

PLATONE ARTISTA NEL 'GORZIA'

1. INTRODUZIONE

Nel prologo del *Teeteto*, Euclide racconta a Tersione come egli sia giunto a ricostruire il dialogo tra Socrate e Teeteto, che si appresta a riferire al suo interlocutore:

«Quando mi recai ad Atene, (Socrate) mi raccontò i discorsi che aveva tenuto con lui... Ma allora subito, non appena tornavo a casa, buttavo giù delle note, e in seguito, a mio agio, ripercorrendo i ricordi, li trascrivevo, e tutte le volte che mi recavo ad Atene, interrogavo Socrate su quanto non ricordavo e, di nuovo tornato qui, mi davo a riordinarli... Ecco qui il libro, Tersione. Ma il dialogo lo trascrissi in questa foggia, non come se Socrate me lo esponesse, come in realtà me lo espose, ma come se dialogasse realmente con coloro con i quali disse di aver discusso» (142d-143d).

È possibile che, in tal modo, per bocca di un suo personaggio, Platone suggerisca all'interprete attraverso quali passaggi si compiva l'effettiva composizione dei suoi dialoghi. Il passo richiederebbe uno studio più approfondito, giacché propone numerosi spunti di riflessione¹. Mi limito alle ultime parole citate, interpretandole come un evidente riferimento al carattere teatrale della scrittura platonica.

Dichiarata dal loro stesso autore, la valenza mimetica dei dialoghi platonici risulta manifesta al lettore contemporaneo come a quello dei secoli passati. È tuttavia solo a partire da Schleiermacher che al carattere teatrale della scrittura platonica viene dedicato non un vago apprezzamento o la riprovazione, ma uno studio specifico. F.M. Giuliano, in un suo articolo², segnala il valore della *Introduzione a Platone*³: a Schleiermacher, che insiste sull'imprescindibile nesso tra forma e contenuto, dobbiamo l'apertura di un fecondissimo varco tra le strette della interpretazione scettica da una parte e sistematica dall'altra della filosofia platonica. Giuliano si preoccupa, quindi, di tracciare una mappa dei numerosi contributi dedicati al teatro platonico. Non solo appaiono diverse le prospettive filosofiche⁴ a partire dalle quali gli

¹ Non da ultimo quello sul problematico rapporto oralità-scrittura. Cf. M. Vegetti, *Nell'ombra di Theut*, in M. Detienne (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma-Bari 1989², 201-27.

² Cf. F.M. Giuliano, *Filosofia in letteratura: il dialogo platonico e la sua interpretazione*, Atene e Roma 45, 2000, 1-43.

³ Cf. F.D.E. Schleiermacher, *Einleitung*, in *Platons Werke*, Berlin 1855³, tr. it. *Introduzione a Platone*, Brescia 1994.

⁴ «Si scorgono innegabilmente, dietro le tesi finali di Gundert, i tratti dell'esistenzialismo, i medesimi presenti sullo sfondo nel *Platon* di Paul Friedländer... Ma la stretta compenetrazione tra forma e contenuto nei dialoghi emerge anche da una chiave di lettura per molti versi antitetica all'ermeneutica esistenzialista, qual è quella della filosofia analitica... È legata all'analisi la prospettiva da cui guarda Michael Frede», Giuliano 19-20.

interpreti studiano il carattere drammatico della scrittura platonica, ma vari risultano anche gli specifici argomenti affrontati.

Clay⁵ e Patterson⁶ si concentrano sul peculiare intreccio di commedia e tragedia che si può cogliere in tutti dialoghi platonici ma, innanzitutto, nel *Simposio*, ove questo nesso pare venir teorizzato⁷. Kuhn⁸ ed Erler⁹ preferiscono studiare la relazione con la sola tragedia, altri quella con la commedia. Giuliano cita, tra gli altri, gli esempi di Greene¹⁰, Brock¹¹ e Jouët-Pastré¹². Si possono aggiungere gli articoli di Beltrametti¹³ e Stella¹⁴ che analizzano gli elementi comici della *Repubblica*, e, inoltre, gli interventi di A. Capra¹⁵, dedicati al *Protagora*, al *Menesseno* e al loro peculiare confronto con le commedie di Aristofane e di Eupoli.

Secondo fondamentale oggetto d'indagine si rivela quello dei personaggi. Rowe¹⁶ per il *Fedone* e Vegetti¹⁷ per la *Repubblica* si occupano della stretta relazione che intercorre tra i personaggi e il movimento argomentativo. Leo Strauss¹⁸ contribuisce a spostare l'attenzione da Socrate, non più unico portavoce di Platone, agli altri personaggi presenti sulla scena, studiandone non solo le parole, ma anche i caratteri e le azioni.

