Quest'ultima specificazione sembra escludere che la filosofia possa essere in-

¹ Plat. *Prot.* 347c-348a. Tutte le citazioni dal *Protagora* sono riportate nella traduzione di A. Capra.

² Sugli umani che appartengono a questa stessa specie e condividono questa medesima natura cfr. Dixsaut 2003.

³ I personaggi di Platone, il quale ha scelto la forma dialogica e non il monologo autoritario, a loro volta si interrogano spesso su quale forma di comunicazione scegliere. Cfr. Blondell 2002, 41; Erler 2003, 154.

tesa come una pratica di lettura o di scrittura, perché essa sembra piuttosto essere strutturalmente legata all'oralità dialogica: solo *partecipando* ad una discussione si *fa* filosofia, e la filosofia la si può soltanto *fare*, cioè praticare ed esperire in prima persona, non la si può leggere o scrivere, né la si può ascoltare passivamente in un racconto.

Ed ecco che, prendendo le mosse da questa idea platonica di filosofia come qualcosa che presuppone una pratica dialogica, una pratica che possa mettere alla prova se stessi e la propria disposizione alla verità, possiamo comprendere la natura speciale dei testi di Platone, che non si limitano a mettere in scena discussioni filosofiche, ma, attraverso una serie di operatori mimetici di scrittura retorica – scrittura drammatica⁴ che allestisce una scena – provano a coinvolgere il lettore nella discussione stessa, al fine di consentire una sua reale partecipazione alla pratica filosofica.⁵

Una riflessione sul testo, un'analisi che provi a mostrare come esso funzioni, ci permetterà di comprendere alcune delle ragioni per le quali Platone è il fondatore dell'idea di filosofia che ha informato di sé l'Occidente.⁶ La mia riflessione avrà per oggetto in questa occasione soltanto il *Protagora*,⁷ dialogo nel

⁴ Come è noto, fin dall'antichità i dialoghi vennero classificati secondo il loro stile. In Diog. Laert. 3, 50 compare, tra le altre, la divisione in dialoghi drammatici, narrativi e misti, ma, ponendo attenzione alle tecniche diegetiche poste in essere dal loro autore, è possibile affermare che sono tutti "misti", cfr. nota 12, *infra*.

⁵ Sull'idea che i dialoghi siano un nuovo genere letterario capace di riprodurre la *synousia* tra maestro e allievo cfr. De Sanctis 2016, 119.

⁶ Come sottolinea Blondell 2002, 46, il vero significato della nota osservazione di Whitehead secondo la quale la tradizione filosofica europea consisterebbe in «a series of footnotes to Plato» (Whitehead 1979, 39), non è la dubbia implicazione che tutta la filosofia successiva sia un commento, o una reazione, alle opere di Platone, ma è piuttosto l'iscrizione del nome di Platone sul frontespizio del 'testo' della filosofia occidentale. Tutti, da Aristotele a Derrida, sono così retrocessi al ruolo di una mera citazione nella bibliografia del testo annotato del maestro. Tanta autorità deriva anche dalla forma dialogica dei testi. I lettori ne sono conquistati e i dialoghi mostrano così il loro potere. Sull'argomento cfr. Palumbo 2016.

⁷ Soltanto il *Protagora* e soltanto alcuni aspetti del dialogo, in coerenza con il tema del nostro seminario.

quale Socrate affronta i sofisti⁸ e discute con loro sulla natura della virtù, cioè di un oggetto che, come diceva Fulvia de Luise introducendo i lavori del nostro seminario, non esisteva prima che diventasse oggetto di riflessione delle discussioni messe in scena in questi testi.⁹

Cominciamo dal prologo¹⁰ del *Protagora*, un pezzo di scrittura la cui *enargeia* era famosa fin dall'antichità.¹¹ Socrate racconta a un amico che Ippocrate lo ha svegliato all'alba per essere da lui accompagnato all'incontro con il sofista emergente, Protagora di Abdera, eccezionalmente presente ad Atene. Il ragazzo è pronto a sborsare tutti i suoi averi, ed anche quelli dei suoi amici, per seguire le lezioni del sofista, ed allora Socrate pazientemente lo conduce¹² in cortile, e comincia a fargli una serie di domande.¹³ Il fine di tali domande è svelato da Socrate all'ascoltatore del suo racconto e, dunque, a noi lettori.

καὶ ἐγὼ ἀποπειρώμενος τοῦ Ἰπποκράτους τῆς ῥώμης διεσκόπου
αὐτὸν καὶ ἠρώτων

⁸ Come scrive Zuckert 2009, 23, il *Protagora* serve non tanto a distinguere Socrate dai sofisti ma a mostrare come fosse stato possibile confonderli. Socrate fu accusato di corrompere i giovani perché fu considerato un sofista e Platone mostra nei dialoghi le ragioni che portarono a tale confusione: nel *Protagora* Socrate narra di aver messo in guardia un giovane sui pericoli che comporta diventare allievo dei sofisti, di aver avuto un confronto dialettico con i sofisti e di esserne uscito vincitore. Tale racconto, scrive la studiosa, «contributes to the formation of his own reputation as a kind of “super-sophist”».

⁹ Cioè nel *Protagora* e nel *Gorgia*. Cfr. Mc Coy 2008, 56-84.

¹⁰ Sull'importanza della prima scena nel testo dei dialoghi cfr. Clay 1992, 113-130; Gonzales 2003, 15; De Sanctis 2016, 119-135.

¹¹ Cfr. Demetrio, *Sullo Stile*, 218. La grandezza di Platone autore è nota fin dall'antichità, ma essa – sottolinea Michelini 2003, 1-2 – è stata per così dire oscurata dalla grandezza di Platone filosofo. Platone è stato recepito non soltanto come il fondatore della filosofia, ma anche dell'etica e della storia dell'educazione. La nostra tradizione ha fatto propri, talvolta inconsapevolmente, i valori veicolati dai dialoghi e si trova traccia di ciò, per esempio, nella condanna della sofistica che viene reiterata da secoli negli stessi termini in cui è stata pronunciata da Platone.

¹² La narrazione di Socrate invade l'intera scena e noi vediamo in primo piano ciò che egli narra. La scrittura visiva di Platone accomuna noi lettori all'ascoltatore che accoglie il racconto socratico e diveniamo tutti spettatori di una scena.

¹³ Cfr. Palumbo 2004, 87-103; Rossetti 2004, 104-127.

E io, per mettere alla prova la solidità di Ippocrate, lo esaminavo a forza di domande (Plat. *Prot.* 311a-b).

Il verbo che Socrate usa, ἀποπειράομαι, ci interessa particolarmente, perché equivale all'espressione πείραν λαμβάνειν, che troviamo usata, nel passo citato all'inizio di questo saggio, per descrivere il fine che debbono avere i dialoghi filosofici nei quali i parlanti sviluppano i loro ragionamenti «a prova di se stessi e della verità».

Noi qui possiamo sapere che le domande di Socrate hanno questo fine perché è lui stesso a dirlo, ed in questo modo abbiamo un esempio dei vantaggi che comporta la scelta platonica di fare di Socrate il narratore di una storia. Se noi sentissimo, su Socrate, solo storie narrate da altri, mancheremmo del punto di vista di Socrate stesso.¹⁴ Questo fatto di far *raccontare* i dialoghi a Socrate è uno dei tanti espedienti retorici posti in essere da Platone per fornire al lettore del testo gli strumenti che gli serviranno per partecipare in prima persona all'esperienza filosofica. Il lettore è infatti portato con mano a dismettere il suo ruolo di lettore per assumere innanzitutto quello di spettatore di una scena.¹⁵ Una volta che avrà visualizzato la scena, infatti, egli potrà abitarla, e sperimentare su se stesso, personaggio tra i personaggi, l'operazione di πείραν λαμβάνειν, di messa alla prova.

L'interrogazione del giovane Ippocrate condotta da Socrate nel prologo del *Protagora* è un'interrogazione esemplare dal punto di vista della metodologia paideutica, perché, al fine di aprire uno spazio di riflessione sul desiderio dei giovani di incontrare i sofisti, Socrate costruisce con le parole una serie di

¹⁴ Zuckert 2009, 19 sottolinea che se Platone non avesse scritto questi dialoghi narrati da Socrate i lettori avrebbero su di lui e sul suo comportamento solo un punto di vista esterno, quello provvisto dai dialoghi drammatici e da quelli narrati da altri personaggi. Se Socrate non si fosse pronunciato con una narrazione propria, non si sarebbe potuto facilmente distinguere dai sofisti, non avremmo capito la ragione del suo approccio ai giovani. La narrazione ha il fine di ricostruire i moventi delle azioni di Socrate. Sulle caratteristiche del Socrate narratore cfr. Blondell 2002, 43; Morgan 2004, 361; Henderson Collins 2015, 57.

¹⁵ Sul carattere mimetico dei dialoghi di Platone cfr. Halperin 1992; Aulsland 1997; Halliwell 2002, 37-71.

piccole scene,¹⁶ ciascuna delle quali paragona il caso di Ippocrate, che deve venire esaminato, a un altro caso, già chiaro nel suo significato. Ciascuna di queste scene è introdotta dalla congiunzione ὥσπερ, che funziona nel testo come una sorta di sipario che invita a *immaginare*.

Dimmi, Ippocrate – gli dissi – ora ti appresti a recarti da Protagora, pronto a sborsargli un compenso per le lezioni che ti darà; ma da chi credi di andare e cosa vuoi diventare? Voglio dire: *immaginiamo* tu intendessi (ὥσπερ ἄν εἰ ἐπενόεις)¹⁷ recarti dal tuo omonimo Ippocrate di Cos, quello degli Asclepiadi, pronto a sborsare un compenso per le sue lezioni; ora, se ti domandassero: «Dimmi, chi è questo Ippocrate per meritare il compenso che sei pronto a pagargli?», tu che cosa risponderesti? (311b-c).

Ippocrate naturalmente risponderebbe che si tratta di un medico e che frequenterebbe le sue lezioni per diventare anche lui medico. Allora Socrate invita il ragazzo a considerare con quale altro nome, oltre al suo nome, sentiamo chiamare Protagora e, con un nuovo sipario, creato da un nuovo ὥσπερ, domanda al ragazzo:

di Fidia si dice sia uno scultore, Omero è un poeta, e di Protagora che si dice di simile? (τί τοιοῦτον περὶ Πρωταγόρου ἀκούομεν; 311e).

Nel *Gorgia* (448b) sarà Cherefonte a chiedere a Polo:

se per assurdo Gorgia fosse un conoscitore dell'arte di cui lo è suo fratello Erodico, con quale nome sarebbe giusto chiamarlo?¹⁸

Anche nel *Gorgia*, come nel *Protagora*, le ipotesi esemplari sono introdotte da ὥσπερ e si ha come l'impressione che Cherefonte abbia imparato ad usare questo metodo frequentando

¹⁶ La letteratura critica più recente presta grande attenzione ai modi con i quali nei dialoghi viene visivamente *mostrato* ciò di cui si parla. Come scrive Zuckert 2009, 7: «by taking the arguments out of context, a commentator loses most, if not all, of what Plato is showing his readers. And Plato only shows; he does not state or say anything in his own name».

¹⁷ Il verbo è ἐπινοέω e significa pensare, avere in mente, avere l'intenzione, escogitare.

¹⁸ Trad. F. Petrucci. Sulla differenza nella struttura temporale e spaziale fra *Gorgia* e *Protagora*, e in particolare sul rapporto fra la conclusione e l'incipit cfr. Fussi 2006, 34-54.

scene come quelle che noi abbiamo frequentato leggendo il *Protagora*; e che Polo, invece, proprio perché manca di queste frequentazioni, non sa rispondere alle domande. Socrate gli dice subito che egli ha curato la ῥητορική, ma non il διαλέγεσθαι.¹⁹

Quando gli si chiede come Protagora possa essere chiamato, Ippocrate pronuncia il termine “sofista”, e a questo punto si colloca quel passo del *Protagora* che, famoso fin dall’antichità per la sua *enargeia*, è citato anche da Demetrio:

La vividezza (*enargeia*) si ottiene anche menzionando le circostanze concomitanti dell’azione descritta, per esempio [...] il passo di Platone a proposito di Ippocrate: «Arrossi, era infatti già spuntato il giorno così che lo si poteva vedere»,²⁰ che sia estremamente vivido è evidente a tutti. La vividezza, qui, deriva dall’uso accurato delle parole e dal fatto che viene rammentato che era notte quando Ippocrate andò a trovare Socrate.²¹

Demetrio dice che sono i dettagli spazio-temporali a creare l’*enargeia*.²² Poiché nel mondo del racconto in quel momento spuntano le luci del giorno, Socrate può notare che Ippocrate arrossisce nel dichiarare che intende pagare Protagora con l’intento di diventare sofista. Tutta la tensione del racconto si concentra sull’arrossire di Ippocrate. Poiché spuntano le luci del giorno questo arrossire può esser *visto*, diventa *evidente*. Appaiono infatti contemporaneamente, in *Prot.* 312a2, la luce del giorno (ὑπέφαινέν τι ἡμέρας) e il rossore (ῥυθριάσας) del ragazzo, e appaiono perché si *dice* che il rossore del ragazzo diviene *evidente* (καταφανῆ) grazie allo spuntare della luce.

«Lui arrossi» - racconta Socrate - «cominciava a fare giorno, sicché la cosa non mi sfuggì»: le cose, in un racconto, per essere viste, non devono essere soltanto dette, ma devono essere dette e viste, cioè di esse si deve dire che sono viste, perché è nel momento in cui lo si dice che il lettore le *vede*. Senza l’alba, senza la citazione della visione al comparire dell’alba, il rossore

¹⁹ Cfr. Plat. *Gorg.* 448d10.

²⁰ καὶ ὅς εἶπεν ἔρυθριάσας – ἤδη γὰρ ὑπέφαινέν τι ἡμέρας, ὥστε καταφανῆ αὐτὸν γενέσθαι, Plat. *Prot.* 312a.

²¹ Ps.-Dem. *Eloc.* 217-218. Cfr. Ascani 2002.

²² Come sottolinea Morgan 2012, 415 i dettagli simbolici sono i più importanti.

resterebbe invisibile. Grazie a pezzi come questo il lettore non è più lettore ma diviene spettatore e, personaggio tra personaggi, può partecipare alla lezione socratica sulla questione della virtù.

Il prologo è l'inizio di un percorso, è quella fase in cui, prima di incominciare il cammino, ci si interroga sulle intenzioni del cammino stesso. Socrate chiede ad Ippocrate se sa che cosa sia un sofista, l'uomo cui sta per affidare se stesso (σαυτὸν ἐπιτρέπειν, 313c). Ippocrate non sa niente e dunque, con una serie di immagini, comincia ad assumere forma il "che cosa è" del sofista, il quale viene paragonato a un mercante, a un bottegaio (ἐμπορός τις ἢ κάπηλος); a uno di quei venditori che, però, invece di vendere cibi per il corpo, vende nozioni, cioè nutrimenti dell'anima (313c-d).

E stiamo ben attenti amico mio: che il sofista non ci inganni quando esalta la sua merce, come fanno il mercante e il bottegaio con le loro vettovaglie.²³ Infatti, fra le merci che smerciano, nemmeno loro sanno quale sia buona o cattiva per il corpo, ma esaltano e vendono indiscriminatamente la loro roba: né lo sa l'acquirente, a meno che, per un caso, non sia esperto di medicina o di ginnastica (313d).

Ecco che, grazie all'esempio del mercante e del bottegaio, i quali vendono ciò che si configura come «alimento per il corpo», τοῦ σώματος τροφή, quel che comincia ad assumere consistenza, e visibilità scenica, è un modello di pensabilità della virtù intesa come alimento dell'anima. Di essa i sofisti, così come stanno per esserci presentati nel loro variopinto insieme a casa di Callia, non potranno mai essere i conoscitori competenti. Tutta l'argomentazione è volta a mostrare come essi non siano competenti nel giudicare ciò che giova e ciò che nuoce all'anima:

Allo stesso modo i trafficanti di nozioni, quando le vendono e smerciano a chi di volta in volta ne desidera, esaltano tutto quel che vendono, ma ci scommetto che alcuni di loro – carissimo mio – ignorano gli effetti della merce che vendono, quale nozione sia buona per l'anima e quale cattiva. E nella stessa condizione è anche l'acquirente, a meno che, per un caso, non si tratti di un esperto nella medicina dell'anima (313 d-e).²⁴

²³ Vettovaglie che sono τοῦ σώματος τροφή, nutrimento del corpo.

²⁴ Sulla filosofia come medicina dell'anima nel *Protagora* di Platone cfr. Marino 2010, 67-109.

Alla luce di queste considerazioni, i due interlocutori si mettono sulla strada della casa di Callia dove è ospitato Protagora. Per una sorta di unità tra forma e contenuto che caratterizza a tratti i dialoghi di Platone, la strada che essi percorrono diventa una *introduzione* all'incontro con il sofista: il testo si spazializza e diventa un percorso, consentendo al lettore di accompagnare i personaggi e di apprendere, insieme a loro, ciò che deve essere appreso prima di incontrare un sofista.

Morgan²⁵ ha studiato la simbolica spaziale nei testi di Platone e ha mostrato come l'anima nei dialoghi sia presentata secondo la figura del viaggio nel mondo mortale, che è viaggio nella materia, dalla quale guadagnare distanza. Il progetto psichico come progetto filosofico ha poco a che fare con luoghi cittadini quali il mercato, i quali dunque sono descritti come potenzialmente pericolosi e corrosivi, e infatti le conversazioni importanti nei dialoghi avvengono in luoghi intimi, in spazi quasi privati. Nel *Protagora* l'inizio della conversazione tra Socrate e Ippocrate avviene nel luogo intimo della casa di Socrate, la continuazione della conversazione avviene nel cortile della casa del filosofo e, via via che i due camminano, allontanandosi dalla casa di Socrate, la conversazione diviene sempre meno vera, allontanandosi dai luoghi dell'intimità e trasferendosi verso i luoghi sofisticati della mercanzia psichica: la ricca casa di Callia, ove tutto è rivestito della patina dell'esteriorità.

Appena giunti alla casa di Callia, un altro ostacolo impedisce l'incontro di Socrate e Ippocrate con Protagora: il portiere infatti non li accoglie, anzi sbatte loro la porta in faccia. Dunque prima essi aspettano fuori, e noi con loro, e poi, lì dove il testo dice che il portiere a malincuore «apri finalmente la porta» (314e), tutti insieme, personaggi e lettori, entriamo nella casa di Callia.

«Non appena entrati» (Ἐπειδὴ δὲ εἰσῆλθομεν, 314e3) è la frase-soglia con cui comincia la descrizione dello spettacolo che si presenta dinnanzi agli occhi una volta varcata la soglia: Protagora che passeggia nel primo portico e al suo seguito Callia e gli altri personaggi dell'affollata scena. Nella casa di Callia la visione dei sofisti è descritta con una allusione alla *katabasis* di

²⁵ Morgan 2012, 420.

Odisseo nell'*Odissea* (314e-316a). Tutta la narrazione è scandita da verbi che scandiscono sensazioni e la scena è disegnata nei più vividi particolari, non solo visivi, ma anche auditivi.

Da fuori non riuscivo ad afferrare gli argomenti di cui discutevano, sebbene morissi dalla voglia di ascoltare Prodicò – mi pare infatti un pozzo di scienza, un uomo divino – ma nella stanza, per la gravità della voce, si formava un ronzio che ne oscurava le parole.²⁶

È importante annotare che tutti questi dettagli servono ad immaginarci la scena che, proprio perché viene immaginata, verrà poi ricordata e, così diventata memorabile, segnerà la nostra anima. All'interno della casa di Callia si scontrano due concezioni della conversazione sulla virtù: privata, intima, riservata a pochi quella di Socrate, pubblica, dimostrativa della propria valenza magistrale quella di Protagora.

A questo punto Platone narratore compie un'altra operazione fondamentale. Socrate dice:

Noi eravamo appena entrati ed ecco dietro a noi sopraggiunsero Alcibiade il bello – sei tu a dirlo e come darti torto – e Crizia di Callescro (Plat. *Prot.* 316a).

Nella prima pagina del *Protagora*, lo abbiamo detto, Socrate ha incontrato un amico, e ha cominciato a raccontargli dell'incontro avuto con Ippocrate e Protagora. Socrate ha la funzione di narratore e l'amico di narratario. Per tutta la durata del racconto l'amico²⁷ sta lì ad ascoltare, e la sua posizione di ascoltatore,²⁸ piano piano, viene assimilata a quella di noi lettori che

²⁶ Così narra Socrate in 315e-316a.

²⁷ L'ascoltatore si trova in un gruppo non ben identificato ed è alla prima persona plurale che in 310a esprime il piacere che prova nell'ascoltare la storia che Socrate ha da narrare. Sul piacere e sul giovamento che un ascoltatore guadagna nel recepire un racconto socratico cfr. Erler 2016, 113-114. Lo studioso sottolinea che la presentazione nei dialoghi dei narratori e dei metodi di narrazione, così come la esplicitazione delle aspettative del pubblico possono essere interpretate «as Plato's reflections about narrations, narrated dialogues, and the effects these are supposed to have on the audience». Sulla poetica implicita nei dialoghi di Platone cfr. anche Erler 2003.

²⁸ Quando in un dialogo un ascoltatore parla, sottolinea Ausland 1997, 387, noi abbiamo informazioni che mancano laddove invece la narrazione è consegnata ad ascoltatori silenziosi.

ascoltiamo a nostra volta il racconto di Socrate: ascoltatore lui, ascoltatori noi. Quando, in 316a, bruscamente, Socrate si rivolge a lui interrompendo la narrazione, è come se si rivolgesse a noi, perché quando i confini tra i livelli narrativi vengono violati, il pubblico di un livello narrativo può mescolarsi col pubblico di un altro livello narrativo.²⁹ È questo un punto molto importante al fine di comprendere i modi di funzionamento del testo platonico.³⁰

I livelli narrativi sono stati distinti da Genette³¹ in ‘mondo in cui si narra’ (*extradiegetico*) e ‘mondo di cui si narra’ (*intradiegetico*). Il narratore e il narratario sono due personaggi su una scena teatrale. Entrambi occupano un tempo e uno spazio, ma la storia che il narratore racconta, e che il narratario vede, occupa un altro spazio. Essi vivono in un mondo (mondo 1, *extradiegetico*) e sono trasportati in un altro mondo (mondo 2, *intradiegetico*), che dura il tempo della narrazione. Il mondo in cui la narrazione avviene (mondo 1), per Socrate narratore e per il suo ascoltatore, è un mondo *extradiegetico*, e nel nostro caso è precisamente quello della cornice introduttiva del *Protagora*, in cui Socrate incontra l’amico e comincia a raccontare. Ma tale mondo 1, per noi lettori che abitiamo il mondo 0, è un mondo *intradiegetico*, perché per noi anche Socrate narratore e il suo amico ascoltatore sono oggetto di una narrazione, il cui narratore è Platone. I mondi di cui si narra in questa narrazione sono quello abitato da Socrate narratore e poi quello abitato da Socrate svegliato da Ippocrate. Ora, noi lettori, che ascoltiamo la narrazione di Socrate insieme al narratario, e vediamo la stessa scena che lui vede, piano piano, è come se ci trasferissimo dal mondo 0 nel quale abitiamo, ascoltatori di Socrate, nel mondo 1. Quando, poi, in 316a, il narratario viene bruscamente chiamato in causa nella narrazione, anche noi, in quanto narratari, siamo trasportati

²⁹ Cfr. Henderson Collins 2015, 45.

³⁰ Una riflessione sui livelli narrativi può rivelare le funzioni del narratore, che sono importanti specialmente quando si tratta di un testo che intende caratterizzare discorsi con cui è in competizione, nel nostro caso i discorsi sofistici. Tra i grandi avversari di Socrate, sottolinea Corradi 2016, 336, Protagora è quello al quale Socrate concede più spazio: «in the *Protagoras*, Plato allows the Sophist about nine Stephanus pages» (320c-328d = 80 C 1 DK).

³¹ Genette 1980, 236.

nel mondo della narrazione (mondo 2). Ed è questo – dicono gli esperti di narratologia – il fine che intende sortire Platone narratore, quello di mescolare i lettori extradiegetici agli ascoltatori intradiegetici.³²

Un'altra interruzione foriera di mescolanze tra destinatari della narrazione possiamo trovarla in 339e, lì dove Socrate descrive cosa accadde subito dopo che Protagora ebbe finito di mostrare la contraddizione di Simonide poeta.

Con queste parole [Protagora] scatenò l'applauso e la lode di molti fra gli ascoltatori. E io a tutta prima, quasi colpito da un buon pugile (ὡσπερ εἰς ὑπὸ ἀγαθοῦ πύκτου πληγείς), vidi nero e mi sentii mancare allo scroscio delle sue parole e degli applausi altrui. Poi – a dirti la verità (ὥς γε πρὸς σὲ εἰρησθαὶ τᾶληθῆ) nel tentativo di guadagnare tempo per riflettere sulle parole del poeta – mi volgo a Prodicò e lo invoco con queste parole: «Prodicò...».

Qui Socrate narratore si rivolge di nuovo al suo ascoltatore silenzioso e gli spiega che le parole che in quella occasione pronunciò e che ora, nella narrazione, ripeterà, furono pronunciate solo al fine di guadagnare tempo e riflettere sull'esegesi poetica, la quale si andava configurando come un agone eristico tra filosofi e sofisti intorno alla natura della virtù. È notevole che Socrate inserisca la parola verità nel commentare una sezione del suo racconto. Ciò comporta un'interpretazione in termini di finzione dell'atteggiamento assunto nei confronti di Protagora e del pubblico dei presenti e, *per differentiam*, un'interpretazione in termini di verità della relazione del filosofo con il suo ascoltatore; anzi con i tre suoi ascoltatori, ciascuno collocato nel suo livello narrativo: l'amico incontrato nel prologo del dialogo al quale sta rivolgendo l'intero racconto; Ippocrate incontrato nel mondo 1, intradiegetico, a beneficio del quale ha organizzato la mediazione dell'incontro con il sofista; il lettore, vero destina-

³² Henderson Collins 2015, 45-52.

³³ Ecco un'altra congiunzione in grado di aprire un sipario e consentire la visione di una scena memorabile: colpito dal successo del discorso di Protagora, Socrate si sente come se fosse stato colpito da un pugile, e barcolla, e prende tempo, cercando di opporre a questo un altro discorso sull'interpretazione di Simonide.

rio di tutta la serie di messaggi esegetici da applicare alla lettura del testo per comprenderlo.

Nei dialoghi di Platone si trattano argomenti, ma soprattutto si mette in scena il modo in cui gli argomenti possono essere trattati. Nel caso del *Protagora* l'argomento è la virtù. Si è discusso se essa possa essere insegnata. Alla fine del dialogo essa non è stata insegnata, né è stato risolto se essa sia insegnabile, ma è stato inventato un modo di trattare l'argomento *kata philosophian*. Questo modo è stato prima enunciato (nel passo riportato all'inizio del nostro saggio), poi è stato vividamente rappresentato nel modo, immaginoso e ricco di esempi, con cui Socrate ha interrogato Ippocrate nel cortile di casa sua, e poi per strada, diretti a casa di Callia. Infine nel modo con cui Socrate ha interrogato Protagora.

A determinare il modo filosofico di trattare della virtù concorrono anche le frasi di Protagora e quelle degli altri sofisti presenti: ciò che essi dicono e ciò che essi mancano di dire, e dunque tutto l'insieme della narrazione socratica, che sta dentro la narrazione platonica e che comprende tanti messaggi diretti a noi lettori che l'intero dialogo siamo chiamati a interpretare (proprio come sofisti e filosofi si interpretano reciprocamente, e interpretano i poeti; possibilmente evitando gli errori ermeneutici palesi che nel testo sono messi in scena).

Molti passi nei dialoghi, come ha sottolineato Erler,³⁴ intendono rendere il lettore capace di riflettere sui vantaggi e gli svantaggi delle differenti forme di dialogo, sui motivi delle strategie letterarie e sul significato delle varie forme di discorso. Si tratta, è vero, di riflessi delle discussioni del tempo sulla poesia, ma questi passi devono essere letti come una critica di Platone a se stesso, una critica che mira a suscitare una discussione sul testo stesso che stiamo leggendo.

Parallelamente alle questioni discusse astrattamente, i dialoghi offrono sempre spaccati di vita quotidiana, i quali sono anch'essi frammenti di un'ermeneutica filosofica che, invece di restare soltanto teorica, prova a calarsi nella pratica dell'insegnamento della virtù, così come essa veniva concretamente vis-

³⁴ Erler 2003, 154.

suta nell'Atene del quinto secolo. Il modo filosofico di trattare della virtù che i dialoghi rappresentano non assume allora la forma della trasmissione di un insegnamento, ma piuttosto quella dell'emulazione di un comportamento, che è innanzitutto un comportamento discorsivo, una messa in parole, una problematizzazione delle questioni poste dalla vita.

Nel *Protagora* (338d) si mostrano le condizioni in cui le discussioni sulla virtù devono essere svolte. I personaggi ne parlano, dicono di parlarne e teorizzano sulle modalità di questo parlare. Socrate dice:

Se Protagora non vuole rispondere, faccio lui le domande: io risponderò, e intanto proverò a mostrargli come io dico debba rispondere chi è interrogato (καὶ ἄμα πειράσσομαι αὐτῷ δεῖξαι ὡς ἐγὼ φημι χρῆναι τὸν ἀποκρινόμενον ἀποκρίνεσθαι). Quando poi io avrò risposto a tutte le domande che lui mi vorrà porre, a sua volta lui dovrà rendere conto a me, in modo simile (πάλιν οὗτος ἐμοὶ λόγον ὑποσχέτω ὁμοίως, 338d).

Ecco un ὁμοίως che ha nel testo la funzione di indicare l'elezione di un comportamento.

La figura dell'oratoria sofistica, macrologica e non dialogica, viene paragonata alla parola scritta, incapace di risposta: come libri (ὥσπερ βιβλία), i retori non hanno risposte da dare né domande da porre. I retori sono simili ai vasi di bronzo percossi che risuonano a lungo sulla stessa nota finché non li si ferma con la mano (329a).

Non potendo rispondere alle domande, i retori non possono riempire quella che Socrate con il suo linguaggio visivo chiama «una lacuna dell'anima» (ἐν τῇ ψυχῇ ἀποπλήρωσις, 329c), la mancata comprensione del rapporto che esiste tra le parti della virtù. Esse stanno tra loro come le parti del viso o come le parti dell'oro?³⁵

Con il suo testo teatrale, con la sua scrittura iconica, Platone non soltanto mostra coloro che parlano ma, ed è ancor più importante, mostra ciò di cui essi parlano. È con queste immagini di grande potenza visiva che il Socrate del *Protagora* inventa l'oggetto virtù. Se ognuna delle parti della virtù è diversa dalle altre e ha una funzione propria, come le parti del viso (ὥσπερ

³⁵ Cfr. O'Brien 2004.

τὰ τοῦ προσώπου, 330a), nel quale l'occhio non è uguale alle orecchie né ha la medesima funzione, allora anche tra le parti della virtù non ce n'è una che sia uguale a un'altra, né in sé, né in rapporto alla sua funzione, se il nostro caso concreto assomiglia al modello (*paradeigma*). Ecco quello che in questo contesto appare essere il modo socratico di fare filosofia: si sceglie un modello di pensabilità di un rapporto, lo si visualizza associandolo a un'immagine, si leggono le implicazioni di tale visualizzazione e ci si confronta su tali implicazioni. Concorrono a questo stesso fine visivo sia il *mythos* che il *logos*, entrambi funzionano mimeticamente, ed entrambi possono essere usati per misurare somiglianze e differenze.³⁶

Se non si appoggiasse sui dettagli della rappresentazione scenica la discussione non potrebbe essere visualizzata, e se non avesse la forza visiva degli esempi non potrebbe essere condivisa.

Siamo in 335c, Socrate dice che non può condividere i modi macrologici dell'oratoria protagorea e fa per andarsene. La narrazione è a una svolta e il lettore viene aiutato a visualizzare. Socrate racconta di aver ad un certo punto detto:

Io ho un impegno, e non sarei in grado di star qui ad aspettarti mentre tiri in lungo i tuoi discorsi: ho un appuntamento, e ora me ne vado. Peccato, perché forse non mi sarebbe spiaciuto ascoltarti su questi temi (335c).

E poi aggiunge:

Nel pronunciare queste parole, mi alzai come per andarmene. Mentre mi alzavo, Callia mi afferrò la mano con la destra, e con la sinistra si aggrappò a questo mantello che vedi e disse: «non ti lasceremo andare Socrate; se uscirai di qui la nostra discussione non sarà più la stessa. Ti prego di restare qui con

³⁶ «Forse che non vi ho sentito bene?» - potrebbe dirci un tale, afferma Socrate in 330e – «Mi parve diceste che le parti della virtù stanno fra loro in un rapporto tale per cui non ce ne è una che sia tale e quale a un'altra». Eppure si converrà che «c'è qualche somiglianza tra giustizia e pietà» (331d) e non perché ogni cosa in qualche misura assomigli a qualunque altra, ma perché il giusto e il pio hanno in comune qualcosa di più che una piccola somiglianza reciproca (331e).

noi: non c'è nessuno che ascolterei più volentieri di te e Protagora a confronto. Fa' questo piacere a tutti noi (335c-d).³⁷

«Fa' questo piacere a tutti noi», dice Callia a Socrate, e io desidero concludere queste brevi annotazioni di commento al magistrale testo platonico del *Protagora* riflettendo sulla frequenza con la quale in esso compaiono le annotazioni di piacere collegato al discorso: piacere di ascoltare discorsi, discorsi pronunciati o narrati, piacere di narrare.

Con il doppio piacere di narrare e di ascoltare è cominciata la narrazione in 310a.

Socrate, riferendosi all'incontro con Protagora, aveva detto all'amico appena incontrato

molto ho parlato e molto ho ascoltato (πολλὰ καὶ εἰπὼν καὶ ἀκούσας) (310a).

E quegli, allora, gli aveva chiesto:

Perché dunque non ci racconti la conversazione? (310a).

Socrate aveva accettato immediatamente, sottolineando il piacere di essere ascoltato:

E sarò a voi grato, se mi vorrete ascoltare (καὶ χάριν γε εἶσομαι, ἐὰν ἀκούητε) (310a).

Quelli allora ribadiscono che saranno loro ad essere grati a lui se vorrà parlare, e così Socrate commenta che sarà una gratitudine duplice, una διπλῆ χάρις.

Tali affermazioni relative al piacere del racconto non sono poste da Platone solo all'inizio del dialogo.

Dopo che Protagora aveva finito il suo discorso Socrate aveva espresso tutto il suo piacere di ascoltatore:

³⁷ Siamo in 335d e i dettagli del mantello e della lateralizzazione con cui viene compiuta l'operazione di trattenimento del filosofo servono a rendere visibile la scena.

Tali e tanti argomenti aveva sfoggiato Protagora, quando pose fine al discorso. E io, ammaliato, per molto tempo ancora lo fissavo in attesa di una parola, bramoso di ascoltarlo; quando però compresi che veramente aveva finito, a fatica ripresi come conoscenza, e rivolti gli occhi a Ippocrate dissi: «Figlio di Apollodoro! Che gratitudine ti porto per avermi spinto a venire qui! È una gran cosa per me aver ascoltato le parole di Protagora» (328d-e).³⁸

Non c'è ragione di credere che questa pagina dedicata al piacere socratico di ascoltare discorsi sia ironica.

Anche Protagora, in 320c, esprimendo un punto di vista tradizionale, aveva infatti scelto di raccontare, e lo aveva fatto adducendo come motivazione il piacere che si prova ad ascoltare un racconto (χαριέστερον εἶναι μῦθον ὑμῖν λέγειν).

Gli esempi potrebbero continuare, ma forse basterà sottolineare che i dialoghi di Platone si inscrivono nella tradizione poetica proprio a causa dell'equilibrio che in essi il loro autore stabilisce tra *prodesse* e *delectare*³⁹; e qualora ciò non fosse chiaro al lettore, gli viene continuamente ricordato dai personaggi che parlano dai testi.

Bibliografia

- H.W. Ausland, *On reading Plato mimetically*, «The American Journal of Philosophy» (1997), pp. 371-416.
- R. Blondell, *The play of character in Plato's Dialogues*, CUP, Cambridge 2002.
- A. Capra, Platone, *Protagora*, Firenze, La Nuova Italia 2004.
- D. Clay, *Plato's first words*, in F.M. Dunn, T. Cole (eds.), *Beginnings in Classical Literature*, CUP, Cambridge 1992, pp. 113-130.
- M. Corradi, *Doing business with Protagoras (Prot. 313e): Plato and the Construction of a Character*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 335-356.

³⁸ Più avanti il piccolo dubbio verrà visivamente descritto come una lacuna nell'anima (329c).

³⁹ Cfr. Hor. *Ars poetica* 333. Cfr. Nightingale 1995, 1-12.

- Demetrio, *Sullo stile*, traduzione e note di A. Ascani, Bur, Milano 2002.
- I.J.F. de Jong (ed.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Brill, Leiden-Boston 2012.
- D. De Sanctis, *The meeting scenes in the incipit of the Plato's dialogue*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 119-135.
- M. Dixsaut, *La natura filosofica*, trad. it. Loffredo, Napoli 2003 (edizione originale: *Le naturel philosophe: Essai sur les Dialogues de Platon*, Vrin, Paris 1985).
- M. Erler, *To Hear the Right Thing and to Miss the Point: Plato's Implicit Poetics*, in A.N. Michelini (ed.), *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*, Brill, Leiden-Boston 2003, pp. 153-173.
- M. Erler, *Detailed Completeness and Pleasure of the Narrative. Some Remarks on the Narrative Tradition and Plato*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 103-117.
- A. Fussi, *Retorica e potere. Una lettura del Gorgia di Platone*, ETF, Pisa, 2006.
- G. Genette, *Narrative discourse: An essay in method*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1980.
- F. Gonzales, *How to Read a Platonic Prologue: Lysis 203a-207d*, in A.N. Michelini (ed.), *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*, Brill, Leiden-Boston 2003, pp. 15- 44.
- S. Halliwell, *The Aesthetic of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002.
- D. M. Halperin, *Plato and the erotics of narrativity*, in J.C. Klagge, N.D. Smith (eds.), *Methods of Interpreting Plato and His Dialogues*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy», (1992), pp. 93-129.
- J. Henderson Collins, *Exhortations to Philosophy. The Protreptics of Plato, Isocrates, and Aristotle*, OUP, Oxford 2015.
- S. Marino, *Il dialogo e la cura dell'anima: un tentativo di lettura del Protagora attraverso in paradigma medico*, in R. Baldini (ed.), *Le maschere di Aristocle. Riflessioni sulla filosofia di Platone*, Limina Mentis, Milano 2010, pp. 67-113.

- M. McCoy, *Plato on the Rhetoric of Philosophers and Sophists*, CUP, Cambridge 2008.
- A.N. Michelini, *Plato's Socratic Mask*, in A.N. Michelini (ed.), *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*, Brill, Leiden-Boston 2003, pp. 45-65.
- A.N. Michelini, *Introduction*, in A.N. Michelini (ed.), *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*, Brill, Leiden/Boston 2003, pp. 1-13.
- K.A. Morgan, *Plato*, in I.J.F. De Jong, R. Nünlist, A.M. Bowie (eds.), *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature: Studies in ancient Greek narrative*, Brill, Leiden-Boston 2004, pp. 357-376.
- K.A. Morgan, *Plato*, in I.J.F. de Jong (ed.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden, Boston 2012, pp. 415-436.
- A.W. Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy*, CUP, Cambridge 1995.
- D. O'Brien, *Socrate e Protagora sulla virtù*, in G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 173-250.
- L. Palumbo, *Socrate, Ippocrate e il vestibolo dell'anima (Un'interpretazione di Prot. 314c)*, in G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 87-103.
- L. Palumbo, *Sull'immagine di Platone nell'antichità*, in M. Borriello, A.M. Vitale (eds.), *Princeps philosophorum. Platone nell'Occidente tardo-antico, medievale e umanistico*, Città Nuova, Roma 2016, pp. 31-51.
- F. M. Petrucci, traduzione di Platone, *Gorgia*, a cura di A. Taglia, Einaudi, Torino 2014.
- L. Rossetti, *La demonizzazione della Sofistica*, in G. Casertano (ed.), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 104-127.
- A.N. Whitehead, *Process and Reality*, Free Press, New York 1978.
- C.H. Zuckert, *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2009.

MANUELA VALLE

IL TEATRO NEL TEATRO: QUANDO NEL *PROTAGORA*
E NEL *GORGIA* SI RECITA LA PARTE DI UN ALTRO

Abstract

Nel *Protagora* e nel *Gorgia* Socrate e i suoi interlocutori, recitando la parte di altri personaggi intenti a dialogare, ‘raddoppiano’ la scena platonica. Dopo aver indicato una possibile definizione di tale doppia messa in scena ed aver elencato i luoghi nei quali si verifica, si analizzano più da vicino due casi. Nel primo Callicle recita la parte di Zeto e Socrate quella di Anfione; nel secondo Socrate e Protagora convocano finanche la maggioranza, *hoi polloi*, per discutere della virtù. Se ne ricercano gli scopi, la funzione, nella convinzione che riflettere sulle ragioni per le quali Socrate coinvolge gli interlocutori nei suoi giochi teatrali possa contribuire alla ricerca sulle ragioni del teatro platonico che li ospita.

Sono numerosi i luoghi, nel *Protagora* e nel *Gorgia*, in cui Socrate e i suoi interlocutori ‘raddoppiano’ la scena platonica entrando nella parte di altri personaggi intenti a dialogare. In vero, anche stilare un *elenco* dei passi nei quali avviene tale doppia rappresentazione non è scontato perché presuppone che vi sia accordo tra gli studiosi sulla sua *definizione*, cosa al momento niente affatto consolidata.

Ciò dipende innanzitutto dal fatto che tale fenomeno, tale scelta stilistica è poco studiata.¹ Possiamo trovare riferimenti a singoli passi, perlopiù contenuti nei commenti ai dialoghi, ma vi è una sola monografia espressamente dedicata all’argomento. Ed è da questa che è possibile partire per tentare una possibile

¹ Szlezàk 1991, 145: «per quanto ne so questa tecnica letteraria non è stata ancora descritta da nessuna parte, sebbene Platone non di rado ricorra ad essa e sebbene il suo significato agli effetti della comprensione del dialogo non sia affatto trascurabile».

definizione. A. Longo² distingue nell'opera platonica tre tipologie di 'interrogazione fittizia', introdotte, dal punto di vista formale, da periodi ipotetici di terzo e quarto tipo: a) «Se io ti domandassi» e in questo caso Socrate svolge la funzione di interrogante; b) «Se tu mi domandassi»; c) «Se un terzo ti/mi/ci domandasse», e nei casi b) e c) Socrate svolge la funzione di rispondente.

Tale distinzione è centrata sul domandare e sul rispondere e sul valore retorico che appunto le interrogazioni fittizie assumono nell'orientare la conversazione e ciò nonostante le professate dichiarazioni di ignoranza da parte di Socrate. Quello che si intende fare in questa sede è mettere in risalto gli aspetti innanzitutto teatrali di tali scambi dialogici, il fatto che costituiscano messe in scena di secondo o terzo grado e, per ora, puntare meno l'attenzione sul fatto che di interrogazioni si tratta.

Dal punto di vista formale ciò si traduce nella presenza, non solo del periodo ipotetico (che peraltro anche per la Longo non caratterizza da solo le interrogazioni fittizie giacché può essere sostituito, in particolare nei dialoghi della maturità e in quelli tardi, da congiuntivi o imperativi), ma soprattutto di un discorso diretto pronunciato in prima persona, una *mimesis*, una imitazione/rappresentazione³ in senso ristretto, ovvero quello suggerito da Platone nel III libro della *Repubblica*.⁴ Come è noto So-

² Longo 2000, 94-96.

³ Vegetti 2007 traduce il termine *mimesis* con 'imitazione', mentre Palumbo 2008, 9-26, preferisce 'rappresentazione', al fine di evitare una proiezione negativa sul concetto. Si segnala che se nel presente contributo si utilizzano indifferentemente l'una e l'altra traduzione è perché sono considerate sinonimiche e non depositarie di un pregiudiziale significato negativo. Entrambe indicano una relazione tra una cosa e il suo modello, fatta di rinvio e distanza, di affinità e differenza; entrambe, inoltre, conservano anche in italiano il doppio riferimento ad un'accezione più generale e ad una più ristretta. La questione, in ogni caso, è dibattuta da tempo: cfr., ad esempio, Untersteiner 1966, 71-72.

⁴ A ben vedere, il libro III non è del tutto privo di un'accezione della *mimesis* in senso lato, che comprenda in sé tutte le espressioni artistiche, ma il suo uso è sporadico (cfr. 373b, 400a, 401a) e pare qui più l'adesione ad una convenzione linguistica che non il frutto di una concettualizzazione. L'uso del termine *mimesis* in senso lato emerge propriamente solo nel libro X e, in modo ancor più sistematico, mediante un'articolazione dicotomica per genere e specie, nel *Sofista*. Al contrario nel libro III è proprio all'accezione di *mimesis*

crate impiega quale esempio un episodio tratto dall'*Iliade*, l'incontro di Crise con Agamennone,⁵ per far comprendere ad Adimanto e al lettore in cosa consista la differenza tra narrazione semplice (*haple*), ovvero per mezzo del discorso indiretto; narrazione per imitazione/rappresentazione (*dia mimeseos*), ovvero per mezzo del discorso diretto; e forma mista (*di'amphoteron*) che intreccia le prime due, componendo il discorso diretto e quello indiretto. Socrate non solo ricorda l'episodio ma ne indica i passaggi formali e chiede all'interlocutore di partecipare ad una sorta di laboratorio linguistico che, agendo sul testo, lo trasformi modificando i modi della dizione. A proposito della narrazione mimetica Platone sottolinea, quindi, che il poeta non parla più in propria persona ma si esprime «come se fosse qualcun altro» (*hos tis allos on*), rendendosi simile all'altro «nella voce o nell'aspetto» (393c) e tanto Adimanto, quando, in seconda battuta, Socrate riconducono tale forma espressiva alla tragedia e alla commedia, dunque al teatro.

Per questo è possibile parlare di 'teatro nel teatro' quando, all'interno dei dialoghi platonici – cioè in un contesto teatrale, o perché interamente mimetico o perché, al massimo, misto⁶ – si recita la parte di un altro, quando Socrate o il suo interlocutore si fingono diversi e a quest'altra figura prestano la voce. A par-

in senso ristretto che Platone dedica la maggior attenzione teorica. Il dibattito tra gli studiosi a proposito di queste due accezioni e sulla possibilità di integrarle in una unica è ampio, cfr., a titolo d'esempio, Giuliano 2005, 68-135.; Lear 2011, 195-216; Marušić 2011, 217-240, e Capuccino 2013, in particolare, 56-57.

⁵ Per un'analisi del passo Palumbo 2008, 237ss. e Capuccino 2013, 27-55.

⁶ Sulla distinzione dei dialoghi platonici tra mimetici e misti cfr. Capuccino 2013. La studiosa evidenzia come, ad uno sguardo esterno, i dialoghi platonici risultino tutti mimetici. Infatti, anche quando vi è una voce narrante che accompagna il dialogo, come è, ad esempio per la *Repubblica*, questa non si identifica mai con l'autore ma coincide con un personaggio (per la *Repubblica* notoriamente Socrate). Chiarito questo, Capuccino presenta poi una successiva tripartizione, frutto di una prospettiva interna ai dialoghi, che consente di distinguere: 1. dialoghi interamente mimetici (quali, ad esempio, lo *Ione* e il *Gorgia*); 2. dialoghi narrati (come la *Repubblica*); 3. dialoghi con proemio (quali il *Simposio*, il *Fedone*, il *Teeteto*). Capra 2003 preferisce, invece, la sola distinzione tra dialoghi drammatici e narrati e spiega tanto dal punto di vista 'tecnico', quanto dal punto di vista 'etico' le ragioni che sono alla base del ricorso ora alla sola mimesi, ora anche alla narrazione.

tire da tale definizione si è tentato di stilare un *elenco* dei passi nei quali ciò si verifica, ed è la ragione per la quale sono invece esclusi luoghi nei quali le interrogazioni ipotetiche sono formulate senza ricorrere al discorso diretto.⁷

Nel *Protagora* è sempre Socrate a condurre le fila della doppia messa in scena, tant'è che lo ascoltiamo impersonare:

- un uomo che interroga Ippocrate, immaginando che questi si rechi da un medico, da uno scultore, e quindi da Protagora al fine di apprenderne l'arte (311b-312d);
- Ippocrate e Zeusippo di Eraclea, Ortogora, Protagora che rispondono al giovane (318c-d);
- un terzo che pone le domande a se stesso e a Protagora a proposito della composizione della virtù e lui che risponde (330c-331b);⁸
- contemporaneamente la parte di Pittaco e quella di Simonide, trasformando un carne in un confronto dialogico e fornendo, attraverso tale traduzione stilistica, la sua interpretazione (343e-344a, 344b-e, 347a);
- qualcuno (non è chiaro se questi possa essere un medico) che debba analizzare la salute di un altro uomo a partire dal suo aspetto (352a);
- la maggioranza che dialoga con Socrate e Protagora, ora rispondendo, ora interrogando, ora sollevando obiezioni in merito alla comune opinione secondo la quale, pur conoscendo il bene, si agisce sopraffatti dai piaceri, dai dolori,

⁷ Ad esempio 350dss.: Protagora immagina quello che Socrate potrebbe chiedere proseguendo nella discussione e le risposte che egli formulerebbe senza ricorrere al discorso diretto, senza fingersi Socrate.

⁸ Il passo è seguito da un intervento di Socrate: egli, pur utilizzando ripetutamente il periodo ipotetico, non accetta l'impiego che Protagora fa della particella *ei* – *se*. Cerchiamo di capirne le ragioni. Nella affermazione di Protagora «Se vuoi accettiamo pure che la giustizia sia cosa santa e la santità cosa giusta», il sintagma «se vuoi» riduce, ridimensiona il coinvolgimento dell'interlocutore che, pur accettando l'argomento, lo fa con una certa aria di sufficienza. Socrate, invece, pur ricorrendo a periodi ipotetici della possibilità e della irrealtà chiede che il coinvolgimento dell'interlocutore non venga meno, chiede che al dialogo immaginario con quel personaggio sconosciuto si partecipi con impegno: «me» e «te» a lui di fronte, con convinzione, rispondendo delle proprie affermazioni, ancorché all'interno della finzione teatrale.

dalle paure, e Socrate che, rispettivamente, ora interroga, ora risponde (353a-358a);

- Protagora, ricordando la conversazione avuta con lui poco prima (358b);
- l'esito dei discorsi, personificato, che rimprovera a Socrate e Protagora di contraddirsi, ciascuno a suo modo, perché il primo sostiene che la virtù sia scienza ma ne critica l'insegnabilità e il secondo, pur contestando l'identificazione della virtù con il sapere, sostiene e testimonia il fatto che sia insegnabile (361ass.).

Per il *Gorgia* possiamo preliminarmente distinguere due situazioni: quando è l'interlocutore di Socrate ad entrare nella parte di un altro personaggio, a fingersi diverso da quello che è, e quando è Socrate a svolgere tale funzione.

1. Il caso più evidente è quello nel quale Callicle recita la parte di Zeto. Successivamente, a 514d, 515a-b, Socrate induce Callicle a immaginarsi, insieme a lui, prima architetto e quindi medico.

2. Per lo più è Socrate che imita qualcun altro, che indossa la maschera di un'altra persona. Gli esempi di questa seconda formula di messa in scena sono molto più numerosi. Schematizzando, vediamo Socrate recitare la parte di:

- un uomo che interroga Socrate in merito all'aritmetica, al calcolo e all'astronomia (451b-c);
- un medico, un maestro di ginnastica, un uomo d'affari che si oppongono a Gorgia e lo interrogano (452);
- un terzo che interroga Gorgia e Gorgia che gli risponde (453c, 454d);
- alcuni presenti che volessero diventare discepoli di Gorgia (455d);
- Polo, ripetendo una sua precedente battuta rivolta a Socrate (466d);
- se stesso con un pugnale nascosto sotto il mantello, nell'agorà affollata, e Polo che risponde (470d-e);

- se stesso che si interroga, poi Callicle che pone le domande, infine Callicle che risponde (506c-e, 507);⁹
- un giovane che dialogando con se stesso, cioè pensando a voce alta, si interrogasse sul modo in cui diventare potente in una tirannide (510d);
- se stesso che interroga Callicle e Callicle che risponde presentandosi come esperto di ginnastica (518b-c);
- un cuoco che accusa un medico di fronte ad una platea di ragazzi e il medico che gli risponde (521e-522a).

A margine di tale elenco riteniamo possibili le seguenti considerazioni.

Gli esempi di messa in scena raddoppiata sono evidentemente diffusi nella prosa platonica. Probabilmente essi concorrono a fornire un elemento tipico e atteso dal lettore. Assai più complesso è stabilire se fossero propri della conversazione socratica, se ne facessero parte al modo della cruciale domanda ‘Che cosa è X?’ o, quantomeno, come il ricorso al linguaggio allusivo,¹⁰ oppure se caratterizzassero unicamente la scrittura platonica. Non potendo tentare, in questa sede, un confronto più ampio con gli altri *logoi sokratikoi*, ci limitiamo a notare che il teatro nel teatro non è attribuito al solo Socrate – per esempio anche a Callicle, come si è accennato e come si vedrà meglio in seguito – ed è presente anche laddove Socrate lasci ad altri il ruolo di personaggio principale, come nei casi del *Sofista* o delle *Leggi*. Elemento questo non sufficiente per attribuire al solo Platone il ricorso alla duplice finzione teatrale ma tutt’al più per riconoscerne la sua costanza di applicazione dai dialoghi giovanili a quelli della maturità.¹¹

⁹ «Il soliloquio di Socrate si snoda davvero nei termini di un assolo: ovvero la stessa persona si interroga e si risponde [...] il gioco però durerà poco su questa traccia: dopo poche battute Socrate rompe il passo: intanto rivolgendosi, nel rispondere, a Callicle, come se di Callicle fosse stata la domanda; poi caricando le risposte di un tono mimetico, che scimmiotta le risposte di Callicle con toni che variano dalla quasi passività a punte di fastidio risentito», Nonvel Pieri 1991, 468.

¹⁰ Cfr. Rossetti 1988, 29-41.

¹¹ Sui problemi relativi a tale problematica distinzione cfr., recentemente, Canfora 2014, 16-32.

Quanto alla distinzione sopra riportata tra i luoghi nei quali è Socrate a vestire i panni di un altro personaggio e quelli, meno frequenti, nei quali il compito spetta al suo interlocutore, è possibile che essa sia tutto sommato trascurabile o superabile. Infatti, anche laddove è il solo Socrate a recitare, inevitabilmente chiede all'interlocutore di condividere il gioco, ovvero di immaginarsi la scena, di comprendere le ragioni dell'uno e dell'altro figurante, talvolta di rispondere alle domande degli stessi, dunque, di partecipare, a vario titolo, alla sua recita.

Tutti i casi in elenco presentano una struttura dialogica, un contesto nel quale sono prevalentemente personaggi che pongono domande e/o formulano risposte. Tuttavia ciò non esaurisce le modalità del dialogo perché, oltre a interrogare o rispondere, quando si dialoga, è possibile anche semplicemente affermare, o obiettare ed esortare. È in virtù di questo che annoveriamo, tra gli altri,¹² anche il caso di Zeto e Amfione o quello di Pittaco e Simonide.¹³ Ciò che li accomuna è allora innanzitutto il contesto intersoggettivo: la presenza cioè di due – raramente più di due – personaggi posti l'uno di fronte all'altro e il *logos*, nelle sue molteplici accezioni, a sostenere, a realizzare il confronto.

Se i personaggi del dialogo sono intenti a entrare nei panni di altri personaggi che dialogano, non possiamo fare a meno di notare un gioco di specchi all'interno dell'opera. Platone raddoppia il suo stesso Dialogo: egli mette in scena Socrate, Callicle, Polo, Gorgia, Protagora che discutono e, a loro volta, giocano a recitare la parte di altri che dialogano.

Tali riflessioni valgono genericamente per tutti i casi di messa in scena raddoppiata presenti negli scritti platonici, mentre le seguenti sono specifiche del *Protagora* e del *Gorgia*.

La messa in scena teatrale risulta, a ben vedere, non solo raddoppiata ma finanche triplicata. Così è per tutti i casi del *Protagora*: l'intero dialogo è narrato da Socrate, il quale, dun-

¹² 352a, 359b, 358b, 361ass., 466d, 470d-e, 506c-507, 510d 521e-522a.

¹³ Non altrettanto fa Longo appunto perché tali scambi dialogici non sono costituiti di domande e risposte. Peraltro, lei stessa riconosce che le scene fittizie non si compongono delle sole interrogazioni ma anche, quantomeno, di obiezioni ed esortazioni fittizie, tuttavia, gli esempi che a tal proposito fornisce sono tratti da altri dialoghi della maturità e tardi, non dal *Protagora* e dal *Gorgia*. Cfr. Longo 2000, 221ss.

que, raccontando all'amico, recita la parte di se stesso, dei suoi interlocutori e ulteriormente dei personaggi che questi impersonano. Nel *Gorgia*, dialogo nel quale le battute dei personaggi non sono precedute da un proemio, ciò accade laddove Socrate, recitando la parte di Callicle, immagina che questi, ulteriormente, si presenti come un esperto di ginnastica.

Osserviamo, inoltre, che nei due dialoghi si verifica un caso simmetrico: nel *Protagora* Socrate recita la parte di Protagora e nel *Gorgia* quella di Gorgia, Polo e Callicle. Ovvero, Socrate si immedesima nell'interlocutore e presta loro la voce mentre si immagina che 'l'originale' gli stia di fronte.¹⁴

Quando Socrate e i suoi interlocutori nel *Protagora* e nel *Gorgia* recitano la parte di un altro con 'altro' si intende: qualcuno di definito a tal punto da conoscerne il nome – Amfione e Zeto, Pittaco e Simonide, Ippocrate, Zeusippo di Eraclea, Ortogora e il caso specifico degli interlocutori diretti di Socrate (Gorgia, Polo, Callicle, Protagora) –; il rappresentante anonimo di una categoria (un medico, un maestro di ginnastica, un uomo d'affari, un cuoco, uno dei *polloï*), genericamente un uomo (qualcuno, *tis*), e, casi limite, l'esito dei discorsi personificato e se stesso, cioè Socrate, in una situazione altra.¹⁵

Al di là di questi ultimi casi limite, preferiamo ora rivolgere l'attenzione a due casi esemplari e attraverso questi interrogarci sulla loro possibile *funzione*.