⁵ Cf. D. Clay, *The Tragic and Comic Poet of the Symposium*, *Arion* n.s. 2, 1975, 238-61.

⁶ Cf. R. Patterson, *The Platonic Art of Comedy and Tragedy*, *Ph&Lit* 6, 1982, 76-93.

⁷ Cf. *Symp.* 223 d.

⁸ Cf. H. Kuhn, *The True Tragedy. On the Relationship between Greek Tragedy and Plato*, I-II, *HSCPh* 52, 1941, 1-40.

⁹ Cf. M. Erler, *Il senso delle aporie nei dialoghi di Platone. Esercizi di avviamento al pensiero filosofico*, tr. it. Milano 1991.

¹⁰ Cf. W.Ch. Greene, *The Spirit of Comedy in Plato*, *HSCPh* 31, 1920, 63-123.

¹¹ Cf. R. Brock, *Plato and Comedy*, in E.M. Craik, *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, 38-49.

¹² Cf. E. Jouët-Pastré, *Le rire chez Platon. Un détour sur la voie de la vérité*, in M. Trédé-Ph. Hoffmann, *Le rire des anciens*, Paris 1998, 273-79.

¹³ Cf. A. Beltrametti, *L'utopia dalla commedia al dialogo platonico*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. IV, libro V, Napoli 2001, 233-56.

¹⁴ Cf. M. Stella, *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. II, libri II e III, Napoli 1998, 233-79.

¹⁵ Cf. A. Capra, *Ἀγῶν λόγων. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Milano 2001; Id., *Il Menesseno di Platone e la commedia antica*, *Acme* 51, 1998, 183-91.

¹⁶ Cf. Ch. Rowe, *Philosophy and Literature: The Arguments of Plato's 'Phaedo'*, in J.J. Cleary, *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, VII, Lanham-New York-London 1993, 159-81.

¹⁷ Cf. M. Vegetti, *Società dialogica e strategie argomentative nella Repubblica*, in G. Casertano (a c. di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli 2000, 74-85.

¹⁸ Cf. L. Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, Glencoe 1952; Id., *The City and Man*, Chicago 1964.

Il significato da attribuire alla forte componente drammatica della scrittura platonica rappresenta il terzo decisivo aspetto di studio. G. Arrighetti¹⁹ e M. Vegetti²⁰ trovano una giustificazione nel retroterra culturale di Platone. Più nello specifico, secondo la loro interpretazione, il teatro non rappresenterebbe solo un genere assai diffuso nell'Atene del V e IV sec., ma sarebbe anche l'unica via per uscire dall'alternativa, enunciata nel celebre mito del *Fedro*²¹, tra cattiva scrittura ed oralità. I dialoghi platonici, proprio perché drammatici, offrirebbero i vantaggi della comunicazione a viva voce e sarebbero così in grado di ovviare alle insufficienze della scrittura.

D'avviso contrario appare la scuola di Tübingen-Milano. Per meglio dire, anche gli esponenti di questo indirizzo interpretativo riconoscono la valenza in generale artistica ed in particolare teatrale della scrittura platonica, ma è differente il valore che le attribuiscono. Per Gaiser²² e Reale²³ la scrittura dei dialoghi può forse essere, proprio perché artistica, superiore a quella dei trattati e di tutte le altre composizioni, ma resta, comunque, inferiore al dialogo orale tra anime. Compito del teatro platonico sarebbe allora quello di suggerire, di rinviare alle dottrine non scritte.

Ampio e articolato risulta, pertanto, il dibattito sul carattere teatrale dei dialoghi e si estende fino a coinvolgere, oltre alla componente drammatica, anche altre forme di comunicazione non referenziale, come la poesia di Pindaro, Omero e, in generale, la produzione retorica.

Collocando il mio intervento all'interno di questa nutrita corrente di studi, ritengo opportuno soffermarmi su un dialogo ancora poco indagato in tal senso: il *Gorgia*. Tralasciando le immagini mitiche che chiudono il dialogo e solamente accennando alle figure retoriche, presenti in ogni riga, mi concentrerò sulla componente teatrale per analizzare gli aspetti che consentono di riconoscere nel *Gorgia* un'opera filosofica ispirata al teatro. Credo, infine, necessario prendere in considerazione, anche se

¹⁹ Cf. G. Arrighetti, *Il dialogo platonico: la scelta di una forma letteraria*, in G. Cambiano (a c. di), *Platone. Protagora, Menone, Fedone*, Milano 1983, XLVI-IL.