L'interprete di Platone non può, sulle prime, che rimanere stupito quando Socrate finge un dialogo tra lui, Protagora e la

¹⁴ Un caso analogo si verifica nel *Simposio* (177ass.) quando Erissimaco, pur sedendo vicino a Fedro, ricorda un precedente incontro avuto con lui e ne riporta le parole, ricorrendo al discorso diretto, dunque, in senso proprio, imitandolo/rappresentandolo.

¹⁵ Nel *Protagora* Socrate dialoga con la maggioranza in uno spazio non connotato ma certamente diverso rispetto alla casa di Callia. Nel *Gorgia* ciò si verifica quando Socrate recita la parte di se stesso, con un pugnale nascosto sotto il mantello e in una eventuale *agora* affollata, dunque in una scena altra (altro lo spazio, altri gli strumenti di scena) rispetto a quella del dialogo principale. Non cambiano invece né i personaggi, né il contesto quando Socrate si sostituisce a Callicle e immagina di dialogare con lui. Eppure è evidente che si tratta di una scena 'altra' perché immaginata, doppiamente finta, la sola nella quale sia al momento possibile continuare la conversazione.

maggioranza degli uomini, *hoi polloi*: compaiono e parlano all'unisono come se si trattasse di un coro. Che sia inusuale lo segnala, del resto, lo stesso Protagora che chiede, con un certo stupore: «Ma che bisogno c'è, Socrate, di esaminare l'opinione della gente (*ten ton pollon doxan*), che dice quel che le capita?» (353a).

Va riconosciuto, tuttavia, che, benché Platone sia certo più interessato alle opinioni dei migliori che non a quelle dei più, non per questo trascura di interrogarsi sui meccanismi che condizionano la massa. Tant'è che nel *Gorgia*, attraverso un'altra messa in scena raddoppiata, si interroga sulle reazioni di una platea di giudici-bambini alle parole di un medico, a fronte di quelle di un cuoco. In modo più diffuso e approfondito le reazioni della massa sono oggetto di analisi nella *Repubblica*: la metafora della nave, il mito della caverna, la degenerazione delle costituzioni dei libri VIII-IX lo testimoniano. Allora quel che sorprende di questo scorcio del *Protagora* non è solo, non è tanto la presenza dei più o il fatto che di essi si indaghi la psicologia, ma che Socrate-Platone si dia la pena di convincerli e che lo faccia proprio dialogando con loro, anziché, per esempio, ricorrendo al plagio di una 'nobile menzogna'.¹⁶

Ancora più inusuale della presenza della maggioranza è quell'identificazione tra bene e piacere, male e dolore, alla quale Socrate sembra aderire e che emerge dalla conversazione con i più.¹⁷ Alla luce degli assunti fondamentali del *Fedone*, della *Repubblica*, del *Gorgia* ciò non può che risultare anomalo.

¹⁶ Il riferimento è al mito dei nati dalla terra che circolando nella *kallipolis* dovrebbe convincere tutti i ceti, dunque anche il terzo, che comune è la loro origine e, di conseguenza, connaturata e 'buona' la gerarchia sociale. Peraltro a quest'unica funzione non è probabilmente riconducibile l'intera produzione mitica presente nei dialoghi di Platone. Per discuterne si vedano Cerri 1991 e Ferrari 2006.

¹⁷ Per de Luise 2016 la proposta non è inaccettabile e costituisce un'ipotesi da sondare: «Come seria ipotesi di lavoro, l'identificazione di piacere e bene (apparentemente inconciliabile con l'altezza morale della figura di Socrate e anche con le argomentazioni anti-edonistiche sostenute dal personaggio in altri dialoghi) si può intendere come via d'accesso a un modello semplificato di *eudaimonia*, che accetta di considerare la felicità come sommatoria di piaceri (predisponendo un calcolo secondo il modo più comune di pen-

In questa sede vorremmo cercare di rispondere alle provocazioni del testo platonico valorizzando il fatto che appunto di una doppia/tripla messa in scena si tratta. Socrate sta dialogando con Protagora e lo coinvolge in un gioco teatrale pensato innanzitutto per lui. È lui il pensatore democratico che ha da poco sostenuto, ricorrendo ora al mito, ora al *logos*, che, benché esistano livelli diversi, tutti gli uomini partecipano della virtù politica. Già in due occasioni, che immediatamente precedono e preparano la scena, Socrate chiede al sofista se egli la pensi come la maggioranza o in maniera diversa (351c, 352b). Ed è quindi di fronte a loro che Protagora, pur recalcitrante, viene condotto: non più ospite a casa del ricco e nobile Callia ma sedotto, rapito da quella maggioranza alla quale egli attribuisce la virtù politica.

L'incontro con i più, in questo caso, non ha una precisa definizione spaziale: se manteniamo la suggestione che essi costituiscano un coro, saremo a teatro, sulla scena, e in tal modo il teatro diventerebbe non solo strumento ma anche referente della finzione. Tuttavia, dal testo non emergono chiare notazioni in tal senso,¹⁸ e ciò che domina è piuttosto il serrato confronto retorico che vede schierati, da una parte, Socrate e Protagora, dall'altra, appunto *hoi polloi*. Che ci si trovi a teatro, in piazza o in qualche altro contesto pubblico, quello che viene rappresentato è, comunque, un confronto esperto, istruito nell'arte della parola persuasiva. Ora, scopo principale di Socrate è confutare l'opinione della maggioranza¹⁹ che cede, concede ai piaceri, ai dolori, alle paure il controllo della nostra anima.²⁰ La strategia

sarla), ma non per questo preclude valutazioni qualitative sull'insieme della vita».

¹⁸ Diverso il caso di Amfione e Zeto, come si dirà a breve.

¹⁹ Sul fatto che anche Alcibiade condivida tale credenza espressa dai più cfr. 216b e il commento della Capuccino 2013, 235-236.

²⁰ 352b-c: «pensano che, pur nell'uomo che la possiede, non sia la scienza ad avere il *governo* (*archein*), ma altro, ora la passione, ora il piacere, ora il dolore, talvolta l'amore, più spesso la paura, in una parola si mettono in testa che la scienza sia come *un servo*, trascinata di qua e di là da tutti gli altri». L'interpretazione delle dinamiche intrapsichiche in termini politici, secondo logiche di comando e di potere, diventa evidente e diffusa nella *Repubblica*, cfr. Vegetti 1996, 109-158. Del resto è proprio e solo nella *Repubblica* che è

intrapresa consiste nell'ammettere l'identità di bene e piacere, male e dolore, altra opinione che Socrate può immaginare condivisibile dalla maggioranza, e, una volta ottenuto il loro assenso,²¹ a partire da questo, argomentare convincendo l'uditorio della bontà della sua tesi, contraria a quella dei più, ovvero sostenere il ruolo della sapienza nella nostra condotta di vita²² e l'identità sapienza-virtù.

Del resto Socrate non è nuovo ad adottare strategie proprie dei sofisti e dei retori nelle sue confutazioni. Se il confronto tra Socrate e i sofisti è argomento assai dibattuto ed esula dalla presente comunicazione, a proposito di tale caso specifico, è però possibile aggiungere alcune considerazioni. Non è verosimile né che Socrate sia divenuto improvvisamente un edonista, né che, per aver ammesso l'identità di bene e piacere, male e dolore, sia tacciabile di disonestà intellettuale. Propriamente, infatti, egli non parte da una premessa che giudica falsa per argomentare la verità della sua tesi ma si immedesima nell'avversario, la maggioranza, ammette un'opinione che questa giudica vera (cioè che bene e piacere si identificano alla stregua di male e dolore), quindi ne ricava l'insostenibilità della tesi (non è possibile affermare che, pur conoscendo il bene, non lo si persegua, cioè si faccia il male in quanto «sopraffatti dai piaceri»),²³ ovvero la correttezza dell'antitesi (lasciarsi «sopraffare dai piaceri» è frutto di ignoranza).

possibile cogliere della virtù, della sua tematizzazione, il passaggio dall'ambito individuale a quello politico. Su questo si veda de Luise 2016.

²¹ L'assenso non è affatto scontato: pare, infatti, che la maggioranza «chiami piacevoli certe cose cattive e buone altre dolorose» (351c) e dubbi in proposito sono nutriti anche da Protagora (351d). Socrate ottiene il suo assenso chiarendo che se noi chiamiamo «piacevoli» cibi, bevande e amori ciò non è per i mali che porteranno ma per il piacere che procurano al momento e se noi chiamiamo buona un'operazione chirurgica ciò non è per il dolore che ora arreca ma per il beneficio che porterà (cfr. 353c-354b).

²² La terminologia politica è assunta anche da Protagora: «turpe non sostenere che la sapienza e la scienza siano tra tutte le cose umane le *più potenti*» (352d).

²³ La tesi dei più appare ridicola non appena, rispettando l'identità bene = piacere, male = dolore, si affermi che l'uomo, pur conoscendo che il male è male, ugualmente lo fa perché sopraffatto dal bene, ovvero che l'uomo, pur conoscendo che il dolore è dolore, ugualmente lo persegue perché sopraffatto dal piacere.

Peraltro Socrate, nel suo dialogo con la maggioranza, non ricorre solo agli strumenti della retorica ma nuovamente, con una scena di terzo/quarto grado, al teatro. Non si limita, infatti, a rilevare il carattere insostenibile della sua tesi, ma annuncia che si rivelerà ridicola e a questo punto immagina un altro personaggio, anonimo e «insolente», che rida di chi voglia sostenere che l'uomo, pur conoscendo che il male è male, ugualmente lo fa perché sopraffatto dal bene, ovvero che l'uomo, pur conoscendo che il dolore è dolore, ugualmente lo persegue perché sopraffatto dal piacere.

È interessante notare che si verifica allora uno spostamento nelle posizioni argomentative: dapprima Socrate e Protagora *versus* la maggioranza, poi, Socrate, Protagora e la maggioranza *versus* quel tale insolente,²⁴ quindi, nuovamente, a conclusione della scena, Socrate e Protagora *versus* la maggioranza. Chiediamoci a questo punto quale effetto la messa in scena sortisce, quella di terzo/quarto grado sulla maggioranza e quella di secondo/terzo su Protagora. È probabile che, dopo aver ascoltato le risa di quell'anonimo, i più escano maggiormente consapevoli della infondatezza delle loro affermazioni, e contemporaneamente siano meno soli: insieme a Socrate e a Protagora sono ora in grado di mettere a frutto l'ulteriore suggerimento dello sconosciuto, che per primo invita ad introdurre una quantificazione del fenomeno («essere sopraffatti è uno scegliere mali maggiori in cambio di beni minori», 355e). Quanto a Protagora,²⁵ messo a confronto con la maggioranza, è invitato a ripensare l'altro, le sue ragioni, e se stesso, le proprie ragioni. In virtù della messa in scena capisce che quel luogo comune, «essere sopraffatto dai piaceri, dai dolori, dalle paure», è pericoloso in quanto riduce il potere della sapienza e della scienza sull'anima. Capisce che, rispetto a questo che è lo scopo sul quale entrambi convergono

²⁴ Da 355c fino a 356c, quando nuovamente Socrate si rivolge alla maggioranza con l'appellativo «uomini», i «noi» o i «voi» ai quali si indirizza l'uomo senza nome sono, insieme, Socrate, Protagora e *hoi polloi*.

²⁵ Che l'attenzione sia su Protagora è reso evidente dalla frequente citazione del suo nome. Lo si nomina quando tocca al sofista prendere la parola, ma lo si nomina anche quando è Socrate a rivolgersi alla maggioranza o la maggioranza a rivolgersi loro.

(cfr. 358c), alcune sue precedenti affermazioni²⁶ potrebbero risultare controproducenti, e capisce altresì che la sua stessa dottrina potrebbe essere portata a nuovo frutto. Difficile, infatti, non notare una certa eco protagorea²⁷ nelle parole di Socrate che invita a ‘misurare’ beni e mali (cfr. 356dss.), piaceri e dolori di ogni nostra azione. Non più di un’eco, perché poi Socrate procede ‘platonicamente’ distinguendo tra ciò che appare e ciò che è, tra illusione e verità, ma ciò basta ad ottenere l’assenso di Protagora: «fu d’accordo che solo l’arte della misura ci salverebbe» (356e). Infine, Protagora può essere più disposto²⁸ a convenire con Socrate che coraggio e sapere non vadano affatto distinti. Da qui aveva preso origine l’intera messa in scena e, avendo di fronte a sé la maggioranza, può cogliere gli effetti deleteri del suo precedente assunto («l’audacia è frutto dell’arte [...] mentre il coraggio è frutto di natura e del buon nutrimento delle anime», 351a). Ammettere che il coraggio sia una virtù e che sia altro dal sapere significa dare il destro a chi conceda alle passioni, ai dolori, alle paure il governo della propria anima.

Che la funzione soggiacente alla messa in scena sia educativa è, crediamo, confermato dalla presenza di ripetuti interventi metacognitivi (354a, 354e, 355b, 355e, 357css.), dei quali il più rilevante è quello che compare a chiusura della scena. I più non sono solo indotti ad ammettere che la virtù è sapere ma sono invitati a ricordare l’origine della discussione, ovvero le due tesi contrapposte («nulla vi è di più forte della scienza» *versus* «il piacere ha il suo dominio anche sull’uomo che sa», 357c) e la domanda da essi formulata («se tale situazione non è esser sopraffatti dal piacere, cosa è mai e cosa dite che sia?»). A questo punto però Socrate non si accontenta di ripercorre ciò che è stato rappresentato ma fa riferimento ad una seconda possibile versione, mai andata in scena: «Se allora avessimo subito risposto:

²⁶ Protagora, pur mostrandosi estremamente cauto nella risposta, aveva affermato che «alcune cose piacevoli non sono buone, e che, viceversa, altre dolorose non sono cattive» (351d).

²⁷ Cfr. *Teeteto* 152a.

²⁸ La cautela è dovuta alla nota di nervosismo che si coglie nelle parole di Protagora quando questi è costretto ad ammettere che il coraggio sia una scienza (360e).

“l’ignoranza”, avreste riso di noi; ora, invece, qualora ridiate di noi, riderete di voi stessi» (357d).²⁹

La battuta è geniale: rileva, retrospettivamente, l’abilità/la superiorità di Socrate nella conduzione dei discorsi, mostra la pochezza dei più, quanto poco questi capissero dei discorsi socratici, invita a riconoscere la raggiunta *homologia*. Su tutto fa serpeggiare il potere dissacratore della risata. Una risata amara ma che ha il pregio di ricordare quelle che risuonavano nei teatri, ha il pregio di chiudere la scena mostrando appunto che di una finzione si è trattato e si tratta. Queste risa, infatti, sono ‘finte’, immaginate: non ci sono state ma avrebbero potuto esserci, ora non ci sono ma ancora potranno accadere.

Anche nel *Gorgia* si ride, si paventano risate: non è tanto Socrate (cfr. 509a-b) a servirsene quanto Polo (473e) e, soprattutto, Callicle. Callicle ride dei filosofi che, trascorsa la vita tra «vaneggiamenti o sciocchezze», debbono occuparsi di qualche affare pubblico o privato, sì come ride dei politici che si cimentano in una disputa filosofica (484d-e). Il tono da commedia attraversa qui il suo discorso: i filosofi sono dipinti come dei «vecchi» che però «balbettano» e «bamboleggiano» alla stregua dei «bambini», sono «ridicoli» (due volte), sono «degni d’esser presi a bastonate» (due volte), d’esser presi «a schiaffi» «impunemente», dunque, come se fossero servi; «servi» paiono quei bambini che vogliono parlare come gli adulti, «servi» sono gli adolescenti che non studino, con misura, la filosofia. Non solo le parole e i personaggi evocati sono tratti dalla commedia, comica è anche l’inversione alla quale assistiamo: vecchi come bambini, bambini come adulti, liberi come schiavi.

D’altro canto, il discorso di Callicle non pare ispirato alla sola commedia:³⁰ sono anzi probabilmente proprio le note tragiche a dominare.³¹ Esplicitamente tratta da una tragedia è la messa in scena raddoppiata della quale egli si serve. Callicle, infatti, non

²⁹ Il passo è un intrigo di figure retoriche: due anafore, un chiasmo, un omoteleuto.

³⁰ Per altri ricorsi al registro linguistico comico cfr. 490a-491a, 494b-e.

³¹ Per una riflessione più ampia sugli aspetti teatrali del *Gorgia* e sul loro confronto con la messa in scena del *Protagora* cfr. Fussi 2000.

si limita a citare³² l'*Antiope*, alcune sue letterali battute, ma, più efficacemente, la rappresenta. Afferma di nutrire nei confronti di Socrate gli stessi sentimenti che Zeto nutriva nei confronti di Amfione e, per questo, intende rivolgere a lui le stesse parole che questi ha rivolto al fratello. Il testo che segue è un intreccio di prosa platonica e poesia euripidea – l'una è quasi indistinguibile dall'altra –: ascoltiamo Callicle impersonare Zeto.³³

Generalmente è Socrate a recitare la parte di un altro e quando è ad altri che delega tale funzione, è pur sempre da lui che proviene la richiesta e il canovaccio. Nel caso di Amfione e Zeto non è così: la proposta proviene dall'interlocutore, da Callicle, e si riverbera su Socrate, su di lui si misurano gli effetti.³⁴ Socrate non resta indifferente, colpito dalle parole di Callicle partecipa anch'egli alla rappresentazione, assume su di sé la parte di Amfione (506b).

Al di là della difficile ricostruzione del testo euripideo, dei possibili raffronti tra questo e quello platonico,³⁵ preme sottolineare, ancora una volta, l'autoreferenzialità del teatro. La scena platonica ospita una seconda messa in scena in cui non sono personalità tratte dal contesto quotidiano ad interagire ma, esplicitamente, personaggi teatrali e questi, ulteriormente, discutono,

³² Come, negli stessi passi, accade per Pindaro, Esiodo (484b), Omero (485d).

³³ Biga 2012, 145: «Callicle sceglie di paragonare se stesso proprio a questo personaggio, inserendo, quindi, nel proprio discorso citazioni della tragedia amalgamate al suo discorso a cui vengono adattate tanto per forma quanto per contenuto».

³⁴ Ciò, peraltro, può essere interpretato come ulteriore argomento a conferma del fatto che Platone è in tutti i personaggi del suo teatro. Essi, come ha rilevato Vegetti 2003, 66-85, perlomeno quelli più significativi, sono portavoce, se non delle sue idee, dei suoi dubbi e interrogativi. E del resto impiegano nella conduzione del discorso strategie comuni a quelle socratiche.

³⁵ Nightingale 1992, 121-141, mette in luce le affinità riscontrabili tra le argomentazioni di Zeto e quelle di Callicle, così come le analogie tra le posizioni di Amfione rispetto a quelle di Socrate. Aggiunge che simile è l'intervento degli dei: come, al termine della tragedia, Ermes vendica Amfione, così nel mito finale del *Gorgia* i giudizi di Minosse, Radamanto, Eaco vendicano il giusto.

nell'agone che li vede opposti, della musica, e del suo confronto con la vita attiva.³⁶

Dunque, Socrate accetta di identificarsi con un personaggio euripideo, specificamente il mitico inventore della citarodia, seguace delle Muse e della poesia, perlopiù colto nel momento in cui difende la propria scelta di vita. Di più, sovrapponendo la difesa del *bios* filosofico alla difesa che il cantore ha pronunciato per sé, per la sua 'arte' e per il suo genere di vita,³⁷ è in quanto filosofo che accetta tale identificazione. È allora possibile che qui, almeno qui, poesia e filosofia siano colte per la continuità che le unisce più che per gli aspetti che le differenziano.³⁸

Dal discorso di Callicle/Zeto comprendiamo che esse sono accomunate dalla parola elegante e sottile³⁹ e da una certa estraneità a questo mondo, alle sue discussioni, alle sue dinamiche,

³⁶ Ciò secondo l'interpretazione più diffusa, ma i frammenti di Euripide a noi giunti si aprono anche ad altre ipotesi, difficili sia da provare sia da confutare, date le cospicue lacune. Cfr. Biga 2012.

³⁷ Ciò che qui più interessa è che la sovrapposizione tra poesia e filosofia sia proposta da Callicle e ribadita da Socrate, anche se non si può escludere che appartenesse già alla tragedia euripidea. Si veda per questo il commento al prologo, frammento 182a, in Biga 2012 e la puntuale indagine sul dibattito in merito ai generi di vita in Gastaldi 2003. La studiosa, pur ritenendo che solo a partire da Platone la figura del filosofo e del suo peculiare *bios* acquistino definizione e consistenza, rileva come la riflessione sull'*apragmosyne* in Euripide sia articolata. Prendendo in esame i frammenti dell'*Antiope*, Gastaldi così conclude: «Da una parte si delinea un atteggiamento critico nei confronti della *polypragmosyne* dei *leaders* ateniesi. [...] Dall'altra, solidale con la presa di distanza dalla politica contemporanea appare la valorizzazione di un modello di vita che, all'astensione dagli affari pubblici, dai *pragmata*, affianca l'impegno per la pura riflessione: l'individuo descritto nel fr. 910 N. può richiamare Anassagora che, proprio nell'ambiente pericleo, sembra impersonare, come mostra una fiorente aneddotica, l'individuo incurante dei beni materiali e del potere, desideroso unicamente di perseguire la *theoria*» (56).

³⁸ Tulli 2007 considera che Socrate voglia sostituire la sua prosa alla lira di Amfione, ovvero che i dialoghi platonici debbano essere considerati dal suo autore sostituiti delle opere poetiche. Se ciò è condivisibile alla luce degli ulteriori sviluppi del dialogo e, ancor più, di quanto si legge nelle *Leggi*, non altrettanto sembra per il passo in analisi.

³⁹ «smetti il tuo sottile ragionar confutando» (*elenchon* nel testo platonico sostituisce *melodon* che completava, probabilmente, il verso euripideo dal quale è tratto), «lascia ad altri codeste eleganze, che forse vanno chiamati vaneggiamenti o sciocchezze» (486c-d).

ai suoi beni,⁴⁰ forse da un loro legame con il mondo dei morti.⁴¹ Ovvero, se poesia e filosofia qui si avvicinano fino a sovrapporsi, ciò avviene in virtù di uno sguardo terzo che a loro si oppone: rispetto a Zeto, rispetto a Callicle, seguaci della poesia e della filosofia sono accomunati da una medesima e alternativa scelta di vita. Ci sarà poi il tempo e la necessità, in altri luoghi dello stesso *Gorgia*,⁴² e in altri dialoghi, attraverso nuovi confronti,⁴³ di sondare e mostrare le differenze che le separano.

Al di là del caso specifico di Amfione, attraverso il quale Socrate indossa, in quanto filosofo, per difendere la sua scelta di vita, la maschera di un cantore, è possibile, più in generale, che tutti i luoghi nei quali Platone raddoppia o triplica la sua stessa messa in scena abbiano una valenza meta-filosofica. Similmente a quanto accade nei proemi,⁴⁴ il ‘teatro nel teatro’ richiama l’attenzione sulle modalità della scrittura platonica: moltiplicandola, enfatizza, innanzitutto, la scelta di ricorrere alla *mimesis*, le sue caratteristiche, le sue funzioni. Il ‘teatro nel teatro’ è il teatro che rivela se stesso rimanendo al proprio interno.

Che cosa allora il teatro messo in scena da Socrate può rivelare di quello platonico? Quantomeno e, sulla base dei casi analizzati finora, che è seducente, che implica l’interazione, che è finto.

Seduce, cioè porta con sé: la plasticità dei personaggi rappresentati costringe ad immedesimarsi nell’altro – di cui si recita la

⁴⁰ «Durante una discussione forense né sapresti portare il contributo di un tuo giusto pensiero, né cogliere l’argomento più verosimile e persuasivo, né dare ad altri ardito e generoso consiglio» (486a), «non saprebbe aiutarsi da solo, né salvare se stesso o altri dai più gravi pericoli, ché dai propri nemici si lascerebbe spogliare di ogni suo bene [...] vivere privo dei propri diritti nella sua città» (486b-c).

⁴¹ Potrebbe fare allusione al mondo dei morti Callicle/Zeto («Ti porteranno ad abitare in una casa vuota», 486c). Sul legame tra filosofia e aldilà cfr. 492e-493a, quando Socrate ricorre ad un altro verso euripideo questa volta tratto dal *Polyidos* o dal *Phrixus*.

⁴² Cfr. 502a-d.

⁴³ Fondamentale in tal senso si rivela il confronto con i poeti (Aristofane e Agatone) che ha luogo nel *Simposio*; cruciale quello con Adimanto e Glaucone, fondatori della città più bella.

⁴⁴ Cfr. Capuccino 2013, in particolare 291ss.

parte o alla cui recita si assiste. È un invito pressante ad uscire dalla propria monolitica opinione, ad immaginarsi l'altro, le sue ragioni e contemporaneamente, guadagnata una certa salutare distanza da sé, a riconoscere i propri assunti, le dinamiche del proprio pensiero. Così, almeno, accade a Protagora quando, condotto di fronte ai più, può comprenderne la mentalità e cogliere, su di loro, le possibili pericolose conseguenze di alcune sue personali affermazioni, e a Socrate che in Zeto vede personificata un'altra scelta di vita, rispetto alla quale può ribadire la sua.

E una volta sedotti, Protagora e Socrate sono poi invitati a interagire, a partecipare al dialogo fittizio. Quantomeno prendendo posizione, come fa Socrate che si attribuisce la parte di Amfione, come fa Protagora, che asseconda la confutazione della maggioranza. Non è lui a condurre il confronto retorico con i più, ma la sua presenza non svanisce mai dalla scena ed è anzi costantemente richiamata. È a questo livello, probabilmente, che si coglie la maggiore continuità tra retorica e teatro.

Più di ogni altra cosa, il 'teatro nel teatro' dice d'essere finto. Socrate può recitare la parte di un poeta, può indossare la maschera di Amfione, immaginando di fronte a sé Zeto, ma non si identifica *in toto* con lui, con la sua vicenda mitica o tragica. Se è Amfione, lo è per finta. Così Protagora non è stato propriamente condotto in piazza o di fronte all'assemblea, ma sta immaginando di parlare con i più (anche perché probabilmente i molti in quanto tali non si trovano concretamente in nessun luogo). Quelle risate che concludono il confronto con la maggioranza e ancor più il periodo ipotetico («Se noi dicessimo loro [...] ci chiederebbero», 353a, «se ancora una volta ci chiedessero [...] personalmente risponderei», 353c, etc.), che inaugura e, poi, attraversa e sostiene la messa in scena, dichiarano che essa è finta e concorrono a segnalare che l'intero teatro platonico è finzione. Mentre Aristofane a tratti arriva a rinunciare alla rappresentazione, arriva a rompere la finzione, togliendo il mantello/la maschera al coro o rivolgendosi, per voce del corifeo, di-

rettamente, in quanto autore, agli spettatori,⁴⁵ Platone sceglie diversamente. Con il ‘teatro nel teatro’ invita a cogliere che di una finzione si tratti sempre mantenendosi al suo interno, sceglie di moltiplicarla e mai di infrangerla. Le sue sono immagini che, proprio contenendo altre immagini, ammettono d’essere tali⁴⁶, ammettono cioè di trovarsi sul limitare di essere e non essere. Ora, la loro ‘mancanza’ di essere e verità non è aliena alla filosofia, al contrario, è preziosa almeno quanto la loro forza di seduzione. La forza del teatro ci invita ad abitare quei luoghi, quelle scene, a farcene carico; la sua leggerezza, la sua evanescenza preserva la filosofia da una chiusura dogmatica: obbliga chi la osserva ad assumersi la responsabilità della sua interpretazione e, dunque, della ricerca. Avremo, contemporaneamente, grazie al teatro, una traccia ben marcata, una traccia sicura per pensare e per agire, non il peso di una verità irrefutabile, sul piano epistemologico, tanto meno, sul piano etico, di un comandamento. Quando la finzione è manifesta, è riconosciuta come tale, essa non è foriera di malevolo inganno, è strumento utile, consono alla filosofia. E il ‘teatro nel teatro’ concorre appunto a sventare il pericolo dell’inganno, a segnalare che di una finzione si tratti e dall’interno, senza mai tradirla.

Bibliografia

Platone, *Gorgia*, a cura di F. Adorno, Laterza, Roma-Bari 2010⁴.

Platone, *Protagora*, a cura di F. Adorno, Laterza, Roma-Bari 2003².

Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Bur, Milano 2015⁸.

Platone, *Teeteto*, a cura di F. Ferrari, Bur, Milano 2015³.

⁴⁵ Il riferimento è alle parabasi degli *Acarnesi* e degli *Uccelli*. Per l’analisi dei testi si veda Imperio 2004; per il loro confronto con la scrittura platonica cfr. Valle 2016, 151-161.

⁴⁶ Sulla forza e la debolezza che insieme concorrono a definire l’immagine desiderio insaturo, misto di tensione e mancanza cfr. Palumbo 2008.

- A.M. Biga, *L'Antiope di Euripide*, tesi di dottorato ([http://eprints-phd. Biblio.unitn.it/1310](http://eprints-phd.Biblio.unitn.it/1310), 2012, da cui si cita) ora in Collana Labirinti n° 160, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2015 (<http://hdl.handle.net/11572/144753>).
- L. Canfora, *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- A. Capra, *Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone*, in M. Bonazzi, F. Trabattoni (eds.), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica*, Cisalpino, Milano 2003.
- C. Capuccino, *ΑΡΧΗ ΛΟΓΟΥ, Sui proemi platonici e il loro significato filosofico*, Leo S.Olschki Editore, Firenze 2013.
- G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1991.
- F. de Luise, *La revisione platonica del catalogo delle virtù. Tra Protagora e Repubblica*, in A. Brancacci, S. Gastaldi, S. Maso (eds.), *Studi su Platone e il platonismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 51-97.
- F. Ferrari (ed.), *I miti di Platone*, Bur, Milano 2006.
- A. Fussi, *Why is the Gorgias so bitter?*, «Philosophy and Rhetoric», 33 (2000), pp. 39-58.
- S. Gastaldi, *Bios hairetotos. Generi di vita e felicità in Aristotele*, Bibliopolis, Napoli 2003.
- F.M Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Academia Verlag, Sankt Augustin 2005.
- O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Adriatica Editrice, Bari 2004.
- G. R. Lear, *Mimesis and Psychological Change in Republic III*, in P. Destrée, F.-G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill 2011, pp. 195-216.
- A. Longo, *La tecnica della domanda e le interrogazioni fittizie in Platone*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2000.
- J. Marușić, *Poets and Mimesis in the Republic*, in P. Destrée, F.-G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Brill, Leiden-Boston 2011, pp. 217-240.
- A.W. Nightingale, *Plato's Gorgias and Euripides' Antiope. A study in generic transformation*, «Classical Antiquity», 11 (1992), pp. 121-141.

- S. Nonvel Pieri (ed.), *Platone. Gorgia*, Loffredo, Napoli 1991.
- L. Palumbo, *Μίμησις*, Loffredo, Napoli 2008.
- L. Rossetti, *Come cambia il filosofare quando il linguaggio allusivo entra in scena (con note di commento a Plat. Gorg. 447-8)*, in F. Bosio (ed.), *Questioni di etica e metafisica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988, pp. 29-41.
- Th. Szlezàk, *Come leggere Platone*, trad. it. Rusconi, Milano 1991.
- M. Tulli, *Il Gorgia e la lira di Anfione*, in M. Erler, L. Brisson (eds.), *Gorgias – Menon*, Sankt Augustin 2007, pp. 72-77.
- M. Untersteiner (a cura di), *Platone. Repubblica. Libro X*, Loffredo, Napoli 1966.
- M. Valle, *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica e Sofista*, Paolo Loffredo iniziative editoriali, Napoli 2016.
- M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003.
- M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Laterza, Roma-Bari, 1996⁴.

LIVIO ROSSETTI

IL *GORGIA* SOMIGLIA BEN POCO AL *PROTAGORA*

All'autore di *Le secret de Socrate pour changer la vie*, Paris 2009, ora che ci ha lasciato: un grande!

Abstract

Il *Protagora* è un dialogo senza vincitori né vinti, mentre il *Gorgia* propone con forza un intero gruppo di miti positivi e negativi, tra i quali campeggia il mito di Socrate. Nel *Protagora*, malgrado gli spunti polemici concentrati nel cosiddetto “secondo prologo”, non prende forma nessuna contrapposizione tra sofistica e filosofia; nel *Gorgia* campeggia il mito di Socrate e viene delineandosi il mito della filosofia. Cosa può significare tutto ciò? Molti indizi fanno pensare che il passaggio dalla concezione ‘antica’ a quella platonica di filosofia stia avvenendo proprio in questo dialogo. In effetti, una volta introdotta una doverosa distinzione tra ‘vecchia’ e ‘nuova’ idea di filosofia, si delineano nuove strade per l’interpretazione.

1. *Chi sono i ‘buoni’ nel Protagora?*

«Strane sorprese accompagnano la lettura del *Protagora*: l’ambientazione che richiama un’antica commedia di Eupoli, un mito raccontato da un sofista, uno stupefacente duello esegetico intorno a un’ode di Simonide», ammoniva Andrea Capra quindici anni fa.¹ Già nel secondo prologo del *Protagora* (la conversazione con il giovane Ippocrate: 311b-314b) Socrate notoriamente esordisce con una elaborata e aggressiva messa in guardia nei confronti dei sofisti in genere e, in modo particolare, di Pro-

¹ 2001, 13.

tagora in quanto sofista. Si tratta di una messa in guardia che, a p. 312a, si fa molto netta:

E tu per gli dei – io risposi –, non proveresti vergogna a presentarti ai Greci in qualità di Sofista?²

Il suo interlocutore del momento, Ippocrate, viene messo in difficoltà e d'altra parte il ragionamento che viene qui portato avanti dal Socrate platonico è proprio mirato: le insidie non riguardano la comunicazione verbale in genere, ma la sola comunicazione verbale in cui eccellono i sofisti, quindi Protagora. Si noti che a fare la sua prima comparsa qui è un pregiudizio che si ritrova sostanzialmente intatto non solo nel *Gorgia*, ma anche altrove (es. nell'*Eutidemo* e nel *Sofista*), un pregiudizio che, come tutti sappiamo, ha avuto effetti devastanti sulla reputazione dei sofisti. Eppure sarebbe facile dimostrare che, nel corso del secondo prologo del *Protagora*, il Socrate platonico allestisce una comunicazione molto accorta e molto attenta a riferire queste considerazioni unicamente al sofista, senza mai lasciare spiragli per una generalizzazione che, invece, sarebbe non solo possibile ma del tutto intuitiva. Infatti queste stesse considerazioni si potrebbero applicare con pari legittimità, o addirittura a maggior ragione, anche ai modi in cui proprio Socrate si trova a inculcare tali valutazioni: chi ci potrebbe garantire che da Socrate, ma non da Protagora, possiamo attenderci solo cibi sanissimi? Nel *Protagora* si parte dunque da critiche corrosive e da un pregiudizio impietoso.³

Verrebbe da pensare che, se questi sono gli esordi, dobbiamo attenderci un crescendo. Dove mai arriveremo? Invece sorprende constatare che, poco a poco, si determina una progressiva quanto inattesa riabilitazione di fatto del sofista che, come è agevole constatare, non viene né screditato né presentato come socialmente pericoloso. Di riflesso, proprio perché il cattivo non è poi così cattivo, può accadere che neanche il buono venga presentato come inequivocabilmente buono, e sappiamo che accade proprio questo.

² Σὺ δέ, ἦν δ' ἐγώ, πρὸς θεῶν, οὐκ ἂν αἰσχύνοιο εἰς τοὺς Ἕλληνας σαυτὸν σοφιστὴν παρέχων; (trad. G. Reale).

³ All'esame del 'secondo prologo' è dedicato Rossetti 2004.

Non solo, ma la stessa competizione si stempera. Capra propose di ravvisare nel *Protagora* un «agone di discorsi» (2001, 114) e altrove parla di «eroe e antagonisti». Ma è questo che accade nel corso del dialogo? Trovo che le tinte forti si stemperano rapidamente in mezze tinte, e semmai ha senso chiedersi perché mai all'inizio Platone insista così tanto nell'erigere un muro di pregiudizi contro Protagora, se ha già maturato il proposito di presentarcelo come un intellettuale che merita rispetto e di contrapporgli non un modello rigorosamente esemplare ma un Socrate alquanto aggressivo e non alieno dall'accreditare affermazioni tendenziose, dunque un Socrate non univocamente esposto alla nostra ammirazione.

In effetti il Protagora di questo dialogo dà ripetutamente prova di essere più sereno di Socrate mentre questi, anche a volersi dimenticare dell'aggressività aprioristica dimostrata all'inizio, appare determinato ad assicurarsi il consenso (es. in 358a), disposto a fare spazio a un dubbio residuo solo se è lui stesso a segnalarlo, ma non se lo segnalano gli altri (come si vede, ad es., in 358e), compiaciuto quando ha modo di mettere Protagora sulla difensiva (es. in 359a), e alla fine, dopo aver manifestamente estenuato Protagora con le sue domande (in 359c-360e), occupato a rassicurarci in modo ben poco credibile, quando dichiara che a lui premeva una sola cosa, arrivare a conoscere che cosa è l'ἀρετή (360e1-3). Dettaglio ulteriore. Un minuto prima che il dialogo si concluda, a p. 361e1-2, il povero Protagora sente il bisogno di dichiarare:

posso ammettere di essere cattivo in tutto, ma quanto meno vorrete concedermi questo, che sono il meno invidioso degli uomini.⁴

Questa dichiarazione è oltremodo eloquente e conferma che, malgrado tutto, sulla figura di Protagora Socrate aveva finito per gettare non poche ombre, non senza la 'complicità' del narratore, Platone, il quale peraltro mostra di rendersene ben conto. Di riflesso, è sulla figura dello stesso Socrate e sulla correttezza della sua condotta che una situazione come quella descritta fini-

⁴ τὰλλα οἶμαι κακὸς εἶναι ἄνθρωπος, φθονερός τε ἤκιστ' ἀνθρώπων. Come si intuisce, in questo caso offro una parafrasi anziché una traduzione.

sce per gettare delle ombre e per suscitare delle perplessità. «L'interrogare di Socrate ... richiama per molti versi quella pratica eristica che pure in diversi luoghi dei dialoghi Platone condanna senza appello» (Capra 2001, 100). Del resto, che la competizione nell'esegesi del poema di Simonide non permetta di concludere che Socrate è migliore o superiore a Protagora e che ne esca da vincitore è un punto ormai largamente ammesso.

In effetti ha senso chiedersi se la condotta a lui attribuita, condotta che ai nostri occhi appare alquanto discutibile, lascia a desiderare senza volerlo o intenzionalmente. Di cosa poté rendersi conto Platone in fatto di comportamento corretto o scorretto nella conversazione, al di là del dettaglio appena segnalato? Di ciò si potrebbe ovviamente discutere, ma mi preme procedere a osservare che perplessità analoghe riguardano anche il pregiudizio antisofistico che si era fatto acuto nel secondo prologo. Ho già ricordato che il medesimo pregiudizio campeggia non solo nel *Gorgia* e nel *Sofista*, ma anche altrove (ad esempio nell'*Eutidemo*). Per di più, nel *Protagora* non vi è certo traccia dell'idea che al sofista accada di assolvere anche a una funzione positiva purificando l'anima per il fatto di educarla a non presumere di sapere ciò che ignora (*Soph.* 229c). Eppure, proprio questo dialogo finisce per darci un'immagine tutto sommato positiva – quindi inattesa – del sofista messo alla prova. La logica della situazione, così come è stata delineata nel secondo prologo, autorizzava ad attendersi un assalto virulento contro la categoria dei sofisti, la costruzione di un ben elaborato mito negativo e, naturalmente, anche la delineazione di un eroe positivo da contrapporre al sofista, ma – ripeto – non è questo ciò che accade. I colori non sono così accesi, il dialogo non propone una figura totalmente negativa né una figura totalmente positiva, e in questo, naturalmente, possiamo ben vedere un pregio.

2. Una filosofia evanescente?

Diversamente da come ci saremmo potuti aspettare, in questo dialogo non prendono forma né un Socrate almeno un poco idealizzato né una filosofia che faccia da contraltare alla sofisti-

ca: nel *Protagora* non c'è la filosofia, e Socrate *non* si erge a campione della filosofia. Infatti il dialogo propone appena quattro occorrenze di φιλοσοφία e una di φιλοσοφεῖν. Dapprima (a p. 335d) accade che Socrate affetti ammirazione per la φιλοσοφία di Callia; poi a p. 342-3 il termine viene introdotto a più riprese (sempre da lui) per evocare una saggezza che si manifesta nella capacità di esprimersi in maniera efficace, capacità antica in cui eccellerebbero gli Spartani. Niente altro, e c'è di che stupirsi, anche perché ad essere evocata è una filosofia che si direbbe sorprendentemente priva di mordente e che non è nemmeno lontana parente della filosofia che proprio grazie a Platone tutto il mondo ha imparato a conoscere. Che cosa è mai questa filosofia evanescente, che non è un insegnamento, non è una dottrina, non spalanca orizzonti impensati (penso ad esempio al *Fedone* e a certi passi della *Repubblica*), non è un modo di vivere, non pretende di cambiare la vita di nessuno e non saprebbe farlo, né aiuta a capire il mondo e noi stessi?

Una risposta c'è. È grosso modo risaputo che Erodoto, Tuciddide e Gorgia, il *De Vetere Medicina* ippocratico e le *Ecclesiazuse* di Aristofane hanno occasione di parlare di persone che coltivano la filosofia e lo fanno in modo tale da caratterizzarle come persone brillanti, sagaci, dotate di inventiva e piene di risorse verbali *ma non più di questo*.⁵

Lo stesso Platone nel *Carmide* sembra fare riferimento a questa che è la nozione antica di filosofia, entrata nell'uso ad Atene (per quel che è dato sapere) poco prima o poco dopo il 430 a.C. Il *Carmide* notoriamente si apre con la menzione della battaglia di Potidea (anno 432 a.C.). A Socrate, che è appena rientrato dalla spedizione nel nord della Grecia, tutti chiedono delle vicende militari ma questi, dopo aver riferito qualcosa, comincia a fare domande, in particolare

sulla situazione attuale per quanto riguarda la filosofia, e sui giovani, se per caso ce n'era qualcuno che si distingueva per *sophia*, per bellezza o per tutte e due le cose.⁶

⁵ Su questa idea 'antica' di filosofia verte il III capitolo di Rossetti 2015.

⁶ περὶ φιλοσοφίας ὅπως ἔχει τὰ νῦν, περὶ τε τῶν νέων, εἴ τινες ἐν αὐτοῖς διαφέροντες ἢ σοφία ἢ κάλλει ἢ ἀμφοτέροις ἐγγεγονότες εἶεν (153d).

Di quale filosofia si tratta qui? Socrate ha chiesto se in città circolano nuove idee (intendendo: idee interessanti) e se ci sono altri giovani promettenti che hanno cominciato a far parlare di sé. Egli si trova dunque a domandare: «in questi quattro-cinque mesi in cui sono stato lontano da qui, è cambiato qualcosa? Si sono delineate delle novità nel nostro circuito culturale?» Sono cioè emerse idee e giovani interessanti anche durante la sua assenza da Atene *e dunque senza il suo stimolo?*

Questa circostanza invita a pensare che si tratti della filosofia nell'accezione che conobbe qualche diffusione ai tempi di Socrate, un'accezione molto diversa da quella che in seguito venne accreditata – e una volta per tutte – da Platone. Infatti in questo caso non si ipotizza nessun riferimento all'adesione intellettuale a una particolare filosofia, né l'adozione di uno stile di vita riconducibile a forme di indottrinamento, né il riferimento a contenuti di conoscenza specifici. Qui si chiede soltanto se è saltato fuori qualche giovane *philosophos* – con la parola in funzione aggettivale – nel senso di brillante, quindi interessante.⁷

La filosofia di cui occasionalmente si fa parola nel *Protagora* sembra essere di questo stesso tipo, ma con caratteristiche ancora meno spiccate. Data la circostanza, ha senso chiedersi se Platone, all'epoca in cui scrisse il *Carmide* e il *Protagora*, poteva già contare anche sull'accezione moderna di filosofia, quella da lui stesso posta in essere. La penuria degli indizi disponibili invita a molta prudenza; nondimeno una risposta negativa parrebbe più verosimile di quella positiva in quanto, se avesse potuto disporre anche della nuova accezione, una sua personale creazione, egli avrebbe probabilmente cercato e trovato il modo di accennarvi, se non altro quale alternativa alla sofistica. Anche se i toni smorzati adottati nel *Protagora* non comportassero un bisogno particolarmente acuto di esibire l'accezione tipicamente platonica del termine, perché non pensare che, quando compose questi due dialoghi, Platone non avesse ancora maturato la decisione di impegnarsi a fondo nel proporre e far conoscere una

⁷ Rinuncio a soffermarmi sui dettagli che possono essere suggeriti dall'espressione «che si distingueva per *sophia*, per bellezza o per tutte e due le cose» (possibile eco del *Peri tou mē ontos* di Gorgia?) perché il *Carmide* rimane alla periferia di questo articolo.

nuova accezione del termine? In ogni caso i riferimenti alla filosofia che compaiono in questi due dialoghi (vedremo tra un momento quale situazione si delinea nel *Gorgia*) sono proprio estranei all'idea platonica di filosofia, mentre presentano una convincente affinità con l'unica accezione del termine che aveva conosciuto una certa diffusione nei decenni precedenti.

Mi sia consentito ora di introdurre un breve excursus che, almeno a mio avviso, è rilevante.

È *communis opinio* che l'irruzione, 'rumorosa' e apparentemente irreversibile, dell'idea platonica di filosofia nel nostro mondo sia incominciata un po' prima di 380 a.C. La migliore prova del successo travolgente di questa nuova idea è data dalla rapida dissoluzione della nozione 'primitiva' di filosofia (qui mi basti osservare che, se non fosse avvenuta questa totale dissoluzione, non sarebbe stato possibile favoleggiare, come è risaputo, della filosofia *de caelo devocata* ad opera di Socrate).

Da questa svolta sono derivati effetti che, per quanto io posso giudicare, non è esagerato considerare di proporzioni enormi. Lo prova l'uso, ben presto invalso, di accreditare l'idea che Socrate sia stato un grande filosofo, il che è sbagliato non perché egli non sia stato grande, ma perché non fu in condizione di avere idea di quella filosofia di cui è stato dichiarato campione *post mortem* (quindi a sua insaputa e senza il suo consenso). Sappiamo che provvide poi Aristotele a collocare tra i filosofi Socrate e i presocratici più autorevoli: quelli che Platone si era limitato a trattare (non sempre, in verità) con considerazione e rispetto, peraltro senza estendere anche a loro la qualifica di *philosophoi*. Dopodiché poté farsi largo, come dicevo, anche l'idea che la filosofia fosse stata *de caelo devocata* ad opera di Socrate (così Cicerone) dopo aver mosso i suoi primi passi addirittura con Talete.

Ma se fin oltre il 399 a.C. il termine *philosophos* venne usato poco e solo come aggettivo, se Socrate e tanti altri non poterono che rimanere del tutto estranei all'accezione platonica di filosofia, quindi anche alla filosofia intesa come sapere e, a maggior ragione, alla filosofia intesa come uno strutturato pensiero sistemico, o come proposta di vita, diviene ben difficile pensare

che Socrate abbia potuto imprimere una svolta alla filosofia, tanto da incidere sulla sua stessa identità. Anche all'epoca dei primi dialoghi platonici, una sola nozione di filosofia era nota ad Atene, la filosofia intesa (a grandi linee) come ciò che contraddistingue le persone brillanti, sagaci, dotate di inventiva e piene di risorse verbali; in secondo luogo non si aveva ancora idea della possibilità di ravvisare in qualcuno un filosofo e, men che meno, di dire che la filosofia di questa o quella persona consiste in X, oppure in Y. Nondimeno le storie della filosofia, incluse le moltissime pubblicate nel corso del Novecento (e nello stesso secolo in cui ora ci troviamo ad operare), sono state semplicemente unanimi nell'accreditare sempre di nuovo la stessa distorsione storiografica di grandi proporzioni, apparentemente senza nulla sospettare (!), mentre sorprende piacevolmente vedere che, a fine 2016, Laks e Most hanno preso la salutare decisione di fare qualcosa che, salvo errore, non ha *nessun* precedente: reintrodurre la figura di Socrate tra i presocratici.⁸

Di riflesso, quantunque nulla vieti di riconoscere in Socrate e in un certo numero di presocratici un'attitudine filosofica, o di ravvisare nel loro insegnamento le tracce di qualcosa che *in seguito* si è convenuto di denominare filosofia (dunque di una filosofia che all'epoca era ancora del tutto virtuale), è oggettivo che la storia convenzionale della filosofia, che sarebbe iniziata con Talete e avrebbe subito una svolta grazie a Socrate, è storia romanzata, leggenda, *mythos*, collezione di foto ritoccate. Pertanto è ben strano che in pieno XXI secolo si continui ad accreditare un simile racconto. Perché mai dovremmo? Perché mai insistere nell'offrire un sostituto alquanto banalizzato di quel sapere che ha saputo prendere forma senza alcun bisogno del 'marchio di qualità' offerto dalla filosofia? A partire da questa premessa può essere desiderabile stabilire che in Grecia le elaborazioni culturali pre-filosofiche non vanno da Omero a Pindaro ma, quanto meno, da Omero a Socrate. In secondo luogo, che nel caso di tutti questi intellettuali, in particolare del V secolo,

⁸ In Laks-Most (opera da me recensita: v. bibliografia) il capitolo su Socrate trova posto dopo quelli su Protagora e Gorgia e prima di quelli su Prodicco, Trasimaco, Ippia e altri sofisti. Va da sé che, su queste premesse, la dicitura 'Presocratici' entra in crisi. Ma ovviamente basta intendersi!

sarebbe molto più corretto parlare di filosofia virtuale che di filosofia tout court.

Ma il ripensamento non comporta unicamente la ridefinizione dell'identità e dell'insegnamento di molti intellettuali preplatonici, riguarda anche il processo di costruzione della loro caratterizzazione (fittizia) come filosofi e, in connessione con questo, la progressiva introduzione di alcuni fattori di distorsione dei dati di fatto,⁹ reazione a catena che è stata senza alcun dubbio innescata da Platone. Dunque proprio Platone ha un gran bisogno di essere ripensato distinguendo con cura tra fedeltà e infedeltà ad alcuni dati storici di base, *in primis* riguardo all'impiego della nozione di filosofia.

Se tale fu il contesto, come molti indizi incoraggiano a presumere, si moltiplicano le ragioni per pensare che, nei due dialoghi fin qui presi in considerazione, Platone possa aver parlato di filosofia senza aver ancora elaborato la sua idea e dunque utilizzando l'unica accezione corrente delle poche parole inizianti con *philosoph-* e attestate fin oltre il 390 a.C., se è vero che all'epoca non era ancora disponibile nessuna concreta alternativa dato che la filosofia non era ancora divenuta una parola importante nemmeno per Platone. Non è un piccolo dettaglio!

3. *Un Protagora tridimensionale? Un Protagora pacatamente antilogico?*

Che pensare dunque di questo dialogo in cui non c'è un vero agone, in cui il mondo non si distingue ancora in buoni e cattivi, in cui non ci sono né eroe né antieroe, e in cui la stessa filosofia rimane una nozione quanto mai marginale? L'autore appare interessato anzitutto a usare una lente di ingrandimento molto po-

⁹ Tra questi ha un apprezzabile risalto l'uso di passare in rassegna l'irruzione dei filosofi da parte dei comici mettendo i riferimenti rinvenuti in Aristofane e in altri poeti della *palaia* insieme con le battute su Platone che si devono ad autori comici di un'altra generazione (quanto meno Teopompo, Anassandride, Alessi e Amphis, che Diogene Laerzio menziona in III 26-28). Solo questi ultimi hanno potuto prendere di mira dei filosofi, eppure non risulta che si sia almeno incominciato a tener conto di ciò.

tente ed allestire un affresco ad alta definizione, così da farci vedere proprio ‘tutto’, e certamente non solo persone, parole e gesti, ma anche il movimento del pensiero, addirittura le insidie dei ragionamenti e la facilità con cui, anche a personalità prestigiose, accade di smarrirsi. Si direbbe cioè che l’alternarsi di registri diversi finisca per creare un equilibrio complessivo, un affresco molto ‘lavorato’ che dà vita a una realtà variegata, con tante personalità, discorsi interessanti e una storia che somiglia alla vita, nel senso che non è a lieto fine.¹⁰

In alternativa potrei dire che, nel caso del *Protagora*, non siamo in presenza di una sorta di quadro da osservare standogli davanti e solo davanti. Questo dialogo fa pensare piuttosto a una sorta di grande scultura (un Laocoonte, per intenderci) che si presta a, e richiama di, essere osservato da più angolazioni, dopodiché abbiamo la possibilità di notare ogni volta qualcosa che non si era notato prima, ma al tempo stesso veniamo messi in condizione di perdere di vista qualcos’altro salvo a ritornare al punto di osservazione precedente, sicché diviene problematico rappresentarsi l’insieme tenendo conto di ‘tutto’.

Questa sorta di scultura dai molti lati che, di fatto, impone alla nostra attenzione di andare in molte direzioni e, nel contempo, rende ben difficile rappresentarci l’insieme costituisce, a mio sommo avviso, un tipo nuovo, nuovissimo di rappresentazione della complessità, un apparato testuale in cui una varietà di linee piuttosto eterogenee si intersecano e si sovrappongono. Si tratta di situazioni e personalità diverse, della conversazione tra molti ognuno dei quali però ha una sua identità e agisce secondo una non generica immagine di sé (per cui anche noi ci facciamo un’idea di chi siano Prodicco e Alcibiade, Callia e Ippia, Crizia e il portiere), dei problemi di status, dell’intreccio di serio e semiserio,¹¹ dei modi di impostare la conversazione e perfino della capacità di ragionare su questi modi diversi, cia-

¹⁰ Sarebbe interessante cercar di capire, anche pensando alla cronologia, se ci sono altri dialoghi in cui Socrate non è ancora il vincitore designato e non è esposto alla pubblica ammirazione – o non lo è più, qualora il *Protagora* (ed eventualmente il *Cratilo*) ci parlasse di una fase in cui gli intenti apologetici vengono ormai messi da parte.

¹¹ Non sono però le analogie con l’impianto della commedia (Capra 2001, 87-90) a dimostrare che nel *Protagora* ci sono passaggi addirittura comici.

scuno con pregi e difetti, dunque con possibilità di rappresentarsi gli stessi modi di impostare la comunicazione e l'interazione, delle stesse aspettative dei parlanti e di quelle del pubblico al quale il dialogo viene (rap)presentato (eventualmente del lettore). Anche per queste ragioni il *Protagora* non è solo un dialogo 'aperto', per cui sostenere che si limita a non far emergere un insegnamento di cui si possa dire che "questa è la lezione del" dialogo, che questo è l'insegnamento che l'autore avrebbe desiderato di far arrivare al suo pubblico, sarebbe riduttivo.

Si ammetterà che la sostanziale impossibilità di rappresentarsi l'insieme costituisce una potente innovazione di natura narrativa. In effetti temo che non si sia insistito abbastanza, finora, sulla proibitiva complessità di un simile dialogo, al quale opere come il *Simposio* si avvicinano, ma senza nemmeno tentare di eguagliare o superare la ricchezza di registri su cui è stato manifestamente costruito il *Protagora*. Che il dialogo in esame si configuri come un dialogo straordinariamente innovativo per il fatto di riuscire a far posto a tante cose diverse è insomma un'eventualità talmente probabile da potersi considerare quasi una certezza. Infatti non ci propone soltanto una serie di armonie e melodie da godere e ammirare con compiacimento e da ricordare, come la storia di Prometeo ed Epimeteo: ci propone anche non poche dissonanze, e dissonanze che non vengono ricomposte in nuove e più o meno impensate armonie nemmeno alla fine, dissonanze che rimangono, dissonanze non sanate, dissonanze che l'autore ha deciso di preservare come tali.

Con un'altra immagine potrei dire che alle turbolenze del primo movimento non segue nessun Largo. Né il *Protagora* ha un esodo in cui la tensione si sciolga, come a teatro, e d'altronde l'agone esegetico che prende il via da Simonide non è un vero e proprio agone, perché viene a mancare il coinvolgimento emotivo dei parlanti e, grazie all'autocontrollo di cui dà prova *Protagora*, non si assiste a nessuna esasperazione dei toni malgrado Socrate abbia provato in vari modi a drammatizzare la situazione (qui mi basti richiamare il passo 353c). Ne deduco che siamo in presenza di un'opera molto 'moderna' che, partendo da altri dialoghi aporetici, fa un considerevole salto di qualità per il fatto di impostare una comunicazione a molti registri e con molti

motivi, sempre avendo cura di non forzare i toni, di non accentuare troppo la distanza tra i locutori, di mantenere basso il livello di coinvolgimento emotivo (non si delinea un processo di radicalizzazione del confronto, una sorta di crescendo), di lanciare idee e modelli di conversazione evitando che almeno uno si affermi come dominante o come chiave dell'insieme.

Con ciò cominciamo, io direi, a sollevare il velo anche sulla *intentio auctoris*. Platone appare qui come un osservatore attentissimo, curioso, ma anche terzo, che non 'sposa' né la mimetizzata aggressività di Socrate né la paziente calma con cui Protagora sta sulla difensiva, non la tesi svolta nel mito di Prometeo ed Epimeteo¹² né il punto di vista alternativo abbozzato da Socrate, e nemmeno la tesi dell'unità delle virtù. Di conseguenza possiamo almeno capire come mai, in questo dialogo, non prende forma alcuna mitizzazione di personaggi e posizioni. Anche la sofistica mantiene, per così dire, una misura umana e il sofista continua a essere una persona reale che non si identifica con il genere, che non si appiattisce sullo schema. Cosa che non sempre accade in Platone, tutt'altro.