²⁰ Cf. Vegetti, *Nell'ombra*, 214 ss.

²¹ «Se è impossibile e illegittimo scrivere il manuale filosofico, sarà dunque al contrario legittimo e possibile scrivere teatro filosofico, che può simulare, cioè rappresentare, i modi della vera comunicazione tra anime», Vegetti, *Nell'ombra*, 221.

²² «È senz'altro esatto che i dialoghi platonici sono migliori rispetto a tutte le opere letterarie fino a quel momento in uso... è altrettanto esatto poi che la superiorità degli scritti platonici dipende dalla forma dialogica... Pur con tutte le prerogative che li contraddistinguono, i dialoghi di Platone non superano però la fondamentale insufficienza propria di tutto ciò che è scritto», K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli 1984, 83-84.

²³ Cf. G. Reale, *Eros demone mediatore*, Milano 1997; *Platone alla ricerca della sapienza segreta*, Milano 1998.

in maniera sintetica, il paradosso che coinvolge la scrittura artistica, più nello specifico teatrale, del *Gorgia* e dell'intera produzione platonica. Le celebri e decise accuse che Platone lancia contro l'arte tutta e quella drammatica, in particolare, non possono essere sottaciute o minimizzate dall'interprete del teatro platonico.

2. IL *GORGIA* E IL TEATRO.

Al di là delle corrispondenze, che analizzerò in un secondo momento, tra *Gorgia*, commedia e tragedia, mi propongo ora di indagare perché, più in generale, il *Gorgia* possa dirsi teatrale. Credo che la teatralità del dialogo risieda, in primo luogo, nell'abile costruzione dei suoi personaggi e, in secondo luogo, nei numerosi esempi di messa in scena raddoppiata.

2.1 I PERSONAGGI.

Già il fatto che il testo sia interamente composto dalle battute dei personaggi, senza alcuna concessione alla terza persona²⁴, è, di per sé, teatrale. Ma quel che più accresce la familiarità con il mondo del teatro è, probabilmente, la sapiente costruzione del loro profilo²⁵. Come fa notare Vegetti²⁶, i personaggi platonici non sono puri pretesti offerti alla confutazione socratica, ma sono dotati di grande potenza letteraria e teorica.

Mi soffermo sul caso particolare di Callicle che, insieme al Trasimaco della *Repubblica*, è uno dei personaggi 'negativi' più riusciti dell'intero corpus platonico. Benché questo personaggio ci sia noto solo attraverso il *Gorgia*, la sua rappresentazione è così efficace e convincente che gli interpreti a lungo hanno discusso e discuteranno sulla sua possibile esistenza storica²⁷. Comunque stiano le cose, è indubbio che, attraverso Callicle, Platone porta sulla scena del dialogo concezioni etico-politiche diffuse tra gli intellettuali dell'Atene tra V e IV secolo. Sullo sfondo si possono intravedere personaggi come Antifonte o Alcibiade²⁸, ma potremmo, forse, aggiungere, tra gli altri, anche Platone. Dodds parla di Callicle come di un Platone

²⁴ Per la distinzione tra i dialoghi drammatici puri e quelli introdotti da una narrazione, Capra, Ἄγων λόγων, 50.

²⁵ Cf. G.F. Nieddu, *Il Ginnasio e la scuola: scrittura e mimesi del parlato*, in *Lo spazio letterario*, I 1, Roma 1992, 582-83.

²⁶ Vegetti, *Società*, 75.

²⁷ Per il dibattito sulla questione rinvio alle considerazioni e alla bibliografia contenute in S. Gastaldi, *La giustizia e la forza. Le tesi di Callicle nel Gorgia di Platone*, QS 26, 2000, 85-105, e G. Reale, *Gorgia*, Milano 2001, 19.

²⁸ Cf. Gastaldi 97-103.

potenziale ma irrealizzato²⁹ e Reale, riferendosi anche ai rilievi di Jaeger e di Hildebrand, nota come Callicle rappresenti, molto probabilmente, oltre che un avversario, una potente tentazione³⁰. Se Callicle insiste nel suggerire a Socrate la via della politica, è certo che il nipote di Crizia ne fu a lungo tentato. Se Callicle violentemente nega il principio di uguaglianza, anche Platone, pur con diverse argomentazioni, lo criticò. Callicle porta, allora, sulla scena una tentazione forte, un dubbio profondo, fors'anche un incubo del suo autore, che sa plasmarne il profilo con fine perizia d'artista.