Dopodiché appare desiderabile richiamare l'esistenza di un contesto nel quale questa esperienza di scrittura si situa pur sempre, anche se solo a grandi linee. Perché Platone certamente innova e molto, ma non nel vuoto pneumatico bensì in un contesto che non è ignoto.

È un contesto formato, in primis (ma non certo in esclusiva), dai testi (e dagli spettacoli) teatrali e dalle antilogie, dunque da una produzione che, specialmente per la seconda metà del V secolo (i tempi di Socrate), è tuttora disponibile con confortante abbondanza. Che l'agone drammatico venga introdotto formalmente o risulti in certo qual modo mimetizzato, accade comunemente che lo spettacolo sia tragico che comico ruoti attorno a

¹² Notoriamente in questo contesto (*Prot.* 324d-328a) prende forma l'idea di un insegnamento diffuso dell'*aretē* da parte dei cittadini e delle istituzioni (si tratta di virtù pubbliche, di democrazia), cosicché vorremmo poter capire se è stata pubblicata prima la formulazione qui posta in bocca a Protagora ovvero quella che in *Apol.* 24e-25b viene evocata da Meleto, in modo molto più sintetico, nel corso del contro-interrogatorio. Personalmente inclino a pensare che l'*Apologia* sia posteriore.

una tensione che finisce per esplodere, con rappresentazione di due punti di vista fra loro incompatibili, che fanno riferimento a ‘logiche’ visibilmente diverse. Così Clitemestra si difende davanti a suo figlio e Oreste si difende davanti all’Areopago; Creonte si scontra con Antigone; Odisseo con Filottete e con Neottolemo; Ecuba con Elena; il salsicciaio con Paflagone; Filocleone con Bdelicleone; il discorso giusto con il discorso ingiusto (e potrei continuare). In tutti questi casi delle ragioni vengono addotte a favore dell’uno così come dell’altro contendente, ma ogni volta la storia evolve senza che il poeta pervenga ad attribuire la ragione e il torto. Di conseguenza per gli spettatori sussiste una concreta possibilità di sentirsi in sintonia con l’eroe A più che con l’eroe B (o viceversa) e maturare un’opinione sulle ragioni dell’uno e dell’altro.

Questa stessa contrapposizione si fa ancora più asciutta e più dura nelle antilogie, a partire dall’*Evatlo* di Protagora e dalle tetralogie di Antifonte per arrivare al dialogo dei Meli e al dialogo dei Mitilenesi in Tucidide, all’*Aiace* e all’*Odisseo* di Antistene, all’*Eracle al bivio* di Prodico, eventualmente ai *Dissoi logoi* e ad altro ancora. Nelle antilogie il bilanciamento delle posizioni è proprio di rigore ed è acuitizzato dal fatto che non ci sono distrazioni (non c’è una vicenda, non c’è il coro, non c’è un esodo, c’è solo il confronto secco tra le tesi dell’uno e le tesi dell’altro).¹³

Non ho bisogno di sottolineare la qualità e quantità di questa produzione. Ma qualità e quantità significano una cosa precisa, io credo: una sorta di massiva educazione a pensare, a addurre e contrapporre ragioni non solo nelle assemblee e nei tribunali ma anche a teatro e in occasione della lettura delle antilogie (in circoli più ristretti?). Sono aspetti costitutivi per ogni tentativo di ‘capire’ l’Atene del V secolo a.C.

Orbene, con il *Protagora* Platone ha puntato ad allestire una forma quanto mai stemperata (o temperata) di situazione antilogica, un’antilogia che finisce per non essere antilogia. Questo non è accaduto tanto spesso: un vincitore e un vinto emergono

¹³ Sulle antilogie cfr. Rossetti 2014.

dall'*Eutifrone*, dal *Gorgia* e da non pochi altri dialoghi, ma non dal *Protagora*.

4. *Il Gorgia somiglia ben poco al Protagora*

Il *Gorgia* è un dialogo per più versi paragonabile al *Protagora*, ma è anche il dialogo in cui accade ciò che nel *Protagora* è stato accuratamente evitato: la nitida individuazione di un messaggio concepito come esito complessivo del dialogo e l'inequivocabile delinearsi di nuovi miti. Particolarmente degna di nota è la chiara identificabilità del messaggio che l'autore intende far arrivare al suo pubblico: un messaggio univoco, adeguatamente elaborato, idoneo a essere trasmesso dalla situazione nel suo complesso prima ancora che dalle parole. Per di più raramente accade, come sappiamo, che un dialogo platonico ruoti attorno a un messaggio così facile da identificare. Già solo per questo la distanza dal *Protagora* si fa notevolissima perché diversissimo è il progetto comunicazionale, quindi l'effetto atteso su uditori e lettori.

Quanto poi alla linea di svolgimento del discorso, non dico niente di nuovo se osservo che nel *Gorgia* si parte dalla retorica per screditarla in molti modi e passare quindi, con opportuna gradualità, a delineare una retorica di tutt'altra natura, una retorica non più prevaricatrice ma giusta e trasparente che giova a sé e agli altri e che, infine, si merita un premio ultramondano (mito escatologico finale). Contestualmente si delineano il mito negativo di Gorgia e assistenti (che vengono additati, sia pure con qualche cautela, come cultori di una retorica opportunistica, quindi condannabile) e, per converso, il mito positivo ravvisato nel rigore morale che, non senza qualche cautela, Socrate finisce per attribuire di fatto a se stesso, per giunta prospettando un gratificante destino nelle Isole dei Beati per chi si attiene alla condotta da lui caldeggiata e l'assegnazione al Tartaro per chi abbia dato prova non di virtù ma di opportunismo (524a).

In verità il dialogo propone anche un mito nel senso convenzionale del termine: un racconto che è formalmente tale e che, in quanto *mythos*, non ha bisogno di fornire credenziali di attendi-

bilità. Ma *mythos* è anche il delinarsi di un'idea precisa dei buoni e dei cattivi, che non sono solamente differenti: i buoni e i cattivi del *Gorgia* sono tali in misura così accentuata da non avere più nulla in comune tra di loro. Non per nulla il dovere di lealtà e disinteresse viene radicalizzato e premiato 'a dovere' dopo la morte, mentre i cultori di retorica sono oggetto di una inequivocabile condanna malgrado l'insistenza con cui Gorgia ha provato a rivendicare la legittimità della sua arte. Socrate sta già diventando il *Sancte Socrates* di Erasmo, dunque un personaggio mitizzato e molto diverso dall'interlocutore di Protagora, dunque un personaggio al quale mai e poi mai potrebbe estendersi il giudizio concernente retorica e retori,¹⁴ mentre l'accusa di opportunismo marca a fuoco la retorica istituendo un pregiudizio che si rivelerà millenario. In effetti è dalle pagine del *Gorgia* che una *forma mentis* ispirata alla diffidenza verso la retorica prende forma e mette radici tenacissime.¹⁵

In questo contesto è interessante notare che, diversamente da quel che ci saremmo potuti attendere, la retorica 'buona' non riesce ad affermarsi: l'impressione complessiva che il dialogo trasmette è che la retorica sia cattiva e solo cattiva. Nel caso poi del gruppo di parole che inizia per *sophist-*, Socrate ne parla dapprima nel contesto della corrispondenza da lui istituita tra cosmesi e ginnastica, cucina e medicina, sofistica e legislazione, retorica e giustizia (464b-465c), e in questa circostanza gli accade anche di asserire (465c) che:

C'è senz'altro distinzione fra questi termini (retorica e giustizia). Per il fatto però che essi, per essere prossimi, si mescolano insieme confondendosi, e che sofisti e retori si occupano delle medesime cose, neanche sanno, né essi di se stessi, né gli altri di loro, qual è la loro propria funzione.¹⁶

¹⁴ Si ammetterà che questa differenza rispetto al *Protagora* è proprio qualificante.

¹⁵ In Rossetti 2016 ho provato a delineare una storia del pregiudizio anti-retorico.

¹⁶ διέστηκε μὲν οὕτω φύσει, ἅτε δ' ἐγγύς ὄντων φύρονται ἐν τῷ αὐτῷ καὶ περὶ ταῦτα σοφισταὶ καὶ ῥήτορες, καὶ οὐκ ἔχουσιν ὅτι χρήσονται οὔτε αὐτοὶ ἑαυτοῖς οὔτε οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι τούτοις (trad. S. Nonvel Pieri).

L'argomento viene brevemente ripreso, ma a distanza di moltissime pagine (a p. 519-520), per ribadire (520a6-8) questo stesso punto, che

Il sofista e il retore, mio caro amico, sono la stessa cosa o almeno qualcosa di molto vicino e simile, come spiegavo poco fa a Polo.¹⁷

Poi però – e le due affermazioni sono separate da appena una riga e mezzo di testo – Socrate aggiunge (520b2-4) che le cose non stanno così perché in verità

la sofistica è più bella della retorica, di quanto l'attività legislativa è più bella dell'amministrazione della giustizia e la ginnastica più bella della medicina.¹⁸

Così però si stravolge tutto! Ma in verità siamo in presenza di un piccolo flash, di un vezzo, di un ornamento destinato a passare inosservato. C'è infatti un messaggio che transita lungo tutto il dialogo, ma *non* è questo e, quel che più conta, si tratta di un messaggio che non ha difficoltà a fagocitare il dettaglio episodico.

Su queste premesse propongo di soffermarci ora sul tentativo di istituire gerarchie e proporzioni tra un bel gruppo di attività e profili professionali (*technai*: 464b3) fortemente diversificati, in dichiarata analogia con le proporzioni care ai *geometrai* (465b7), tanto da sostenere (465c8-10) che

la sofistica sta alla legislazione come l'agghindarsi sta alla ginnastica ... e la retorica sta alla giustizia come la culinaria sta alla medicina¹⁹.

Il tentativo si rivela ambizioso, ma anche acerbo. Ambizioso in quanto aspirazione a mettere a fuoco la differenza e istituire una gerarchia tra tipi diversi di competenze, fino a dar vita a un promettente schema quadripartito e poi stabilire quale abilità costituisce una sorta di sottoprodotto di quale altra. Probabil-

¹⁷ ταυτόν, ὦ μακάρι', ἐστὶν σοφιστὴς καὶ ῥήτωρ, ἢ ἐγγύς τι καὶ παραπλήσιον, ὥσπερ ἐγὼ ἔλεγον πρὸς Πῶλον.

¹⁸ τῇ δὲ ἀληθείᾳ κάλλιον ἐστὶν σοφιστικὴ ῥητορικῆς ὅσῳπερ νομοθετικὴ δικαστικῆς καὶ γυμναστικῆς ἰατρικῆς.

¹⁹ ὅτι ὁ κομμωτικὴ πρὸς γυμναστικὴν, τοῦτο σοφιστικὴ πρὸς νομοθετικὴν, καὶ ὅτι ὁ ὀψοποικὴ πρὸς ἰατρικὴν, τοῦτο ῥητορικὴ πρὸς δικαιοσύνην.

mente non si aveva notizia di altri tentativi di classificare professioni e ‘discipline’. Acerbo perché ravvisare nella cosmesi un mero surrogato (un tipo di *kolakeia*: 464e2) degli esercizi ginnici, nel saper cucinare i cibi un mero surrogato della medicina, e nella sofistica un mero surrogato della legislazione è improprio e anche eccessivo e comporta una forzatura in quanto i supposti surrogati hanno ognuno un campo di applicazione tangibilmente diverso dalla professione ‘più nobile’ cui sono stati associati; assolvono a una effettiva funzione sociale e in quanto tali potrebbero agevolmente rivendicare una loro rispettabilità. La stessa sofistica (o retorica) scende in campo quando si tratta di giudicare di casi concreti tenendo conto delle leggi vigenti e, ovviamente, non è pensabile una legislazione dissociata dall’amministrazione della giustizia (che è altra cosa).

Anche un’altra circostanza desta stupore e non può non essere considerata problematica: l’assenza della filosofia da questo schema. Perché non dire che la sofistica sta *alla filosofia* come la cosmesi sta alla ginnastica e come il saper ben cucinare sta alla medicina? Affermarlo sarebbe stato, se posso dir così, molto platonico. Pertanto, la scelta di non farne parola ci interroga, tanto più che nel *Gorgia* si parla di filosofia dapprima ripetutamente nelle pagine 481d-487c, poi in 500c7-8 e in 526c, dunque a distanza di qualche decina di pagine. In prima approssimazione sono appunto gli intervalli a interrogarci. Come mai se ne riparla in maniera tanto episodica? Per capire che cosa precisamente accade è desiderabile andare a vedere un po’ più da vicino.²⁰

Il primo a parlare di filosofia nel *Gorgia* è Socrate. Questi, a sorpresa, si proclama innamorato sia di Alcibiade sia della filosofia (481b2-3), quindi procede a delineare una sorta di prosopopea della filosofia in cui questa ‘donna’ ha idee precise (482a2-6) e sostiene proprio ciò che lui è appena pervenuto a

²⁰ Forse non è inutile chiedersi perché questo tipo di indagini non ha fatto parte del normale corredo degli studi sul *Gorgia*. A mio avviso il dettaglio diventa significativo solo se si considera che l’avventura della nozione di filosofia che noi tuttora utilizziamo non solo non è iniziata prima di Platone e ha preso il via (ed è stata immessa in circolo) solo *a un certo punto* nel corso della sua attività di scrittore (e della sua autopromozione come leader dell’Accademia).

sostenere, che una volta commessa un'ingiustizia è bene accettare la punizione conseguente, perché il soggetto ne trae giovamento, diviene migliore e si libera di un male dell'anima (477a5-7). Accade dunque che Socrate attribuisca alla filosofia, a sorpresa, un punto di vista, un insegnamento, e più precisamente, una forma di *paideia*, un ideale di vita e che lo faccia con molta enfasi, tanto da introdurre subito dopo la notissima idea dell'importanza di sentirsi in accordo con se stesso (*[a]sumphonon*) e guardarsi dal dire cose contrarie (*enantia*), cioè dal cadere in contraddizione, anche se per caso la maggior parte degli uomini fosse di tutt'altro avviso (482b7-c2). È una immagine eroica di Socrate e della filosofia che così si affaccia.

Osservo, per cominciare, che qui accadono due eventi maggiori: da un lato la delineazione di una condotta rigorosa perché retta dalla coerenza, che è priva di precise anticipazioni (se non, in teoria, nel *Critone* e in forme più sfumate nell'*Apologia*), dall'altro una non meno inedita virtualità della filosofia che diviene portatrice di istanze, noi diremmo, non negoziabili. Sono due cospicue innovazioni platoniche, e l'enfasi con cui il suo Socrate attribuisce alla propria condotta l'incondizionata approvazione da parte della filosofia da un lato solleva una serie di domande quanto meno curiose (da quando in qua la filosofia ha delle convinzioni sue proprie? come fa una nozione astratta o un profilo para-professionale ad avere delle convinzioni?) e che rimangono, in definitiva, senza risposta, dall'altro ottiene di innescare con decisione il processo di mitizzazione del personaggio, tanto più alla luce del prestigio che viene contestualmente riconosciuto alla filosofia di cui ama parlare Platone, e intanto di introdurre un'idea della filosofia del tutto estranea all'unica accezione allora nota, quella di filosofia come connotato delle persone brillanti, pieni di idee e abili nel parlare (così, all'incirca, anche nel *Protagora*). A pagina 481-482 ha dunque luogo qualcosa di più di una inequivocabile tirata 'eroica'. Un intero grappolo di idee innovative viene immesso in circolo, sostanzialmente accettando di sorprendere un pubblico che, contestualmente, viene indotto a recepire che per filosofia non si intende ciò che si era soliti intendere ma una cosa non poco differente.

Segue l'intervento di Callicle che, almeno in prima approssimazione, parrebbe voler gettare acqua sul fuoco. Infatti, dopo aver evocato un Eracle che noi diremmo fuorilegge, in 484c e poi di nuovo in 485a-d passa a sostenere che il *philosophein* è una bella occupazione, adatta a bambini e ragazzi ma non certo agli adulti maturi, men che meno agli anziani. Di quale filosofia egli parla? Anche se si intuisce subito una sostanziale affinità con certe idee che furono care a Isocrate, la risposta non è intuitiva perché il Callicle platonico non precisa a quale idea della filosofia egli intende fare riferimento. Tuttavia egli sta rispondendo a Socrate, parla delle «vostre discussioni e ragionamenti» (484e2) rivolto a lui, è impegnato a rigettare proprio l'idea socratica di coerenza assoluta e di accettazione delle eventuali punizioni come velleitaria, e solo a partire da questa particolarissima accezione può dire che gli alti ideali si addicono a bambini e ragazzi ma non agli adulti, per i quali è sommamente importante, invece, valutare la convenienza e la possibilità di successo di ciò che si decide di dire e fare (cfr. 484d). Proprio il riferimento alle «vostre discussioni e ragionamenti» serve dunque a farci sapere che Callicle sta facendo riferimento non a chissà quale idea di filosofia ma a quella che qui viene detta cara a Socrate e ai suoi amici. Si trova quindi ad accreditarla evitando di rilevare (e segnalare) il suo lato innovativo, e Socrate, dal canto suo, si ritiene contestato e insiste nel mantenere il punto (a p. 487c7 si registra una ulteriore occorrenza di *philosophein* posta in bocca a Socrate, ma al solo scopo di riformulare le idee di Callicle).

Eppure le evidenze richiamate nel § 2 (nonché svariate altre²¹) convergono nel far pensare che probabilmente un'idea di filosofia così fortemente caratterizzata non si era mai affacciata prima del *Gorgia*,²² cioè che qui si sta introducendo un'idea

²¹ Se non altro, quelle esaminate in Rossetti 2015, 100-131.

²² Rinuncio ad offrire qui delle considerazioni sulla cronologia dei dialoghi perché mi porterebbero troppo lontano. In sintesi: almeno fino al *Fedro* si assiste a un crescendo nell'offerta di dialoghi sempre più complessi che si combina con l'affacciarsi di sempre nuove idee, conoscenze, nozioni, parole. In considerazione di ciò, la possibilità di pensare che il *Gorgia* sia stato scritto dopo il *Protagora* e così pure dopo *Carmide*, *Lachete*, *Eutifrone* e altri dialo-

proprio nuova e manifestamente priva di riscontri con le occorrenze pre-*Gorgia* delle parole che iniziano con *philosoph-*. Dobbiamo presumere, insomma, che questo passo del *Gorgia* documenti un evento importante.

Come accennato, l'occorrenza successiva si trova quindici pagine Stephanus più avanti e viene lasciata isolata. Qui (in 500c7-8) Socrate ha occasione di riproporre l'idea che la filosofia possa impegnare di sé tutta la vita:

oppure adottando quest'altra maniera di vivere, quella cioè che consiste nel vivere secondo la filosofia²³

ma lo fa quasi di passaggio e senza insistere. Dopodiché dobbiamo spostarci a p. 526c. In questo secondo caso Socrate sta delineando il suo mito e ha occasione di osservare che, quando Radamanto incappa in una persona che sia vissuta santamente e secondo verità, e più ancora in chi sia vissuto da filosofo facendo ciò che gli competeva e tenendosi alla larga dagli intrighi, prova ammirazione e lo destina all'isola dei Beati.²⁴

Altre novità importanti: (A) in nome della coerenza, la filosofia sta ormai 'prescrivendo' uno stile di vita piuttosto caratterizzato, che si identifica con una condotta ammirevole da dispiegarsi lungo tutta una vita, come un'eccellenza non eteronoma ed estranea al successo e che, proprio per questo, reclama un premio ultramondano; (B) esiste lo stile di vita del filosofo. La lunga fatica del dialogo, l'eccellenza di Socrate così come si è venuta costruendo nel corso della competizione verbale con Callicle, finisce per approdare sostanzialmente a una chiusura del cerchio, in quanto la sua eccellenza viene ad essere incoati-

ghi comunemente classificati come aporetici, continua ad essere davvero molto concreta.

²³ ἢ τόνδε τὸν βίον τὸν ἐν φιλοσοφίᾳ.

²⁴ ἐνίοτε δ' ἄλλην εἰσιδὼν ὁσίως βεβιωκυῖαν καὶ μετ' ἀληθείας, ἀνδρὸς ιδιώτου ἢ ἄλλου τινός, μάλιστα μὲν, ἔγωγέ φημι, ὦ Καλλί- κλεις, φιλοσόφου τὰ αὐτοῦ πράξαντος καὶ οὐ πολυπραγμονή- σαντος ἐν τῷ βίῳ, ἠγάσθη τε καὶ ἐς μακάρων νήσους ἀπέπεμψε (526c1-5). Osservo con l'occasione che l'avverbio *eniote*, "talvolta", qui introdotto difficilmente potrebbe introdurre una punta di ambiguità, perché non si dice che talvolta Radamanto si comporta così (mentre altre volte si regola diversamente), bensì che a volte gli capita di notare qualche persona eccezionale.

vamente caratterizzata, esaltata e perfino coronata da un premio ultramondano. Stiamo assistendo alla creazione di un autentico mito; (C) incontriamo un *philosophou* non preceduto da articolo, per cui ormai siamo proprio a un passo dalla comparsa di *ho philosophos*. Che abbia luogo qui, per l'appunto, la prima formulazione del neologismo?²⁵ Direi che l'eventualità sussiste anche perché se, nello scrivere il *Gorgia*, Platone avesse avuto ben chiaro sin dall'inizio il concetto di filosofia al quale poi si sarebbe abbarbicato, probabilmente non avrebbe mancato di evocarla con maggiore enfasi e più di una volta. Ugualmente il giro di pensieri evocato da *philosophou* avrebbe potuto essere oggetto di considerazioni ulteriori. In effetti lo stato di totale isolamento in cui quel termine si trova si addice bene a una opportunità che si sia appena delineata.

Se così fosse, l'accezione 'moderna', 'eminentemente platonica' di φιλοσοφία si sarebbe assestata solo in una fase successiva non solo al *Carmide* e al *Protagora* ma allo stesso *Gorgia*. Dopotutto, nel *Menone* la filosofia non viene nemmeno menzionata, circostanza che contribuisce a farci presumere che in questi dialoghi la nuova idea di filosofia sia ancora ai primi passi e, per ora, l'autore sia cauto nel farne parola. Quella filosofia che nel *Protagora* è assente, nel *Gorgia* è dunque presente, ma in maniera assai discreta, come se l'elaborazione del concetto fosse ancora ai primi passi, per cui il processo di mitizzazione riguarda molto più la persona di Socrate che non il binomio Socrate-filosofia.

Un cenno, infine, su un'altra differenza, che finora è stata solo fugacemente accennata. Mentre nel *Protagora* prendono forma un mito negativo (il sofista) e uno positivo (la storia di Prometeo ed Epimeteo), ma che parlano di terze persone, nel *Gorgia* Platone appare deciso a creare un intero gruppo di miti, miti positivi che sono manifestamente pensati per sollecitare l'identificazione intenzionale.

Premetto che la nozione di mito è stata tradizionalmente ristretta a ciò che ha la forma del racconto inverificabile (quindi mito della caverna, miti escatologici, mito dell'anima triparti-

²⁵ Con queste considerazioni mi trovo a integrare qualche tessera dell'indagine confluita in Rossetti 2015.

ta...), ma in verità assistiamo anche alla creazione del mito dei cattivi sofisti e dell'ammirevole Socrate, così come altrove al mitico incontro con Socrate rievocato da Alcibiade, alla mitica conversazione con lo schiavo di Menone, al mitico incontro di Socrate con la prosopopea delle Leggi, alla mitica rappresentazione di Socrate morente, al mito del vecchio Parmenide che parla con un Socrate ancora giovanissimo. Dietro a queste e altre narrazioni non c'è solo l'arte dello scrittore, ma anche la volontà di accreditare una particolare versione degli accadimenti per effetto della quale persone e fatti vengono esposti alla franca ammirazione del pubblico. A tale scopo Platone non ha esitato a mettere a punto una serie di 'foto ritoccate'²⁶ e il *Gorgia* poté forse costituire il primo o uno dei primissimi testi in cui molteplici situazioni appaiono decisamente troppo eloquenti per non aver subito ritocchi funzionali. Provo a enumerarli menzionando, per una volta, anche i miti negativi: mito negativo della sofistica, mito negativo di Callicle, mito negativo della retorica, mito positivo di Socrate, mito escatologico.

In questo contesto è pertinente riservare un cenno al sapido scambio di battute a mezza voce che ha luogo tra Socrate e Cherefonte (447cd) quando il primo si rivolge al discepolo dicendogli: "Domanda!" e questi rimane perplesso, "Cosa gli dovrei domandare?" Di seguito il Socrate platonico, che è interessato a non scoprire le sue carte, gli offre non l'esempio di una domanda ma l'esempio di una risposta, cosa che però è illuminante per Cherefonte il quale capisce, e bene, quale strategia codificata di interrogazione Socrate gli sta chiedendo di adottare.²⁷ Il modo paradigmatico con cui Cherefonte procede a mettere in difficoltà il grande Gorgia per conto di Socrate sapendo bene come si fa

²⁶ Quando ciò accade, si determinano vere e proprie forme di manipolazione della memoria storica, dunque qualcosa di più di un «costante sfruttamento della figura di Socrate (da parte di Platone) quale *main performer* dialogico» (Jedrkiwicz 2013, 16).

²⁷ Ricordo, se posso, un mio lavoro dedicato, per buona parte, proprio a questo scambio di battute (1988). In effetti la scenetta concernente Cherefonte costituisce un "a parte" perfettamente rappresentabile. Per l'appunto Blondell ha suggerito (2002, 23-25) «di considerare almeno alcuni testi dialogici platonici come "copioni" destinati a *performance* drammatica, in primo luogo a beneficio di un pubblico riunito nell'Accademia» (così Jedrkiwicz 2013, 14; cfr. anche Patterson 1982). Tale è proprio questa scenetta.

(tanto da indurre Polo a intromettersi per proteggere a sua volta Gorgia) non è solo un piccolo colpo di genio, è qualcosa di più perché già da solo appare capace di istituire una gerarchia intellettuale, una gerarchia della sagacia e quindi del prestigio, il che equivale a indicare chi è in grado di vincere e chi è destinato a perdere, e siamo ancora alla prima pagina del dialogo. Non stiamo assistendo alla creazione di un'altra situazione paradigmatica, quindi a suo modo mitica?

Concludo con un cenno al ponderoso volume di Lampert (2010), che si distingue per la determinazione con cui l'autore si fida di Platone e procede a ricostruire il profilo culturale di Socrate sulla sola base dei dialoghi dopodiché, nella narrazione proposta da Lampert, Socrate diviene un diciannovenne messo in crisi da Parmenide che poi si trova a «salire sul palco, per così dire, nel *Protagora*, intorno al 433, quando aveva circa 36 anni» (2010, 8) e successivamente ha modo di incontrare il giovane Carmide. Grazie a questi e ad altri incontri memorabili «Socrate divenne Socrate» e «la filosofia divenne socratica» (o.c., 9). «Per il fatto di mettere una distanza tra il *Protagora* e la *Repubblica*, Platone mostra un Socrate che apprende di doversi impegnare in una difesa della filosofia ben più radicale di quella che ha offerto nel *Protagora*» (o.c., 11). Così Lampert, al quale bisognerebbe far presente che nel *Protagora* Socrate non ha intrapreso nessuna difesa della filosofia. La circostanza è buon indizio per ravvisare nel suo libro una volontà di credere e un desiderio di illudersi di aver capito che, negli studi platonici, ha radici così profonde e tenaci da sorprendere.

Dopodiché propongo di ritornare, per un momento, sulla scelta di Laks e Most (cf. nota 8) di ricollocare Socrate nel suo tempo, scelta che ha attitudine a tradursi in una spinta fortissima a rappresentarci questo personaggio con le categorie del V secolo, come è giusto, e non con le categorie di Platone e di altri suoi contemporanei. Con ciò tocchiamo i due estremi di un confronto e di un dibattito che, se capisco bene, è di piena attualità e ha attitudine a portare molto lontano²⁸.

²⁸ Per quanto mi riguarda, trovo che la fine dell'obbligo di prendere per buono il Socrate di molte centinaia di pagine scritte a distanza di qualche decennio dalla sua morte sia liberatorio, e di buon grado mi preparo a riconsidere-

In conclusione, le differenze tra i due dialoghi sono rilevanti e ci parlano di due impostazioni profondamente diverse. Da un lato abbiamo un confronto largamente paritetico e senza vincitori né vinti malgrado quanto può far presumere il secondo prologo; nell'altro, la leva della mitizzazione viene azionata con inconsueta determinazione e scava un abisso tra Socrate e Gorgia-Polo-Callicle; nel *Protagora* essere sofisti non è una vergogna mentre la filosofia viene riferita non a Socrate bensì a Callia e agli Spartani; nel *Gorgia* fa la sua comparsa una filosofia talmente diversa da quella dell'altro dialogo da trovarsi a 'prescrivere' addirittura uno stile di vita giudicato irrinunciabile, eppure quel conflitto tra filosofia e sofistica che potevamo attenderci non giunge a prendere forma. Ad aver modificato in profondità le sue strategie così come la sua idea di eccellenza è dunque l'autore, ma questo significa che, probabilmente, ci troviamo a sollevare il velo su come Platone è venuto ridefinendo i suoi obiettivi e le sue stesse unità di misura.

Bibliografia

- R. Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- A. Capra, *ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ: il «Protagora» di Platone tra eristica e commedia*, Pubblicazioni della Fac. di Lettere e Filosofia, Collana «Il Filarete», Milano 2001.
- F. Ferrari, *I miti di Platone*, BUR, Milano 2006.
- S. Jedrkiewicz, *Lo scritto contro l'orale nel contesto del dialogo platonico: tre esempi dal Fedone*, «Annali Online di Ferrara - Lettere», 8 (2013), pp. 12-32.
- A. Laks, G.W. Most, *Les débuts de la Philosophie, des premiers penseurs grecs à Socrate*, Fayard, Paris 2016.
- R. Patterson, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, «Philosophy and Literature», 6 (1982), pp. 76-93.

rare anche quel mio *Dialogue socratique* che pure testimonia un impegno a non rappresentarsi Socrate alla maniera platonica.

- L. Rossetti, *Come cambia il filosofare quando il linguaggio allusivo entra in scena (con note di commento a Plat. Gorg. 447-8)*, in F. Bosio (ed.), *Questioni di etica e metafisica*, ESI, Napoli 1988, pp. 29-41.
- Id., *La demonizzazione della Sofistica nella conversazione tra Socrate e Ippocrate*, in G. Casertano, *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 104-127.
- Id., *Le dialogue socratique*, Les Belles Lettres, Paris 2009.
- Id., *Elogio delle antilogie*, in E. Moscarelli, *Sofoi, Sofisti: Filosofi*, Liguori, Napoli 2014, pp. IX-XIV.
- Id., *La filosofia non nasce con Talete, e nemmeno con Socrate*, Diogene Multimedia, Bologna 2015.
- Id., *Verso una Retorica Universalis*, «Φιλοσοφία», 46 (2016), pp. 27-48.
- Id., recensione a Laks, Most, *Les débuts de la Philosophie* (2016), *Quaderni Urbinati*, n.s. 115 (2017), pp. 153-157.

ENRICO PIERGIACOMI

IL SILENZIO ‘DRAMMATICO’ IN PLATONE.
NOTE CRITICHE SU ALCUNI PERSONAGGI PLATONICI SILENZIOSI

Abstract

Partendo dall’ipotesi che la scrittura platonica possa essere assimilata alla scrittura drammaturgica o teatrale, il presente studio esamina il ruolo filosofico, dialettico e/o protrettico che il silenzio assume all’interno di alcuni dialoghi di Platone. Si analizzano, a tal fine, alcuni esempi desunti dal *Liside*, dall’*Eutidemo*, dal *Fedone*.

Mediante il dialogo egli [il pensatore] può tanto rivelare quanto nascondere se stesso, e dare forma a ogni estro, e realtà a ogni stato d’animo. Mediante il dialogo egli può esibire l’oggetto da ogni punto di vista, e mostrarcelo a tutto tondo... (O. Wilde, *Il critico come artista*, in Wilde 2004, 1135)

Come Platone, egli [Chuang-Tsù] adotta il dialogo come proprio modo di esprimersi, «mettendo le parole in bocca agli altri» ci dice, «onde conquistare ampiezza di visuale». [...] Personifica le sue astrazioni, e fa loro recitare commedie davanti a noi (O. Wilde, *Un saggio cinese*, in Wilde 2004, 1016)

L’idea che Platone fu uno scrittore di drammi filosofici – che Oscar Wilde già rilevò in questi due scritti del 1890 – può essere oggi considerato un dato acquisito dalla critica. Numerosi studiosi hanno argomentato a favore di una tale ipotesi ermeneutica e hanno riletto, per suo tramite, il contenuto e il significato dei dialoghi platonici.¹ Le loro analisi si sono concentrate

¹ Cfr. almeno Tarrant 1955, Derrida 1985, 51 e 125-126, Stokes 1986, Johnson 1988, Kahn 1998, 37-70, Blondell 2002, 1-112, Rowe 2007, Palumbo 2008, 212-221 e 298-301, Charalabopoulos 2012.

sull'applicazione della teoria della μίμησις poetica alla costruzione dialogica, sull'importante influenza che il carattere di un dato personaggio dialogante ha sullo sviluppo della ricerca in comune, sulla dimensione performativa e spesso retorica di alcune operazioni filosofiche di Platone.

Risulta meno studiato, invece, il modo in cui questi adotta una tecnica fondamentale del teatro: l'adozione del silenzio da parte di uno o più personaggi drammatici, che l'autore del dramma può voler usare, ad esempio, per creare una determinata atmosfera, o per dare un cambio di direzione drammaturgica. Gli studi dedicati esplicitamente a questo tema del silenzio in Platone possono essere poi divisi, a loro volta, in due direttive.

Alcuni interpretano il silenzio platonico in chiave 'sapienziale', intendendolo ora come un antidoto agli inganni e alle lusinghe del discorso, ora come un modo per alludere al fatto che il tema o la questione di fronte alla quale il personaggio o il discorso ammutolisce è per sua natura ineffabile.² Tali studiosi si pongono, in parte senza volerlo, in diretta continuità con la tradizione neoplatonica, che sottolineava come alcune realtà intelligibili fossero inesprimibili a parole e totalmente conoscibili col pensiero (cfr. *e.g.* Damasc. *In Plat. Phil.* 259; Anon. *In Plat. Parm.* col. 2.17-21, ed. Linguisti 1995).

Una seconda categoria di interpreti è rappresentata da coloro che leggono l'adozione del silenzio come una tecnica artistica e filosofica. Kosman la richiama per spiegare la peculiarità della scrittura platonica, che a suo dire va interpretata come una forma di 'ventriloquismo'.³ Eades ipotizza che il silenzio sia una strategia per far assumere allo spettatore o lettore una distanza critica dal contenuto del dialogo e per esortarlo a intervenire sulle questioni trattate con la *sua* prospettiva dialettica.⁴ Blondell lo interpreta come un gesto che segnala, da parte dei personaggi, la sottomissione e l'accettazione della sconfitta nel confronto dialettico.⁵ Sulla stessa scia di questo studioso si pone Heath, che vede il silenzio, tuttavia, anche come una grave *de-*

² Cfr. Caramuta 1996, 95-101, Rhodes 2003 e Lilla 2013, 11-13.

³ Kosman 1992, 75.

⁴ Eades 1996, 245-246.

⁵ Blondell 2002, 122-124, 182-183, 195-196, 391-395.

minutio dello *status* sociale e intellettuale dell'interlocutore.⁶ Charalabopoulos nota, infine, che l'uso dei personaggi silenziosi è una delle tante pratiche riprese dalla tragedia antichi, che Platone riadatta efficacemente ai suoi fini mimetici.⁷

Dichiaratamente a metà strada tra queste due direttive si situa, però, la lettura di Moriani, che fornisce anche l'unico studio esistente su tutte le occorrenze di *σιγή* e affini. Secondo lo studioso, Platone ha una valutazione ambigua del silenzio. Egli lo considera più spesso una realtà negativa, perché è osservato da coloro che vogliono sottrarsi alla ricerca in comune e rendere conto delle proprie opinioni, o è l'accidente precipuo della parola scritta, che secondo il *Fedro* (275d4-e6) sta in solenne mutismo (cfr. *σεμνῶς πάνυ σιγᾶ* alla l. d6) e non può rispondere alle critiche / richieste di chiarimento che un interlocutore vivo gli muove.⁸ Nello stesso tempo, il silenzio appare essere a volte un fine o mezzo positivo, in ambito educativo e politico.⁹

Questa lettura della duplice natura (buona e cattiva) del silenzio è molto raffinata e Moriani riesce, per suo tramite, a dare delle illuminanti chiarificazioni sulla natura della dialettica, che si avvale di una sapiente alternanza di parola e silenzio. Il limite della sua indagine è tuttavia, paradossalmente, proprio il suo carattere sistematico. Per dare una lettura unitaria e compatta della concezione platonica del silenzio, Moriani analizza spesso i passi dei dialoghi astraendoli dal loro contesto, e così facendo arriva a considerare alcune forme positive di silenzio come negative e, viceversa, alcune forme negative di silenzio come positive.

Il presente studio intende perciò proseguire il lavoro di Moriani e suggerire che la determinazione positiva o negativa dei luoghi platonici del silenzio si coglie evidenziandone la colloca-

⁶ Heath 2005, 298-314.

⁷ Charalabopoulos 2012, 63. Già Cicerone notò che la forma dialogica si avvale di personaggi muti e ne fece a sua volta ricorso nei suoi dialoghi (cfr. *Ad Att.* XIII 19.3-4).

⁸ Moriani 1987-1988, 31-43 e 56-64. Le ultime pagine dell'articolo si concentrano sul valore sottilmente negativo dell'avverbio *σεμνῶς* del *Fedro*, che è anche rilevato da altri interpreti (De Vries 1944, e Derrida 1985, 119-122). Per la critica platonica alla scrittura, cfr. almeno Derrida 1985, 58-86 e 110-136, Erler 1991, 69-91, e de Luise 1997, 225-227.

⁹ Moriani 1987-1988, 43-56.

zione ‘drammatica’. In altri termini, partendo dall’ipotesi a cui ho accennato all’inizio che la scrittura platonica possa essere assimilata alla scrittura drammaturgica o teatrale, si può sostenere che Platone mostra un personaggio che fa silenzio, di fronte a un argomento complesso o all’affermazione di un interlocutore, per segnalare che questi sono punti su cui bisogna riflettere meglio, o che vanno guardati con sospetto. Ciò comporta al tempo stesso un rafforzamento delle tesi di Eades, da cui mi distinguo solo per il fatto di aggiungere che il silenzio invita, oltre che a porre una distanza critica tra sé e la materia trattata, anche a mutare l’atteggiamento assunto verso il problema indagato o, più ampiamente, verso la propria vita. Per sviluppare questa tesi, concentrerò l’attenzione su tre dialoghi di Platone: il *Liside*, l’*Eutidemo* e il *Fedone*.

1. *Il silenzio di Liside sull’amicizia come affinità*

Cominciamo dal *Liside*, che presenta un interessante momento di silenzio nel passo 222a4. Siamo nel punto in cui Socrate, Liside e Menesseno esaminano l’ipotesi che l’amicizia abbia luogo tra affini (221d2-222e7). Essa prevede che siano amici coloro che provano amore o desiderio per una cosa che ci manca, dunque che ci è appunto affine ed è loro sottratta. Socrate ne trae la conclusione che questo qualcosa di οἰκειός può essere identificato con una qualità dell’anima, o il carattere, o l’aspetto fisico (206d4-6, 207a7-9, 211a3-4). Secondo l’ipotesi, dunque, le persone amiche sono tali perché amano o desiderano ritrovare nell’altro questi tratti psichici, caratteriali, esteriori. Tale conclusione di Socrate riceve il pronto assenso di Menesseno, mentre è accolta da Liside con il silenzio (Πάνυ γε, ἔφη ὁ Μενέξενος· ὁ δὲ Λύσις ἐσίγησεν). La tesi verrà poi confutata e la ricerca dei tre interlocutori sarà interrotta dall’arrivo dei pedagoghi ubriachi.

La reazione silenziosa di Liside è misteriosa e Moriani la interpreta negativamente, avvalendosi di altri due dialoghi. Il primo di essi è il *Cratilo*. Moriani accosta il mutismo di Liside a quello di Cratilo (435b4) e suppone che entrambi i silenzi rap-

presentino «almeno in parte, la sconfitta di Socrate e della sua fiducia nella voglia degli uomini di ragionare e capire».¹⁰ Come Cratilo si sottrae al collaborare all'indagine sul ruolo che l'abitudine assolve nell'atto di significare le cose attraverso i nomi (435a5-b6) e, facendo 'scena muta', dà solo un assenso apparente, così Liside rinuncia a capire cosa è l'amicizia e lascia che siano altri a continuare a indagare.

Il secondo dialogo che Moriani usa è il libro VII delle *Leggi* (790d5-e2, 791e9-792a4). Lo studioso afferma che il silenzio di Liside è simile a quello «un po' ebete e sciocco» degli infanti, che sono azzittiti dalle nutrici, ricevendo la cosa che procura loro soddisfazione (latte, coccole, giochi, ecc.). Se tuttavia queste donne assolvono il compito di interpretare le urla dei bambini e di calmarle, dunque procurano un mutismo positivo, che è «il segno di un equilibrio» psichico raggiunto, Socrate procura, invece, un male al suo giovane interlocutore, che non essendo più lattante deve contribuire con la parola dialettica al ragionamento in corso.¹¹ Il silenzio di Liside è dunque peggiore di quello degli infanti, perché l'uno è una condizione innaturale e dovuta al mancato esercizio della ragione che pur si possiede, l'altro un sintomo naturale della raggiunta calma dell'anima.

L'uso dei due dialoghi da parte di Moriani mi sembra però discutibile. Sul richiamo alle *Leggi*, è sufficiente notare che Liside smetta di parlare, perché – come i lattanti – ha raggiunto soddisfazione. Il suo mutismo è, piuttosto, una reazione inquietata. Al contrario dell'assenso precipitoso di Menesseno, il silenzio di Liside sembra dettato, infatti, da cautela o incertezza, più che da disinteresse per la ricerca. A quest'ultima il giovane continua, del resto, a partecipare. Lo mostrano le linee successive del dialogo, in cui Platone mostra che Liside risponde/reagisce insieme a Menesseno alle domande o alle affermazioni di Socrate (cfr. 222b1, 222c7-d1, 222d8).

L'accostamento col *Cratilo* mi pare invece cogente solo in parte. Ritengo, infatti, che l'assenso silenzioso di Cratilo sia genuino e non apparente, benché forzato e dato contro voglia.

¹⁰ Moriani 1987-1988, 38. In merito a Cratilo, Ademollo 2011, 405, scrive che «his silence can be taken as a mere sign of acquiescence».

¹¹ Moriani 1987-1988, 40-43. La citazione è alla p. 41.

Vediamo da vicino il passaggio dialettico di 435a5-b6, calandolo dentro il suo contesto argomentativo (433d1-435c2).¹² Socrate indaga qui con Cratilo, che nega la convenzionalità del linguaggio e abbraccia la dottrina della corrispondenza naturale ὄνομα-πρᾶγμα, la questione se un nome sia ostensione o δῆλωμα di una cosa, perché si compone di sillabe e lettere che intrattengono un rapporto di somiglianza naturale con la cosa denominata. Per appurarlo, i due esaminano da vicino la parola σκληρότης («durezza») e verificano se si componga solo di elementi di qualità ‘dura’. L’indagine rivela che tale nome si compone, in realtà, perlopiù di lettere affini alla durezza (ϑ e σ), ma anche di una dissimile, ossia il λ, che esprime qualcosa di soffice. Come può dunque σκληρότης essere per natura ostensione della durezza, dato che uno dei suoi elementi denota piuttosto la sofficità? Cratilo ammette che ciò dipende dall’abitudine (ἔθος) a impiegare il λ in luogo di una lettera più corretta come ϑ, quindi a non ricorrere al nome σκληρότης, più vicino a natura. E Socrate ne approfitta subito per ribattere che dire «per abitudine» significa dire «per convenzione». Dopo avergli fatto assentire...

1) che con ἔθος si intende l’abitudine di chi parla e di chi ascolta a pensare immediatamente alla durezza, mentre si pronuncia e/o si ascolta il nome σκληρότης;

2) che l’ostensione è l’atto del parlante di far intendere a un ascoltatore il concetto di ‘durezza’ mediante il nome σκληρότης;

...il filosofo fa capire a Cratilo che la significazione non avrebbe luogo, se il λ non potesse per convenzione comune esprimere, in certi casi, qualcosa di duro, andando contro la sua ‘natura soffice’. Socrate costringe l’interlocutore ad ammettere che la corrispondenza naturale ὄνομα-πρᾶγμα non è sempre¹³

¹² Per approfondire, cfr. Aronadio 2002, 135 e 153-158, Ademollo 2011, 383-404, Montgomery Ewegen 2014, 168-170.

¹³ Secondo Sedley 2003, 138-143, e Ademollo 2011, 407-413, infatti, Socrate potrebbe non rinunciare alla concezione naturalistica delineata nella digressione etimologica, attuata durante il confronto con Ermogene (396d4-422c4). Il caso della σκληρότης potrebbe solo rigettare l’idea che *tutti* i nomi sono corretti per natura e non per uso.

totale, per aver convenuto che almeno σκληρότης è significativa in virtù di un elemento dissimile dalla cosa denominata.

È a questo punto che si colloca il silenzio di Cratilo. Il personaggio ammutolisce subito dopo la richiesta di Socrate di acconsentire o no alla necessaria conclusione che un nome è un'ostensione o un δῆλωμα significativa, grazie all'abitudine ad avvalersi di elementi sia simili che dissimili alla cosa denominata. Il comportamento potrebbe essere interpretato, appunto, come un assenso forzato, ma genuino. Per poter negare la correttezza della conclusione, infatti, Cratilo dovrebbe rinunciare a quanto lui stesso aveva senza esitazione ammesso: che l'abitudine è quel qualcosa che fa sì che due parlanti si capiscano, persino laddove i costituenti di un nome abbiano qualità contrarie alla cosa denominata. Non potendo dunque compiere tale rinuncia, perché altrimenti non potrebbe più spiegare come mai σκληρότης comunichi la 'durezza' nonostante il λ, ma nemmeno volendo ammettere la convenzionalità, ovvero a dichiarare l'erroneità della sua teoria naturalistica, il personaggio preferisce fare silenzio. Da un punto di vista drammatico, il mutismo di Cratilo è perciò duplice: è dovuto a un'effettiva incapacità di proporre qualcosa di diverso da quanto prospettato da Socrate e, nello stesso tempo, dal carattere superbo del personaggio.

La plausibilità di una simile ipotesi è provata dal fatto che Platone mostra anche altrove dei personaggi che fanno 'scena muta', tanto perché incapaci o non desiderosi di obiettare qualcosa ai ragionamenti di Socrate, quanto perché orgoglio o testardaggine impediscono loro di ammettere a chiare lettere di essere in errore.¹⁴ Più nello specifico, a favore dell'ipotesi, si può notare che questo non è l'unico caso in cui Cratilo si arrocca sulle proprie tesi, pur non avendo elementi sufficienti a dimostrarle. Il finale del dialogo ci mostra che il giovane continua ad acconsentire con l'idea che la realtà è in un flusso costante,¹⁵

¹⁴ *Ap.* 24d7-9, *Prot.* 360d5-6, *Gorg.* 509e2-7. Cfr. poi anche i silenzi di Trasimaco nel libro I della *Repubblica*, insieme a Heath 2002, 306-311.

¹⁵ Cratilo mostra di accogliere la dottrina del flusso in due luoghi: 436d7-437a1 e 439d8-e6. Cfr. qui Loraux 1987, Barney 2001, 152-158, Sedley 2003, 76-77 e 99-123. Aristotele attribuisce a Cratilo una teoria del flusso ben più radicale e una tendenza a un silenzio ben diverso, da quello che leggiamo in *Crat.* 435a5-b6. Si tratta dell'idea che non si può dire nulla intorno alla

malgrado Socrate avesse già provato che, in tal caso, nessun nome avrebbe potuto essere allora imposto, se nominare è possibile solo attraverso una previa conoscenza delle cose stesse (cfr. 438a8-439b8) e se la conoscenza stessa è per sua natura immutabile (440a6-d2).¹⁶ Se in questa sede egli dice di continuare a pensare così, invece di fare silenzio, è perché la dimostrazione socratica precedente è stata molto meno serrata e stringente. Socrate stesso ammette, nel finale (440d2-6), di essere in fondo dell'idea di dover ancora indagare la questione, per poterla considerare come definitivamente risolta.

Tornando ora a *Lys.* 222a4, si può notare che il silenzio di Liside non è accostabile a quello del *Cratilo*. Il giovane non ammutolisce perché si arrocca su una sua posizione sull'amicizia (come Cratilo sul linguaggio), non avendone una, né perché non sa replicare al discorso di Socrate, altrimenti sarebbe intervenuto. Liside prende parte, infatti, al corso del ragionamento con veemenza ed entusiasmo, quando si sente di dire la sua (213d2-e1). Allora da cosa dipende il suo silenzio? Per provare a rispondere, occorre di nuovo procedere analiticamente.

Il punto di partenza è un dettaglio semplice. Liside non fa silenzio, al sentire la tesi dell'affinità *tout court*, o perché ne comprende la soluzione,¹⁷ o perché capisce che è insoddisfacente e sarà presto confutata, lasciando che il meno intelligente Menesseno lo comprenda sperimentando la confutazione. Egli dà chiaro assenso alla premessa su cui riposa, vale a dire che ogni desiderio o amore è strutturalmente una tendenza a ciò che manca, nonché all'affermazione di Socrate che, se lui e Menesseno sono amici, lo sono perché propri o affini (cfr. 221e-5-7). Ciò che fa ammutolire Liside è una sentenza precisa: gli οἰκῆτοὶ sono φίλοι in virtù di una qualità psichica, caratteriale, esteriore

realtà, ma solo indicare le cose eternamente mutevoli col dito (cfr. *Metaph.* IV 1010a7-15 = 65 A 4 DK). Cassin 1987, 144, lega i due silenzi di Cratilo – quello che gli riconosce Platone e quello che gli attribuisce Aristotele – dicendo che, in *Crat.* 435a5-b6, il personaggio ammutolisce per il flusso di parole di Socrate: «ainsi déporté par le flot de paroles socratiques, Cratyle, derechef, se tait».

¹⁶ Per intendere questo aspetto, rimando ad Aronadio 2002, 192-195, e Palumbo 2008, 361-363.

¹⁷ Così Hildebrandt 1959, 103.

in comune (221e7-222a3). Non vi è in sé nulla di sconcertante in questa frase, ma Liside ne è colpito. Perché? La risposta è forse di ragione biografica e non intellettuale. Liside è colpito dalla tesi che sono amici solo gli affini per un tratto comune, perché – dopo averla ascoltata – si rende forse conto che aveva dato assenso precipitoso al punto appena precedente, ossia che lui e Menesseno sono amici in quanto οἰκεῖοι. E la ragione è che l'uno e l'altro non hanno nessun tratto psichico, caratteriale o esteriore in comune tra loro.

Diversi dati testuali potrebbero confermarlo. Anzitutto, i due giovani non sono tra loro affini, quanto al carattere e alle qualità dell'anima. Liside è dopo tutto un filosofo e un amante dell'ascolto (φιλήκοος: 206c-10, 213d1-7), mentre Menesseno è un erista (211b8) e un ragazzo che fatica ad ascoltare con attenzione i ragionamenti, tanto che spesso non li capisce (213c9, 217d1, 218e1). Forse anche quanto all'aspetto i due ragazzi non sono affini: essi assentivano ridendo in precedenza di discutere su chi dei due fosse più bello (207c5-6), perciò giudicano in un certo senso l'altro brutto, se paragonato a se stesso. Non si dimentichi, infine, che se Liside va in palestra per partecipare ai discorsi filosofici, Menesseno ci si reca non tanto per questo, ma soprattutto per giocare e fare attività fisica (206e3-207b3). Le differenze tra i due ragazzi sono insomma numerose e molto marcate. Il silenzio di Liside potrebbe essere perciò il segno della scoperta che tra lui e Menesseno non vi è affinità, dunque amicizia. Egli ammutolisce, perché comprende di aver ritenuto amico chi non gli è mai stato amico.

Anche se poi in effetti l'identificazione della φιλία con la relazione tra due individui tra loro affini si rivelerà fallimentare, questa possibile agnizione da parte di Liside ha comunque un implicito effetto positivo. Il giovane potrebbe essere spinto da essa a cominciare a distinguere l'amico vero dal falso, procurandosi quella sapienza, abbozzata in precedenza da Socrate, che consente di rendere tutti gli altri amici e affini (210d1-2).¹⁸ Il luogo del silenzio del *Liside* invita poi, presumibilmente, lo spettatore del dialogo ad assumere la stessa cautela nei rapporti

¹⁸ Il testo riporta: φίλοι καὶ πάντες σοι οἰκεῖοι ἔσονται. Lo notò già Lualdi 1974, 123.

interpersonali e a provare a diventare a propria volta sapiente, così come a capire cosa sia l'affinità. Se infatti questa è in un qualche modo legata all'amicizia, come il passo 210d1-2 suggerisce, non si potrà capire la φίλια senza l'οἰκειότης, anche solo notando in cosa i due concetti assomiglino e in cosa differiscano. Il silenzio di Liside sottolinea, in conclusione, delle tensioni etiche e cognitive sulla concezione dell'amicizia come affinità, con il conseguente bisogno di esaminarle meglio.

2. *Scucire le bocche umane. Il problema del 'diverso' nell'Eutidemo*¹⁹

Da un punto di vista statistico, l'*Eutidemo* è il dialogo in cui figurano più frequentemente i momenti di silenzio tra personaggi, che spesso arrossiscono e si meravigliano di fronte a quanto ascoltano. Ve ne sono ben quattro di espliciti (276d2-3, 286b7, 299c8, 303a4-5) e ben quattro di impliciti (275d5-6, 277d1-5, 279d7-8, 297a8).²⁰ A fronte di quanto accade in altri dialoghi, in cui l'indicazione esplicita è data una o al massimo due volte,²¹ questa proporzione risulta eloquente e si ha la sensazione che Platone non può averla costruita per puro caso.

Si potrebbe liquidare il dato di fatto, in realtà, dicendo che questi momenti sono in sé poco significativi. Alcuni di loro si spiegano, in effetti, molto facilmente. I due momenti di silenzio di Clinia (275d5-6, 279d7-8) sono dovuti rispettivamente al suo pudore a rispondere alla domanda se imparano i sapienti o gli ignoranti e allo stupore che lo prende nei riguardi della conclusione di Socrate dell'identità σοφία-εὐτυχία. Il mutismo di Dionisodoro (297a8) si spiega, poi, notando che egli si vergogna

¹⁹ Gli argomenti sofistici di Eutidemo e Dionisodoro presenti in questo dialogo corrispondono ai fr. 1-18 di Sprague 2001, 294-301.

²⁰ Nota perciò giustamente Sermamoglou-Soulmaidi 2014, 174, n. 289, che «blushing and being reduced to silence are in fact employed as motifs in the *Euthydemus*».

²¹ Riporto qui una sintetica lista. 1 occorrenza: *Critone* (43b1-2), *Cratilo* e *Liside* (cfr. § 1), *Protagora* (cfr. § 3), *Ippia minore* (363a1), *Gorgia* (509e2-3), *Fedro* (238c9). 2 occorrenze: *Fedone* (cfr. § 3), gli *Amanti* pseudo-platonici (133a1-3, 139a6-8).

per aver rovinato un ragionamento ed aver deluso il fratello, che lo rimprovera duramente.

Gli altri cinque momenti di silenzio (276d2-3, 277d1-5, 286b7, 299c8, 303a4-5) potrebbero essere liquidati, invece, come segue. Essi 'fotografano' i punti in cui i personaggi sono ammutoliti dal discorso eristico, dapprincipio praticato solo dai fratelli Eutidemo e Dionisodoro contro Socrate, Clinia e Ctesippo, in seguito ritorto dallo stesso Ctesippo contro i due eristi. Questi momenti di silenzio servirebbero così a sottolineare la carica violenta e coercitiva della tecnica eristica.²²

Il punto è che bisogna capire perché Platone vuole evidenziare, in questi cinque momenti di silenzio, tale violenza e quali siano le sue cause. Una spiegazione consiste nel rievocare la dimensione psicologica. Eutidemo e Dionisodoro inducono al silenzio, perché il rigore (ἀκρίβεια) dei loro ragionamenti colpisce l'interlocutore e gli toglie il fiato dalla meraviglia.²³ Il meravigliarsi figura in effetti in due di quei cinque momenti di silenzio.²⁴ Questa spiegazione è, tuttavia, parziale per due motivi. Da un lato, altri passi dell'*Eutidemo* ci mostrano che può capitare che la meraviglia induca a parlare e a chiedere chiarimenti (294a4-5), o – come nel caso degli ammiratori di Eutidemo e Dionisodoro – a urlare e ad abbandonarsi in fragorosi applausi (286b7-c8).²⁵ Dall'altro, la dimensione psicologica non spiega come mai avvengano anche momenti di silenzio in 277d1-5, 286b7, 299c8. La meraviglia non sembra qui affatto contemplata, dato che non è menzionata (né pare implicata) nel testo.

Bisogna trovare, dunque, una spiegazione più ampia e comprensiva. Forse quest'ultima potrebbe essere individuata esami-

²² Cfr. Moriani 1987-1988, 39, e Sermamoglou-Soulmaidi 2014, 47.

²³ Cfr. il nesso tra ἐκπλήσσω e il meravigliarsi in 276d3-4 e 288a6-7. Si noti poi che, nell'encomio finale di Socrate, i due eristi sono detti essere di natura meravigliosa (303c4). Il legame tra meraviglia e silenzio figura una volta anche in Omero (*Il.* 2.320-325).

²⁴ 276d2-3 e 303a4-5. Il fatto che la meraviglia sia ispirata anche dai discorsi filosofici di Socrate (oltre al già citato passo 279d7-8, in cui Clinia è meravigliato dall'identità di εὐτυχία-εὐπραξία, cfr. Plat. *Theaet.* 155c8-d5, e Xenoph. *Mem.* IV 2.3) dà un ulteriore sostegno alla tesi di Hawtrey 1982, 14-22, e Narcy 1984, 82, secondo cui un erista la contraffazione del filosofo.

²⁵ Nota poi Sermamoglou-Soulmaidi 2014, 84-85, che il silenzio di alcuni personaggi viene presto 'riempito' dall'intervento di altri interlocutori.

nando il dialogo retrospettivamente, alla luce dell'encomio di Eutidemo e Dionisoro che Socrate pronuncia nel passo 303d5-e4. Egli afferma che una caratteristica precipua e ammirevole dei λόγοι dei due eristi è il basarsi sulla premessa che non esiste in alcun modo una cosa bella o buona o bianca o di qualità simili, né che le cose sono assolutamente diverse tra loro, che ha la conseguenza di serrare le bocche degli esseri umani (303e1-2: συρράπτετε τὰ στόματα τῶν ἀνθρώπων), ovvero di ridurli al silenzio.²⁶ La battuta è enigmatica e, tuttavia, getta luce sull'essenza dell'attività dei due fratelli, nonché sull'ἀκρίβεια dei λόγοι eristici. Sembra che questo loro rigore consista, se seguiamo Socrate, proprio nello sviluppare il ragionamento tenendo ferma la premessa che non è possibile distinguere le cose secondo qualità e ammettere il 'diverso'.

Tale impossibilità potrebbe basarsi, a sua volta, su un'altra complessa ragione. Forse Eutidemo e Dionisodoro abbracciano l'idea che non è mai possibile distinguere le qualità / ammettere il diverso, perché questo sarebbe possibile solo ammettendo anche che è possibile esprimere e concepire 'ciò che non è', ossia tanto che una cosa possa diventare quel che ora 'non è' (moto dal non-essere all'essere = da non sapiente a sapiente), quanto che una cosa possa non essere più quel che adesso 'è' (moto dall'essere al non-essere = da ignorante a non ignorante),²⁷ ovvero trasformarsi in altro e mutare qualitativamente.²⁸ La conferma di un legame tra la negazione della diversità e il rigetto della concepibilità del non-essere – unita alla conseguente indistinzione di tutte le cose – ha luogo forse in 300e3-301c5, dove Dionisodoro attacca la teoria delle idee.²⁹ Il passo è molto complesso e, per essere capito appieno, richiede di essere non solo

²⁶ Sermamoglou-Soulmaidi 2014, 137.

²⁷ Cfr. 283c3-284c6, 286a1-3, 286e5-7. Indubbio è, qui, il sottofondo della logica eleatica e megarica (cfr. Sprague 1962, 13-14 e 29, Decleva Caizzi 1996, 146-152, Palpacelli 2009, 51-56 e 128-129).

²⁸ Così anche in parte Sprague 1962, 25.

²⁹ Suppongono che il passo 303d5-e4 alluda a questo luogo Sprague 1962, 30 n. 17, e Palpacelli 2009, 214-215. Keulen 1971, 66-67, propone invece un parallelo esplicativo con 278b6-c1, mentre Chance 1992, 196, che il passo si riferisce «quite generally to an activity of argument that renders the combination of any predicate with any subject impossible».

calato nel suo contesto, ma anche spiegato in alcuni suoi controversi passaggi argomentativi.

Socrate ha affermato che esistono molte cose belle. Dionisodoro gli chiede se queste sono identiche a o diverse dal bello. Per rispondere, Socrate accenna alla teoria delle idee, secondo cui le cose belle non sono il bello in sé, ma ciascuna di loro ha in sé presente (πάρεστιν) un certo bello. Egli risponde, pertanto, che le cose belle sono diverse dal bello, e nondimeno che sono rese belle da un qualcosa di diverso da loro, costituito dal bello stesso. In termini più astratti, ciò significa che le cose diverse sono rese diverse in virtù di un diverso.³⁰ Se infatti il bello è tale perché 'diverso' dal brutto, ne segue che è il bello in sé (diverso dalle cose belle) che fa sì che le cose belle siano belle e diverse dalle cose brutte.

L'erista replica, però, che ciò è inconcepibile. Come è inaccettabile dire che Socrate (che è diverso dal bue) sia reso bue da un bue che gli si è avvicinato e adesso gli 'è presente', o che Socrate (che è diverso da Dionisodoro) sia reso Dionisodoro quando questi 'è presente' accanto a Socrate,³¹ così è mostruoso credere che (poniamo) un uomo bello sia bello o diverso da un uomo brutto, perché gli 'è presente' il bello a lui diverso.³² Ne segue l'assioma più generale che è impossibile che una cosa diversa sia diversa in virtù di un diverso, quindi che la diversità stessa esista. Del resto, se si elimina quel qualcosa di diverso che fa sì che le cose belle siano belle e non siano brutte, non si riesce più a distinguere che cosa è bello, che cosa è brutto, che cosa fa sì che una cosa sia bella e un'altra sia brutta.

Quando poi Socrate chiede a Dionisodoro perché trova così difficile accettare che una cosa diversa possa essere diversa, l'erista risponde con una domanda: «E come non essere in difficoltà... io e tutti gli altri uomini su ciò che non è?».³³ Dato che

³⁰ Concordo con Palpacelli 2009, 201-202.

³¹ L'erista usa i verbi παραγένηται e πάρεμι, dunque gioca con il verbo πάρεστιν usato da Socrate. Erler 1991, 399-400, sottolinea la serietà del dilemma sollevato da Dionisodoro e la somiglianza con la critica che il Parmenide del *Parmenide* muove alla teoria delle idee (130e1-131c9).

³² Il punto non è nel testo, ma è forse implicito.

³³ Πῶς γὰρ οὐκ ἀπορώ, ἔφη, καὶ ἐγὼ καὶ οἱ ἄλλοι ἅπαντες ἀνθρώποι ὃ μὴ ἔστι; (301b3-4; trad. di Cambiano 1970, 641).

il richiamo al non-essere non avrebbe senso entro una discussione della problematicità dell'ἕτερος, se le due cose non fossero convertibili,³⁴ ne discende che dire che le cose 'sono diverse' e affermare che le cose 'non sono' costituiscono, per Dionisodoro e suo fratello, un'unica assurda proposizione.

Tale ipotesi è confermata da un esame dei sofismi che i due eristi usano, in 297b9-299a5, per dimostrare A) che chi è diverso dal padre non è padre, B) che chi è padre è padre di tutti. Entrambe le tesi paradossali presuppongono che 'essere diverso' e 'non-essere' sono convertibili. La dimostrazione di A invoca la convertibilità del diverso col non-essere, laddove Eutidemo obietta che, se fosse vera l'affermazione di Socrate che suo padre Sofronisco è diverso dal padre di suo fratello Patrocle (*i.e.*, Cheredemo), allora ne seguirà che Sofronisco 'non è' padre di Patrocle, quindi che egli non esista³⁵ e che Socrate sia senza padre. La tesi B pone la conversione quando l'erista nega che il padre di Ctesippo è diverso dal padre suo e di Dionisodoro, perché ciò farebbe sì che il loro padre non sia padre (che è, di nuovo, un assurdo, visto che il non-essere è indicibile e impensabile), dunque sancisce che egli deve essere padre di tutti coloro che hanno un padre, non importa a che specie appartengano. Va aggiunto, poi, che entrambe le dimostrazioni paradossali pervengono anche alla conclusione che tutte le cose siano tra loro indistinguibili.³⁶ Poiché il divieto di dire/pensare il non-essere sancisce che è impossibile che chi è padre non sia padre e che vi siano tanti padri 'diversi', allora nemmeno i figli e i fratelli delle varie specie viventi saranno diversi tra loro. Gli esseri umani saranno parenti dei cani e questi dei ricci di mare, in un guazzabuglio dove tutto è confuso senza distinzioni.

³⁴ Simile il parere di Chance 1992, 180.

³⁵ I due eristi non distinguono l'essere predicativo dall'essere esistenziale, come appare evidente dal sofisma usato contro la richiesta socratica di rendere sapiente Clinia. Dato che acquisire la sapienza implica 'non essere più ignorante', i due eristi la interpretano come una preghiera a far sì che il giovane non esista più come è ora, cioè muoia (283d3-8).

³⁶ Cfr. il parallelo di Plat. *Crat.* 386d3-6, nonché Sext. *Emp. M* VII 48 e 64 (= fr. 19 e 22-24 Sprague), che riporta che i due eristi non ammettono una distinzione assoluta tra il vero e il falso, il reale e l'irreale: queste nozioni hanno senso in relazione al soggetto percipiente, non in sé.

Tornando adesso allo strano encomio dei due eristi compiuto da Socrate e all'enigmatica battuta di 303e1-2, è possibile precisare che il riferimento al fatto che Eutidemo e Dionisodoro serrano le bocche umane con i loro λόγοι significa una cosa molto precisa. I due eristi obbligano al silenzio, perché costringono entro una rigida cornice logico-ontologica, che non ammette di replicare ai passaggi argomentativi o alle conclusioni dei ragionamenti appellandosi alla diversità delle cose e delle loro qualità, perché ciò comporterebbe l'assurda ammissione della dicibilità/pensabilità del non-essere. In questa cornice, insomma, diventa impossibile ricorrere a tutti quei variegati elementi della realtà e del linguaggio che, altrimenti, risolverebbero facilmente le difficoltà poste dai sofismi.

La tesi prospettata può essere ulteriormente difesa, notando che molti dei ragionamenti eristici che riducono al silenzio restituirebbero la parola ai personaggi, se solo ammettessero qualcosa di intermedio tra l'essere e il non-essere, il 'diverso' e le distinzioni tra le cose o le qualità. Infatti:

- Il mutismo di Clinia provocato dal sofisma secondo cui apprende o solo chi sa o solo chi non sa (276d2-3, 277d1-5) troverebbe riparo ammettendo qualcosa di 'diverso' tra le due polarità assolute, ossia che apprende chi 'non è' né sapiente, né ignorante;³⁷

- Il silenzio di Ctesippo che non sa reagire al ragionamento eristico che conclude che non è possibile contraddire, perché (non essendo possibile dire 'ciò che non è') i due contendenti o parlano della stessa cosa, o uno di una cosa e uno di un'altra (285d6-286b6), sarebbe confutato ammettendo qualcosa di 'diverso' dal non-essere assoluto, ossia il 'falso';³⁸

- Il mutismo di Eutidemo – che ha appena argomentato che è assurdo che chiunque abbia bisogno di molti beni ed è stato confutato da Ctesippo, attraverso la menzione di alcuni casi in cui ciò risulta sensato (299a9-c8)³⁹ – potrebbe essere risolto,

³⁷ Cfr. Erler 1991, 136-137, 354-356, 450.

³⁸ Socrate stesso tenta di salvare Ctesippo dal silenzio in cui è caduto, evocando la differenza tra vero e falso (cfr. 286b7-288d4).

³⁹ L'erista fornisce due esempi. Uno è l'elleboro, che giova a chi lo assume in piccole quantità e danneggia (facendo impazzire) chi ne beve molto.

asserendo che lui e il giovane usano due ‘diversi’ tipi di riferimenti. L’erista avrebbe ragione, se precisasse che sta parlando solo degli umani.⁴⁰ Ma questo significherebbe appunto ammettere la diversità e la distinzione tra le cose, ossia abbandonare la sua cornice logico-ontologica, in cui questi due concetti sono banditi *in toto*;

- Il silenzio di Socrate di fronte al ragionamento di Dionisodoro che lo obbliga ad accettare che, se sono ‘tuoi’ solo gli esseri viventi che puoi vendere e sacrificare a piacimento, allora i ‘tuoi’ dèi (*i.e.*, quelli in cui crede) possono essere venduti e sacrificati a piacere (303a4-5), crollerebbe col constatare che i viventi sono ‘nostri’ in modo ‘diverso’. Il bue e il cavallo di Socrate sono ‘suoi’, nel senso che li possiede e ne può disporre. Gli dèi che sono ‘suoi’ sono tali, invece, perché riconosce loro esistenza e venerazione.

Ma la tesi può anche essere provata mostrando che, a volte, i personaggi riescono a non cadere nel silenzio (o a rallentarne la caduta), in quanto si richiamano alla diversità e alla distinzione tra le cose. Fornisco di seguito due soli esempi. Un primo è lo scambio in cui Socrate continua a proporre delle precisazioni («conosco con l’anima», «conosco quando conosco», «conosco le cose che conosco») ai passaggi argomentativi di Eutidemo (295d1-296b8), che vanificherebbero la conclusione a cui l’erista vuole arrivare: tutti conoscono sempre tutto con la medesima cosa.⁴¹ Un secondo esempio è il lungo ragionamento eristico di 300b1-d9:

L’altro è l’armamentario, che aiuta il soldato che ne porta poco con sé (una lancia, uno scudo), mentre ostacola se ne ha in eccesso – un guerriero che brandisse sette lance e sette scudi non riuscirebbe a combattere. Ctesippo lo riduce al silenzio, dicendo che un gigante con molte braccia sarebbe portato alla salute da una grande quantità di elleboro e riuscirebbe a vincere più facilmente le battaglie, brandendo molte armi (cfr. Sprague 1962, 24-25, Decliva Caizzi 1996, 99-100).

⁴⁰ In sostanza, Eutidemo avrebbe potuto reagire a Ctesippo, dicendo che invoca indebitamente il gigante dalle molte braccia. L’essere umano non è grande come lui, dunque troppo elleboro e troppe armi lo danneggiano.

⁴¹ Erler 1991, 384-385, Palpacelli 2009, 180, Migliori 2013, vol. 1, 206.

Ἦ γὰρ οὐχ οἷόν τ', ἔφη ὁ Διονυσόδωρος, σιγῶντα λέγειν; { - } Οὐδ' ὀπωσιτοῦν, ἦ δ' ὅς ὁ Κτήσιππος. { - } Ἄρ' οὐδὲ λέγοντα σιγᾶν; { - } Ἔτι ἦττον, ἔφη. { - } Ὅταν οὖν λίθους λέγῃς καὶ ξύλα καὶ σιδήρια, οὐ σιγῶντα λέγεις; { - } Οὐκοῦν εἴ γε ἐγώ, ἔφη, παρέρχομαι ἐν τοῖς χαλκείοις, ἀλλὰ φθεγγόμενα καὶ βοῶντα μέγιστον τὰ σιδήρια λέγεται, ἐάν τις ἄψῃται· ὥστε τοῦτο μὲν ὑπὸ σοφίας ἔλαθες οὐδὲν εἰπών. ἀλλ' ἔτι μοι τὸ ἕτερον ἐπιδείξατον, ὅπως αὐτὸ ἐστὶν λέγοντα σιγᾶν. Καί μοι ἐδόκει ὑπεραγωνιᾶν ὁ Κτήσιππος διὰ τὰ παιδικά. Ὅταν σιγᾶς, ἔφη ὁ Εὐθύδημος, οὐ πάντα σιγᾶς; { - } Ἐγώ γε, ἦ δ' ὅς. { - } Οὐκοῦν καὶ τὰ λέγοντα σιγᾶς, εἴπερ τῶν ἀπάντων ἐστὶν [τὰ λεγόμενα]. { - } Τί δέ; ἔφη ὁ Κτήσιππος, οὐ σιγᾶ πάντα; { - } Οὐ δήπου, ἔφη ὁ Εὐθύδημος. { - } Ἄλλ' ἄρα, ὦ βέλτιστε, λέγει τὰ πάντα; { - } Τὰ γε δήπου λέγοντα. { - } Ἀλλά, ἦ δ' ὅς, οὐ τοῦτο ἐρωτῶ, ἀλλὰ τὰ πάντα σιγᾶ ἢ λέγει; Οὐδέτερα καὶ ἀμφοτέρω, ἔφη ὑφαρπάσας ὁ Διονυσόδωρος· εὐ γὰρ οἶδα ὅτι τῆ ἀποκρισέει οὐχ ἕξεις ὅτι χρῆ. Καὶ ὁ Κτήσιππος, ὥσπερ εἰώθει, μέγα πάνυ ἀνακαγχάσας, Ὡ Εὐθύδημε, ἔφη, ὁ ἀδελφός σου ἐξημφότερικεν τὸν λόγον, καὶ ἀπόλωλέ τε καὶ ἦττηται. Καὶ ὁ Κλεινίας πάνυ ἦσθη καὶ ἐγέλασεν, ὥστε ὁ Κτήσιππος ἐγένετο πλεῖον ἢ δεκαπλάσιος. ὁ δέ μοι δοκεῖ ἅτε πανοῦργος ὢν, ὁ Κτήσιππος, παρ' αὐτῶν τούτων αὐτὰ ταῦτα παρηκῆκοι· οὐ γὰρ ἐστὶν ἄλλων τοιαύτη σοφία τῶν νῦν ἀνθρώπων

«E non è possibile» disse Dionisodoro «che dica chi tace?». «In nessun modo» rispose Ctesippo. «E neppure che taccia chi dice?». «Ancor meno» rispose. «Quando parli di pietre, ferri e legni, non dici chi tace?». «No» rispose «se passo nelle botteghe dei fabbri, anzi si dice che i ferri, quando li si tocca, risuonano e rimbombano forte, sicché per la tua sapienza non ti sei accorto di non aver detto nulla. Ma mostratemi ancora il resto, cioè che è possibile che taccia chi dice». Ctesippo mi pareva preoccupato di brillare⁴² a causa del suo amato. «Quando taci» disse Eutidemo «non taci tutto?». «Sì» rispose. «Allora taci anche chi dice, se fa parte del tutto». «Ma non tace tutto?». «No certo» rispose Eutidemo. «Allora, ottimo amico, dice tutto?». «Tutto quel che parla, certo». «Non ti chiedo questo» disse «ma: tutto tace o tutto dice?». «Né l'uno né l'altro e l'uno e l'altro» rispose Dionisodoro, prendendo la parola. «So bene che non saprai cavartela da questa risposta». Ctesippo scoppiò in una risata fragorosa, com'era solito, e disse: «Eutidemo, tuo fratello ha dato una risposta doppia: è perduto e vinto». Clinia, lietissimo, si mise a ridere, tanto che Ctesippo si sentì accresciuto più di dieci volte. Ctesippo, mi pare, scaltro com'è, ascoltando aveva imparato le loro sottigliezze, perché una sapienza simile non esiste tra il resto dei nostri contemporanei (trad. Cambiano 1970, 640-641, modificata)

Il sofisma si basa sull'ambiguità delle espressioni σιγῶντα λέγειν e λέγοντα σιγᾶν, che possono significare 'parlare ta-

⁴² Hawtrey 1981, 171, sostiene però che qui ὑπεραγωνιάω «must mean "compete with special eagerness", "be super-competitive"».

cendo' e 'tacere parlando', quanto 'parlare di cose che tacciono' e 'tacere di cose che parlano'. Ctesippo replica ricorrendo a sua volta alla tecnica sofistica di Eutidemo e Dionisodoro, che ha nel frattempo imparato a padroneggiare (come evidenzia il finale del passo).⁴³ La parte realmente interessante in questa sede è la seconda, dove Eutidemo cerca di dimostrare che, dato che chi tace 'tace del tutto', allora tace anche di chi parla o delle cose parlanti, visto che fanno parte del tutto. Quando Ctesippo gli chiede di scegliere, allora, di dire se 'tutto tace', o se 'tutto parla', che hanno entrambe il potere di ridurre l'erista al silenzio,⁴⁴ quest'ultimo cerca di salvarsi facendo una distinzione: non tace 'tutto tutto', ma solo 'tutte quelle cose che parlano', diverse da quelle che tacciono.⁴⁵ Egli può insomma continuare a parlare, perché abbandona la rigida cornice logica-ontologica che annulla la diversità e la differenziazione delle cose secondo le loro qualità, tanto da essere deriso per questo da Ctesippo.

AmMESSO che sia plausibile asserire, in conclusione, che una buona parte dei silenzi dell'*Eutidemo* dipende dall'obbligo dei partecipanti della conversazione a respingere il 'diverso', più che da una generica ragione psicologica (= il sentimento di meraviglia), si può aggiungere che, da un punto di vista drammatico, i momenti in cui i personaggi si fanno silenziosi servono a Platone per sottolineare a quali pericoli va incontro chi coltiva l'arte eristica. È importante qui ricordare che Socrate afferma che la volontaria negazione dell'ἔτερος da parte di Dionisodoro costituisce l'unico vero limite della sua τέχνη. Se lui e suo fratello l'avessero affermato, infatti, essi avrebbero esercitato l'arte del dialogo in modo perfetto.⁴⁶ La dichiarazione è decisiva, tanto che Socrate aveva già ammesso che Eutidemo era abile a dia-

⁴³ Cfr. anche Nancy 1984, 86, il passo 303e4-8 e Plat. *Lys.* 211b6-c6. Qui Socrate testimonia che Ctesippo è diventato talmente abile nell'eristica da essere riuscito a insegnarla a Menesseno.

⁴⁴ Se risponde 'tutto tace', l'idea che chi tace taccia di cose che parlano viene meno, visto che non esistono più cose che parlano. Se Eutidemo afferma 'tutto parla', non vi è più il soggetto che tace delle cose che parlano, dato che ogni cosa parla e non tace.

⁴⁵ Ergo: chi nel tutto tace – tacendo il tutto – tace delle cose che parlano nel tutto.

⁴⁶ 301c4-5: ὑμεῖς τὸ διαλέγεσθαι παγκάλως ἀπεργάζεσθαι. Sulle somiglianze tra il dialogo dialettico e l'eristico, cfr. Palpacelli 2009, 146-147.

logare (295e2) e, soprattutto, dirà più avanti, durante l'elogio finale, che quanto i due eristi insegnano è contrario al dialogare tra esseri umani (304a1-b2). Chi decidesse di diventare discepolo di Eutidemo e Dionisodoro trarrebbe, dunque, serio giovamento, perché apprenderebbe in poco tempo un'arte difficile ed essenziale (*i.e.* quella del dialogo), ma impedisce alla radice una forma anche blanda di conoscenza. Il metodo rigoroso dei due eristi che parte dall'assunto che 'ciò che non è' è indicibile/impensabile non solo non dice nulla intorno alla realtà (cfr. Ctesippo in 300b7: οὐδὲν εἰπών). Rende impossibile qualunque discorso o pensiero sulla realtà, seppure vada ammesso che discorre e riflette su questo 'niente' in maniera ammirevole.

Il punto emerge con particolare chiarezza proprio in controluce alla critica che Dionisodoro muove alla teoria delle idee a cui Socrate accenna in 300e3-301c5. Se praticare il διαλέγεσθαι significa – dalla prospettiva socratica – trovare quell'εἶδος che fa sì che un gruppo di cose abbia una certa qualità (*e.g.*, siano belle) e sia distinguibile da un gruppo di altre cose (*e.g.*, dalle brutte), l'arte eristica dei due fratelli lascia inalterate le procedure dialogiche, ma distrugge il contenuto a cui dovrebbero tendere. Il lettore o lo spettatore dello *Eutidemo* è così invitato a trovare da solo, oltre alla soluzione dei sofismi,⁴⁷ il rimedio a questa *impasse* e a entrare in sensato dialogo con gli altri. L'obiettivo è 'scucire le bocche umane' serrate da Eutidemo e Dionisodoro, cercando di spiegare perché il non-essere è dicibile/pensabile e riammettendo il 'diverso' che permette di dire qualcosa sulla realtà.

3. Il parlottare di Simmia e Cebete in *Phaed.* 84c1-4

Venendo infine al *Fedone*, precisamente al silenzio del passo 84c1-4, va subito notato che gli interpreti hanno evidenziato che questo assolve un ruolo strategico, nell'impianto strutturale del dialogo. Esso funge da connettivo a una nuova sezione tematica, ossia il passaggio dalla prima 'batteria' di prove di Socrate

⁴⁷ Palpacelli 2009, 99.

dell'immortalità dell'anima (70c4-84b8), alle obiezioni di Simmia e Cebete contro tali argomentazioni (85e3-88b8).⁴⁸ Il problema è capire in che modo tale silenzio possa essere inteso.

Moriani⁴⁹ argomenta che si tratti di un «silenzio positivo» e «che chiede di essere riempito di parole» autentiche, capaci di fornire la verità sulla vita, la morte, l'anima. La causa è il clima di alta responsabilità morale e intellettuale, generato dalla consapevolezza che questa è l'ultima volta in cui Socrate potrà dialogare con i suoi amici. La morte imminente del maestro impone ai discepoli un'assoluta trasparenza rispetto alle questioni in gioco e la disponibilità ad affrontarle sinceramente, perché dopo non vi sarà occasione di riprenderle. In questo senso, il *Fedone* è accostabile all'*Apologia*, perché anche lì (40a6-c3) c'è un silenzio positivo. Socrate racconta di come il demone non lo dissuase dal prendere la propria difesa in tribunale, che lo avrebbe condotto alla morte. E giacché il δαίμων è buono, ne segue che il suo mutismo suggerisce che morire è un bene, altrimenti avrebbe dissuaso il filosofo dal suo proposito apologetico.

Le tesi dello studioso sono in larga parte condivisibili e possono trovare conferma da altri passi. Uno è quello in cui Simmia dichiara di sentirsi autorizzato a porre ora le sue obiezioni a Socrate, per non provare in futuro il rimpianto di non averglielo poste (85d4-7). Un altro passo a sostegno di Moriani è 107a2-7. Cebete invita qui i presenti a non fare silenzio, ma a parlare senza indugio, se hanno qualcosa da recriminare alla seconda 'batteria' di prove (91c6-107a1), poiché è dubbio che ci sarà ancora modo di discutere con attenzione e cura su questi temi.

Anche la prospettiva che il silenzio crei un clima di responsabilità dialogica e un'assoluta trasparenza è persuasiva. Platone ci dice che esso è lungo (cfr. ἐπὶ πολὺν χρόνον in c1), e solo la sua interruzione provocata dal parlottare a bassa voce di Simmia e Cebete⁵⁰ impedisce un suo protrarsi ancora più esteso. L'ampia durata del silenzio crea un'atmosfera rarefatta e inten-

⁴⁸ Hildebrandt 1959, 172-173, Rowe 2007, 119-120.

⁴⁹ Moriani 1987-1988, 55-56

⁵⁰ Cfr. la l. c4: μικρὸν πρὸς ἀλλήλω διελεγέσθην. L'espressione μικρὸν λέγειν e affini significano «parlare a bassa voce», non «parlare per breve tempo» (cfr. Lorimer 1960).

sa, in cui le obiezioni dei due personaggi contro le prime prove acquistano maggior peso ed efficacia.

Ci sono invece due dettagli dell'argomentazione di Moriani che non mi convincono. Il primo è che non è necessario supporre che il silenzio creatosi al termine della prima 'batteria' di prove abbia bisogno di essere riempito a parole. Il passo 84c1-4 non ci mostra solo il parlottare di Simmia e Cebete. Platone riporta anche che Fedone – guardando Socrate e gli altri uomini convenuti – poteva dedurre che essi erano assorti a riflettere sui ragionamenti precedenti.⁵¹ Non c'è dunque una reazione unica, di fronte al silenzio. Alcuni personaggi sentono il bisogno di colmare l'*horror vacui* con critiche e obiezioni, altri sono propensi a ragionare interiormente su quanto ascoltato.

Il secondo dettaglio è più importante. Non riesco a ritrovare, nel testo, una conferma che il lungo silenzio del passo 84c1-5 sia positivo e propedeutico al raggiungimento di una verità ultima, che si manifesterà col procedere dialogico. Similmente al mutismo di Liside, esso sembra dettato da inquietudine e perplessità,⁵² nei confronti di quanto è stato precedentemente detto da Socrate. Il silenzio non prepara a una verità futura e definitiva: sottolinea l'inadeguatezza, il fallimento, l'incompletezza dei discorsi svolti intorno alla vita, alla morte, all'anima.⁵³

L'accostamento al passo dell'*Apologia* appare in tal senso discutibile, benché fascinoso. Se proprio si vuole avvicinare *Phaed.* 84c-5 a un altro dialogo, forse un candidato più cogente è costituito dal *Protagora* (328d3-7). Anche qui si legge, infatti, di un lungo momento di silenzio di Socrate (d4: ἐπὶ πολὺν χρόνον), successivo al racconto del mito di Prometeo e al discorso a favore della capacità di tutti gli esseri umani di apprendere la virtù (320c2-328d2). Il filosofo osserva Protagora per molto tempo senza parlare perché affascinato dal suo eloquio ma, una volta ripresosi dal torpore, domanderà al suo interlocu-

⁵¹ Burger 1984, 101. Guarini 1998, 241, afferma che costoro «si riposano nella convinzione di aver conquistato qualche cosa di grande».

⁵² Stesso parere in Montgomery Ewegen 2014, 155.

⁵³ Rileva la debolezza delle dimostrazioni del dialogo anche de Luise 2016. Una simile funzione è assolta anche dal silenzio che cade tra gli interlocutori del *De oratore* di Cicerone (I 35.160).

tore di fugare il piccolo punto (σμικρόν τι) rimasto controverso sulla natura della virtù, ossia se questa sia unica o molteplice, che si rivelerà fatale per il sofista (328e3-5). *Mutatis mutandis*, lo stesso atteggiamento può essere attribuito a Simmia e Cebete nel *Fedone*. Costoro dapprincipio rimangono in lungo silenzio, perché affascinati dalle parole socratiche e perché intenti anche loro a riflettere interiormente su quanto udito,⁵⁴ ma poi lo infrangono ed esplicitano i loro dubbi, costringendo Socrate a riesaminare da capo l'ipotesi dell'immortalità dell'anima.

Si può notare, del resto, che Simmia e Cebete sono interlocutori esigenti. Essi sono Socratici⁵⁵ che vogliono capire il più possibile e non si lasciano facilmente contentare. I loro interventi comportano spesso, inoltre, un mutamento nell'indagine, che altrimenti si fermerebbe senza procedere oltre (oltre alle obiezioni che essi muovono dopo il momento di silenzio, cfr. Cebete in 62c9-63a3). Questo non è forse un caso. Con la rappresentazione teatrale e dialogica, Platone potrebbe indicarci quanto persone come Simmia e Cebete siano importanti, per il procedere di qualunque riflessione. Il dialogo delineerebbe, tramite i dubbi che essi sollevano, l'interlocutore ideale⁵⁶ e suggerirebbe quale potrebbe essere la metodologia capace di soddisfare i bisogni intellettuali di tale figura.

Potremmo difendere l'ipotesi ricostruendo il profilo dei due Socratici. Una tale operazione fu già abbozzata da Olimpodoro,

⁵⁴ Simmia confessa infatti, in 85d5-9, di non aver solo discusso a bassa voce con Cebete la validità della prima 'batteria' di prove. Egli l'ha anche vagliata riflettendo in se stesso (πρὸς ἑμαυτὸν... σκοπῶ).

⁵⁵ Rowe 1991, 160-168 e 179. La *communis opinio* vorrebbe che i personaggi siano due Pitagorici, basandosi in particolare sul passo in cui Socrate dichiara che essi ascoltarono i discorsi di Filolao (61d6-e9 = 44 B 15 DK). Essa è stata tuttavia ridimensionata, a mio avviso, da diversi studiosi (cfr. Bernhardt 1971, 30-36 e 59-70, Sedley 1995, 10-13, Pinturo 1996, 21-35) e non regge alla citazione di molti fonte antiche, che riportano indiscutibilmente che costoro furono intimi amici di Socrate, ovvero Socratici (cfr. Plat. *Crit.* 45b2-5, *Ep.* 363a1-8; Xenoph. *Mem.* I 2.48, III 11.17; Diog. Laert. II 123-124, Plutarch. *De gen. Socr.* 580d4-6; Themist. *Or.* 34.5; Aul. Gell. II 18.4; la col. 1.23 del *PRossGeorg I 22* di Menfi, ed. Linguisti 1989). È probabile perciò che i due personaggi ascoltarono le lezioni di Filolao, ma senza aderirvi.

⁵⁶ Tale proposta parte dalla premessa che molti dialoghi platonici siano anche una testimonianza storica del modo in cui Platone concepiva la pratica dialogica (Giannantoni 2005, 41-79).

che suggeriva che gli argomenti di Simmia siano più scientifici e quelli di Cebete più amichevoli verso Socrate (*In Plat. Phaed.* 2.1-3), e da Damascio, il quale affermava che Cebete offre obiezioni più generali, Simmia più particolari (*In Plat. Phaed.* I 35). Questi giudizi non prendono in considerazione, tuttavia, né quello che il *Fedone* dice di Simmia e Cebete, né quello che questi stessi reclamano intellettualmente. La ricostruzione del profilo intellettuale dei due personaggi deve pertanto procedere con un confronto con questa tipologia di informazioni.

Cebete è un uomo dal temperamento diffidente e cauto, visto che indaga sempre il contenuto dei ragionamenti e non si lascia persuadere facilmente da quelli solo apparentemente dimostrativi.⁵⁷ Egli risulta perciò molto combattivo, tanto che sarà l'unico che non replicherà solo a Socrate, ma anche a Simmia. Cebete introduce, infatti, la sua obiezione dell'anima-vestito rintracciando alcune manchevolezze in quella del collega, basata sull'analogia con l'armonia (87a5-7, 87b4-c7).

La concezione di Simmia è più complessa e trasparente. È infatti lui stesso a riferire le sue personali concezioni, nel lungo 'manifesto epistemologico' che pronuncia in 85b10-d9.⁵⁸ Simmia crede che sia o impossibile o arduo trovare uno scioglimento chiaro a problemi come la morte, almeno in questa vita (c1-4). Ciò significa, come precisa il Socratico più oltre (107a9-b3), che è la gravità (μέγεθος) della questione in gioco e la debolezza umana (ἀνθρώπινη ἀσθένεια) che fanno sì che le dimostrazioni dell'immortalità dell'anima risultino oscure. Il punto non legittimo, però, a rinunciare alla ricerca. Simmia ritiene che, benché in sé affetti da debolezza, gli esseri umani devono sforzarsi a indagare tali problemi, altrimenti diverrebbero troppo deboli (πάνυ μαλθακοῦ), ovvero si deteriorerebbero al punto da precludersi anche le risposte minimamente soddisfacenti (c4-6). Il compito del ricercatore – espresso dialetticamente – è dunque il seguente (c7-d4). Se acquisire la conoscenza sulla vita e sulla morte è solo molto difficile, bisogna apprenderla da chi

⁵⁷ Cfr. 62c9-63a9, 77a6-9, Pinturo 1996, 23. Altri tratti positivi sono rilevati da Bernhardt 1971, 21-22, Sedley 1995 14-15, Migliori 2013, vol. 2, 804.

⁵⁸ Sulla nozione, cfr. Migliori 2013, vol. 2, 794, che ritiene, peraltro, che esso costituisca «una chiave di volta per capire» il *Fedone*.

già ce l'ha, o trovare la soluzione da soli. Se invece l'impresa è impossibile, e il fatto che Simmia si rivelerà incredulo anche di fronte alle prove successive mostra che questo sia il polo dialettico che abbraccia,⁵⁹ occorre individuare il ragionamento migliore possibile e più resistente alle confutazioni, per attraversare su questa zattera il mare burrascoso della vita. Quello che lui e Cebete diranno ha appunto tale scopo. Qualora le prove successive di Socrate resistessero ai tentativi confutatori, esse risulterebbero il ragionamento migliore (ma non chiaro e perfetto) tra quelli disponibili e sufficienti per vivere, senza eccessive paure di fronte alla morte.

Gli studiosi che si sono interessati alla personalità intellettuale dei due personaggi favoriscono perlopiù la figura di Cebete, ritenendola superiore a quella di Simmia. Gli argomenti addotti a sostegno sono: A) la dichiarazione, da parte di Simmia, di basarsi solo sulle impressioni personali e non sulla valutazione razionale,⁶⁰ B) la sua dipendenza dalle opinioni comuni,⁶¹ C) il suo essere prossimo all'odio per i ragionamenti o alla misologia,⁶² D) il non riuscire a seguire la prova della reminiscenza (che da alcuni è letta come inabilità a contemplare le idee),⁶³ E) l'eccessiva dipendenza del suo 'manifesto epistemologico' dalle opinioni di Filolao e dalla speranza di vedere i propri dubbi fugati da una divinità, che gli impedisce di essere un pensatore originale e autonomo.⁶⁴ Il sospetto di Simmia verso le argomentazioni e il conseguente scetticismo dipenderebbero, perciò, da un'effettiva incapacità di comprendere, amare e seguire il discorso razionale.

⁵⁹ Cfr. 107b2-3 e Baima 2015, 282 n. 54. Ebert 2004, 409, crede che il mito dell'aldilà che Socrate racconta subito dopo serve a fugare, psicagogicamente, tali dubbi.

⁶⁰ 61c2-5 e 92c11-d5 con Sedley 1995, 16, e Pinturo 1996, 30-31.

⁶¹ 64a10-b6 con Pinturo 1996, 31.

⁶² Sedley 1995, 14-17. Sulla misologia, cfr. soprattutto Miller 2015.

⁶³ Cfr. Bernhardt 1971, 20-21, su 72e3-73b7. Più equilibrata la posizione di Pinturo 1996, 32, che asserisce che Simmia chiede a Socrate e Cebete non di dimostrargli la teoria razionalmente, bensì raccontando la loro esperienza personale.

⁶⁴ Sedley 1995, 19-20, cita al proposito l'*incipit* del fr. 44 B 6 DK del Pitagorico. Cambiano 1970, 557 n. 46, pensa piuttosto a una somiglianza con l'agnosticismo di Protagora (cfr. Diog. Laert. IX 51 = 80 B 4 DK).

A me sembra, tuttavia, che i primi tre rilievi siano ridimensionati dal fatto che essi valgono altrettanto bene per Cebete. Anche costui sembra a volte seguire le sue impressioni personali e partire dalle opinioni comuni, come quando introduce la questione se l'anima sopravviva alla separazione dal corpo esordendo dall'incredulità generale (69e6-70a6), o confessa di non riuscire a persuadersi di tale sopravvivenza, a causa della paura che prova il suo 'bimbo interiore'.⁶⁵ Laddove poi Socrate mette in guardia dalla misologia, egli parla al plurale (cfr. e.g. 89d1: μή γενώμεθα... μισόλογοι), quindi si rivolge anche a Cebete e agli altri presenti che sono rimasti scossi dalle obiezioni alla prima 'batteria' di prove (88c1-7), più che al solo Simmia. Se subito dopo Socrate si rivolge a quest'ultimo separatamente, non è perché ritiene che egli sia più propenso all'odio dei discorsi, bensì perché tale Socratico ha presentato la sua obiezione per primo. Quanto al punto D, va notato che Simmia non fatica a credere nella reminiscenza, come dichiara lui stesso (73b3). Egli chiede piuttosto che, in tale circostanza, vengano date delle dimostrazioni (cfr. ἀποδείξεις in 73a4-5), al contrario di Cebete che, risulta convinto in partenza (72e3-73a3). Infine, la dipendenza del 'manifesto epistemologico' di Simmia da Filolao non è immune da critiche⁶⁶ e letture alternative, tra cui la tesi classica della dipendenza di questo manifesto da istanze socratiche,⁶⁷ o la proposta che Simmia confessi semplicemente la sua personalissima opinione. Il testo riporta, dopo tutto, che il Socratico sta dicendo quello che lui pensa (85c1-2: ἐμοὶ δοκεῖ), anche se ammette che il suo pensiero coincide, forse, con quello del suo maestro Socrate (85c2-3: ἴσως ὥσπερ καὶ σοί).

Il divario intellettuale tra Simmia e Cebete non appare, pertanto, così marcato. Entrambi i Socratici sono fini pensatori, ciascuno dei quali ha specifici punti di forza. Simmia è un teorizzatore acuto dei limiti delle capacità cognitive umane, che

⁶⁵ Cfr. Guarini 1998, 223, Ebert 2004, 251-252, Erler 2003, 111-114.

⁶⁶ Cfr. quelle mosse da Pinturo 1996, 33-35.

⁶⁷ Cfr. Huby 1955, Ross 1982, e Guarini 1998, 244, che tra le varie cose rilevano la vicinanza dell'appello di Simmia a navigare nel mare della vita con il discorso umano migliore possibile alla metafora della 'seconda navigazione' di Socrate (99c6-d2). *Contra* Sedley 1995, 18-19.

fissa dei criteri metodologici, utili a distinguere il ragionamento perfetto e inaccessibile (= quello assolutamente chiaro e libero da dubbi), il ragionamento imperfetto e migliore di altri (= quello non del tutto chiaro, ma resistente alla confutazione), il ragionamento imperfetto e peggiore di altri (= quello non chiaro e confutabile). Cebete è invece un ragionatore ‘pragmatico’. Egli non è interessato alla teorizzazione epistemologica e, tuttavia, è abile nel diagnosticare i punti deboli dei ragionamenti, siano essi formulati dal maestro o dai colleghi. Insieme, Simmia e Cebete costituiscono forse l’interlocutore ideale: un individuo che sa tanto problematizzare i limiti della conoscenza umana e fissare i criteri per stabilire la solidità di un ragionamento, quanto verificare con puntiglio quali discorsi sono solidi e quali traballanti.

Tornando dunque al silenzio del passo 84c1-5, possiamo adesso concludere che un’altra ragione che spinge a supporre che esso sia di carattere negativo e non sia l’anticipazione – quasi sacrale⁶⁸ – di una verità ultima è il fatto che i due Socratici appaiono desiderosi di romperlo. Giacché essi vogliono argomenti il più possibile chiari e liberi da dubbi, il vuoto che si è creato dopo la prima ‘batteria’ di prove è probabilmente percepito da loro come inquietante, statico, oppressivo e tale che non dischiude la promessa di una soluzione soddisfacente. Bisogna parlare ancora e ancora riflettere, perché si è ben lontani oggi, giorno della morte di Socrate, dall’aver trovato definitivamente il segreto della vita e della morte.

In qualità di corollario, si può sottolineare, infine, che è forse lo stesso Platone ad ammettere che la versione delle prove dell’immortalità dell’anima fornite nel dialogo sono provvisorie e bisognose di supplementi di indagine. Egli fa dire a Socrate in tre occasioni che Simmia, Cebete e gli altri non potranno mai trovare persuasivi gli argomenti oggi sviluppati, se non ripercorreranno ogni giorno i ragionamenti svolti sull’anima, cercando di vagliarli a fondo e individuando quel che vi è in loro di davvero buono.⁶⁹ Le prove e le indicazioni metodologiche del mae-

⁶⁸ Così Ebert 2004, 281-282, e Montgomery Ewegen 2014, 155-156.

⁶⁹ Cfr. 77e3-78a9, 89c11-91a1, 107b4-9, con Damasc. *In Plat. Phaed.* II 3, Erler 1991, 160 e 173, Sedley 1995, 18-21, Kahn 1998, 318-319, Miller 2015, 168-169, Baima 2015, 268-271 e 279-282. L’imperativo di raggiungere

stro lasciano in eredità ai discepoli, pertanto, più che una verità graniticamente salda che resterà tale in eterno, un invito a verificare da soli la correttezza dei suoi ragionamenti, attraverso un'opera di approfondimento, integrazione e chiarimento. Questa richiesta sarà mantenuta, come si vede da quanto accade dopo che Socrate ha concluso il racconto del mito dell'aldilà e si è allontanato per lavarsi. I discepoli mostrano di riprendere subito a riesaminare tutto ciò che è stato ipotizzato insieme al maestro (116a4-5).

Il senso dell'espedito drammatico costituito dal silenzio del passo 84c1-4 è, in sostanza, quello di costituire un invito per lo spettatore o il lettore alla ricerca⁷⁰ e non all'attesa di una rivelazione sapienziale. Proprio per questo suo carattere protrettico, credo che si possa dire che Platone difende l'immortalità dell'anima nel *Fedone* non come mezzo di fuga dal mondo, ma anzi come strumento per calarsi meglio nella vita, persino nei suoi ultimi istanti. L'autore mostra, attraverso Socrate che conversa fino all'ultimo con degli amici, credendo che la sua ricerca possa giovare gli altri anche dopo morto, la capitale importanza dell'uso generoso e cauto della ragione, durante l'esame di concetti alti e difficili.

4. Conclusioni

In questo saggio, ho potuto concentrarmi su tre interessanti momenti di silenzio dei dialoghi platonici, sottolineando il loro peso 'drammatico', vale a dire la loro sapiente collocazione strategica e strutturale sul piano compositivo, così come le loro ripercussioni filosofiche. Secondo quanto ho argomentato, questi sono i principali risultati. Il silenzio del *Liside* potrebbe servire a indurre lo spettatore a una sobria cautela nei rapporti interpersonali e all'abitudine a cercare di distinguere i veri amici da quelli

un abito filosofico e di ripetere quanto più possibile l'indagine – per trovare il 'buono' di un ragionamento – ricorre anche in altri dialoghi (cfr. i riferimenti citati in Erler 1991, 150-153).

⁷⁰ Cfr. qui Sprague 2007 e Jansen 2013, 339-349. Più in generale, cfr. Guarini 1998, 299-300.

falsi. Il silenzio dell'*Eutidemo* avrebbe lo scopo di invitare a sciogliere il problema della dicibilità/pensabilità del non-essere e del 'diverso', per apprendere a dialogare bene e a parlare correttamente della realtà. Il silenzio del *Fedone* avrebbe la funzione, infine, di sensibilizzare a indagare temi complessi come la morte con lo stesso atteggiamento assunto da due interlocutori 'ideali', quali sono forse Simmia e Cebete: l'attitudine a indagare con costanza, cautela e rigore, esigendo sempre dalle tesi proprie e altrui la migliore difesa o giustificazione possibile. Se mai ce ne fosse bisogno, lo studio della tecnica del silenzio 'drammatico' riesce a confermare l'idea che in Platone il piano poetico-teatrale e la dimensione filosofica si sorreggono / integrano a vicenda.⁷¹

Bibliografia

- F. Ademollo, *The Cratylus of Plato. A Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- F. Aronadio, *Procedure e verità in Platone (Menone Cratilo Repubblica)*, Bibliopolis, Napoli 2002.
- N.R. Baima, *Death and the Limits of Truth in the Phaedo*, «Apeiron», 48.3 (2015), 263-284.
- J. Bernhardt, *Platon et le matérialisme ancien*, Payot, Paris 1971.
- R. Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- R. Burger, *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*, Yale University Press, New York-London 1984.
- G. Cambiano, *Dialoghi filosofici di Platone. Vol. I*, UTET, Torino 1970.
- E. Caramuta, *Metafisica e silenzio*, «Giornale di Metafisica», 18.1-2 (1996), pp. 95-112.
- B. Cassin, *Le doigt de Cratyle*, «Revue de Philosophie Ancienne», 5.2 (1987), pp. 139-150.

⁷¹ Cfr. il contributo di Erler in questo stesso volume.

- T. Chance, *Plato's Euthydemus. Analysis of What Is and What Is Not Philosophy*, University of California Press, Berkeley et alii 1992.
- N.G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- G.J. De Vries, *ΣΕΜΝΟΣ and Cognate Words in Plato*, «Mnemosyne», 12.2 (1944), pp. 151-156.
- F. Deleva Caizzi (ed.), *Platone: Eutidemo*, Mondadori, Milano 1996.
- F. de Luise (ed.), *Fedro: le parole e l'anima*, Zanichelli, Bologna 1997.
- F. de Luise, *Il canto del cigno di Socrate. Una celebrazione della morte?*, in G. Cornelli, R. Lopes (eds.), *XI Symposium Platonicum; Plato's Phaedo. Papers*, International Plato Society/Annablume Classica, São Paulo 2016, pp. 568-579.
- J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 1985.
- T. Eades, *Plato, Rhetoric, and Silence*, «Philosophy and Rhetoric», 29 (1996), pp. 244-258.
- T. Ebert (Hrsg.), *Platon: Phaidon*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004.
- M. Erler, *Il senso delle aporie nei dialoghi di Platone. Esercizi di avviamento al pensiero filosofico*, trad. di C. Mazzarelli, Vita & Pensiero, Milano 1991.
- M. Erler, *Das Bild vom «Kind im Menschen» bei Platon und der Adressat von Lukrez De rerum natura*, «Cronache Ercolanesi», 33 (2003), pp. 107-117.
- G. Giannantoni, *Dialogo socratico e nascita della dialettica nella filosofia di Platone*, Bibliopolis, Napoli 2005.
- R. Guardini, *La morte di Socrate. Interpretazione dei dialoghi platonici: Eutifrone, Apologia, Critone e Fedone*, traduzione di E. Pocar, Morcelliana, Brescia 1998.
- R.S.W. Hawtrey, *Commentary on Plato's Euthydemus*, American Philosophical Society, Philadelphia 1981.
- J. Heath, *The Talking Greeks. Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

- K. Hildebrandt, *Platon. Logos und Mythos*, De Gruyter, Berlin 1959.
- P.M. Huby, *Phaedo 99d-102a*, «Phronesis», 4 (1959), pp. 12-14.
- S. Jansen, *Plato's Phaedo as a Pedagogical Drama*, «Ancient philosophy», 33.2 (2013), pp. 333-352.
- W.A. Johnson, *Dramatic Frame and Philosophic Idea in Plato*, «The American Journal of Philology», 119.4 (1988), pp. 577-598.
- C.H. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- H. Keulen, *Untersuchungen zu Platons "Euthydem"*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1971.
- L.A. Kosman, *Silence and Imitation in the Platonic Dialogues*, in J.C. Klagge, N.D. Smith (eds.), *Methods of Interpreting Plato and His Dialogues*, Oxford University Press, Oxford 1992, pp. 73-92.
- S. Lilla, *Il silenzio nella filosofia greca*, Institutum patristicum Augustinianum, Roma 2013.
- A. Linguiti, *Elenco di opere filosofiche e letterarie*, in AA.VV., *Corpus dei papiri filosofici greci e latini. Parte I: Autori noti. Vol. I**, Olschki, Firenze 1989, pp. 85-93.
- A. Linguiti, *Commentarium in Platonis Parmenidem*, in AA.VV., *Corpus dei papiri filosofici greci e latini. Parte III: Commentari*, Olschki, Firenze 1995, pp. 63-201.
- M. Lualdi, *Il problema della philia e il Liside platonico*, CELUC, Milano 1974.
- M. Migliori, *Il disordine ordinato*, Morcelliana, Brescia 2013.
- S. Montgomery Ewegen, *Plato's Cratylus. The Comedy of Language*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2014.
- F. Moriani, *Σεμνῶς πάνυ σιγᾶ (Fedro 257 D 6): i luoghi platonici del silenzio*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 10 (1987-1988), pp. 27-64.
- M. Nancy, *Le philosophe et son double. Un commentaire de l'Euthydème de Platon*, Vrin, Paris 1984.

- L. Palumbo, *μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli 2008.
- M.A. Pinturo, *L'interlocutore nel Fedone: valore simbolico o personalità concreta? Una risposta a David Sedley*, «Acme», 49.3 (1996), pp. 15-35.
- J.M. Rhodes, *Eros, Wisdom, and Silence: Plato's Erotic Dialogues*, University of Missouri Press, Missouri 2003.
- D.L. Ross, *The Deuterus Plous, Simmias' Speech, and Socrates' Answer to Cebes in Plato's "Phaedo"*, «Hermes», 110.1 (1982), pp. 19-25.
- C. Rowe, *Philosophy and Literature: The Arguments of Plato's Phaedo*, in J.J. Cleary (ed.), *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy. Vol. 5 (1989)*, Brill, Lanham-New York-London 1991, 159-181.
- C. Rowe, *Plato and the Art of Philosophical Writing*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- D.N. Sedley, *The Dramatis Personae of Plato's Phaedo*, in T. Smiley (ed.), *Philosophical Dialogues: Plato, Hume, Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford 1995, pp. 3-26.
- D.N. Sedley (ed.), *Plato's Cratylus*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- G. Sermamoglou-Soulmaidi, *Playful Philosophy and Serious Sophistry. A Reading of Plato's Euthydemus*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.
- R.K. Sprague (ed.), *The Older Sophists*, Hackett, Indianapolis-Cambridge 2001.
- R.K. Sprague, *Plato's Phaedo as Protreptic*, in S. Stern-Gillet, K. Corrigan (eds.), *Reading Ancient Texts. Vol. I: Presocratics and Plato*, Brill, Leiden-Boston 2007, pp. 125-134.
- M.C. Stokes, *Plato's Socratic Conversations. Drama and Dialectic in Three Dialogues*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986.
- D. Tarrant, *Plato as Dramatist*, «The Journal of Hellenic Studies», 75 (1955), pp. 82-89.
- O. Wilde, *Opere*, a cura di M. D'Amico, Mondadori, Milano, 2004.

GLI AUTORI

FULVIA DE LUISE è professore associato di Storia della Filosofia Antica presso l'Università di Trento. I suoi interessi scientifici si concentrano sull'ermeneutica dei testi antichi e sulle questioni etico-politiche nella tradizione di pensiero che fa capo a Socrate, con particolare riferimento al tema della virtù e della felicità. È autrice di numerosi studi platonici, con particolare riferimento alla *Repubblica*, al *Fedro* e al *Simposio*. In collaborazione con G. Farinetti ha scritto *Felicità Socratica* (OLMS, Hildesheim 1997), *Storia della felicità. Gli antichi e i moderni* (Einaudi, Torino 2001), *I filosofi parlano di felicità* (2 voll. Einaudi, Torino 2014). Si è dedicata più recentemente a studi sulle forme del potere politico nel mondo antico e all'elaborazione di una storia della virtù (in preparazione).

ANDREA CAPRA insegna lingua e letteratura greca presso l'Università di Milano. Allievo della Scuola Normale Superiore e perfezionatosi a Cambridge, ha ottenuto in anni recenti fellowship presso lo Harvard Center for Hellenic Studies e il Seeger Center for Hellenic Studies di Princeton. Fra i principali interessi di ricerca il romanzo greco, la lirica greca, la commedia di Aristofane e soprattutto il dialogo platonico. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie, fra cui un libro sul *Protagora* (*Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Led, Milano 2001), una traduzione commentata delle *Donne al Parlamento* di Aristofane (Carocci, Roma 2010, vincitrice del premio Montselice per la traduzione e portata in scena a Siracusa nel 2013) e un'interpretazione del *Fedro* come chiave di accesso alla 'poetica' platonica (*Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge 2014).

Per un profilo completo, cfr. <https://unimi.academia.edu/AndreaCapra>.

MICHAEL ERLER è professore di filologia classica presso la *Julius-Maximilians-Universität-Würzburg* dal 1991. I suoi interessi scientifici privilegiati comprendono Platone, la filosofia ellenistica, la papirologia ercolanese e la filosofia tardo-antica (in particolare, il pensiero di Proclo). Tra le sue principali pubblicazioni, si annoverano: *Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons* (Ge Gruyter, Berlin-New York 1987); *Epikureismus in der späten Republik und der Kaiserzeit* (Steiner, Stuttgart 2000; con Wolfgang Rother); *Philosophie der Lust. Studien zum Hedonismus*. (Schwabe, Basel 2012; con Jan Erik Hessler); *Argument und literarische Form in antiker Philosophie* (De Gruyter, Berlin/New York 2013).

LIDIA PALUMBO insegna Storia della filosofia antica nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II", è membro della International Plato Society e dirige la sezione napoletana della Società filosofica italiana. Insieme con il prof. Casertano dirige la collana Philosophike Skepsis, testi e studi di filosofia antica presso l'editore Paolo Loffredo di Napoli. Visiting professor in Cile e in Brasile, ha concentrato i suoi interessi di ricerca su Platone e la tradizione platonica. Tra i suoi volumi più recenti *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele* (Loffredo, Napoli 2008) e *Verba manent. Su Platone e il linguaggio* (Loffredo, Napoli 2014).

MANUELA VALLE ha conseguito il titolo di dottore di Ricerca in Filosofia presso l'Università di Pavia nel 2012, dove è stata cultore della materia dall'a.a 2008-2009 all'a.a. 2013-2014. Attualmente insegna storia e filosofia presso il liceo classico "G. Prati" di Trento ed è cultore della materia in storia della filosofia antica presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. In merito al rapporto tra la poesia, il pensiero e la scrittura platonici, ha recentemente pubblicato *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica e So-*

fista, Iniziative Editoriali 2016 Per i suoi altri contributi scientifici si veda www.unitn.academia.edu/ManuelaValle.

LIVIO ROSSETTI ha insegnato storia della filosofia antica all'Università di Perugia fino al 2009. Nel corso di decenni dedicati in prevalenza allo studio di Socrate, Platone e letteratura socratica antica, ha avuto il privilegio di dar vita alla International Plato Society. Tra i suoi libri figurano *Le dialogue socratique* (Belles Lettres, Paris 2011, traduzione portoghese São Paulo 2015), *La filosofia non nasce con Talete, e nemmeno con Socrate* (Diogene Multimedia, Bologna 2015) e il recentissimo *Convincere Socrate* (testo teatrale, Bologna 2017). Altre sue ricerche fanno riferimento agli incontri denominati *ELEATICA*. Ne sono derivati i volumi dell'omonima collana e l'imminente *Un altro Parmenide*. <https://unipg.academia.edu/LivioRossetti>

ENRICO PIERGIACOMI è collaboratore di ricerca post-doc presso l'Università di Trento, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filosofia nell'aprile 2016, discutendo una tesi sulle teologie degli atomisti antichi, ora in corso di pubblicazione presso la *Sapienza* Università editrice (*Storia delle teologie atomiste: da Democrito a Diogeniano*). I suoi interessi privilegiati riguardano la storia della filosofia antica e la storia del teatro.

COLLANA «STUDI E RICERCHE»

- 1 Renato Dionisi, *L'opera attraverso lo studio critico delle fonti*, a cura di Salvatore de Salvo Fattor e Marina Rossi, 2011.
- 2 *Francesco Milizia e il teatro del suo tempo. Architettura, musica, scena, acustica*, a cura di Marco Russo, 2011.
- 3 Sergio Fabio Berardini, *Ethos Presenza Storia. La ricerca filosofica di Ernesto De Martino*, 2013.
- 4 Alessandro Salvador, *La guerra in tempo di pace. Gli ex combattenti e la politica nella Repubblica di Weimar*, 2013.
- 5 Michele Pancheri, *Pensare 'ai margini'. Escatologia, ecclesiologia e politica nell'itinerario di Erik Peterson*, 2013.
- 6 Enrica Ballarè, *Casa Rosmini e Rovereto. Note dal passato pensando a un museo futuro*, 2014.
- 7 *Rosmini e l'economia*, a cura di Francesco Ghia e Paolo Marangon, 2015.
- 8 *Büchner artista politico*, a cura di Enrico Piergiacomi e Sandra Pietrini, 2015.
- 9 Alberto Baggio, *Incivilimento e storia filosofica nel pensiero di Antonio Rosmini*, 2016.
- 10 *Legittimazione del potere, autorità della legge: un dibattito antico*, a cura di Fulvia de Luise, 2016.