Modulandone il linguaggio, Platone riesce a trasmettere al lettore il carattere costante del suo personaggio, nel variare degli stati d'animo. Immaginiamo sulla scena, come scrive Croiset³¹, un giovane «riche», «confiant en lui même», «impétueux et vaniteux», fedele a queste sue caratteristiche dall'inizio alla fine del dialogo con Socrate: lo ritroviamo attraverso tutti i suoi cambi di umore.

Lo stesso Croiset giudica il suo ingresso nella conversazione «un coup de théâtre». Se l'irruenza e la violenza di Trasimaco è trasbordante e quasi ferina³², quella di Callicle è, forse, un poco più contenuta, ma certo sprezzante e sfrontata. Callicle rende manifesto tutto il suo disprezzo per le argomentazioni socratiche: rasentano il ridicolo (παίζει/παίζοντα: 481b-c, ripreso a 485b-c), sono infantili (δοκείς νεαιεύεσθαι: 482c), grossolane e volgari (φορτικά καὶ δημηγορικά: 482e), chiacchiere e vaniloqui (ληρήματα φλυαρίας: 486c), bagattelle (τὰ μικρά: 486c), bisbigli (ψιθυρίζοντα: 485e), balbuzie (ψελλιζομένους: 485b-c), astuzie da sofista (τοῦτο τὸ σοφὸν κατανενοηκῶς κακουργεῖς: 483a), trabocchetti (συμποδισθεῖς... ἐπεστομίσθη: 482e). È con grande slancio, determinazione e senza remora alcuna che presenta la verità della legge di Natura, contro quella degli uomini. Non c'è spazio per il dubbio, solo per la conferma, trovata in Euripide, Pindaro, Omero e nella guerra tra popoli³³. Il suo intervento raggiunge l'apice del pathos quando prospetta l'avvento di un vendicatore³⁴. Il suo arrivo è introdotto con una climax di cinque participi e culmina con l'apparizione circconfusa di luce del diritto di Natura: ἐξέλαμψεν τὸ τῆς φύσεως δίκαιον (484a-b).

²⁹ Cf. E.R. Dodds, *Gorgias*, Oxford 1959, 12-17.

³⁰ Reale, *Gorgia*, 20-21.

³¹ A. Croiset, *Platon. Gorgias, Ménon*, CUF, Paris 1923, 98.

³² Cf. *Resp.* 336b.

³³ Come scrive M. Untersteiner, *I Sofisti*, Milano 1996, 501, «tale criterio del giusto appare anche negli altri animali, tale fra Stato e Stato, fra gente e gente... questo è il vero νόμος τῆς φύσεως [che]... si collega col concetto formulato da Tucidide nel dialogo fra Ateniesi e Meli».

³⁴ Sulla figura del vendicatore/superuomo, si veda M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Torino 2003, 90.

Segue un'intensa battaglia per la confutazione: il clima è rovente e da entrambe le parti si scagliano frecce ora velenose, come i numerosi riferimenti alla morte socratica (ad es. 492e), ora al limite della volgarità, come l'accento al caradrio e agli impudichi (494b-e). Callicle, sulle prime, s'avvede dei tranelli sofisti, intuisce il senso delle astuzie messe in atto da Socrate, riconoscendo, pur con qualche incertezza, le differenze semantiche tra: βελτίων, κρείττων, ἰσχυρότερος, φροιμώτερος, ἀνδρειότερος. Più che non capire, Callicle arriva al punto di far finta di non capire (497a). Per batterlo, Socrate non può contare sul fascino di due immagini d'origine orfico-pitagorica (493a-494a), ma deve affinare la sua tecnica di confutazione, utilizzando abilmente la forza straniante di numerose figure retoriche.

Offre un esempio di sicuro interesse il passo 498c-e: le figure retoriche si intrecciano l'una nell'altra lasciando Callicle, e con lui il lettore, certo confusi e un poco storditi.

Così, all'inizio del passo, οἱ ἄφρονες καὶ οἱ φρόνιμοι non è solo un'antitesi, perché i due aggettivi sostantivati hanno anche la stessa origine semantica e costituiscono, dunque, una figura etimologica. L'antitesi immediatamente seguente, οἱ δειλοὶ καὶ οἱ ἀνδρείοι, viene ripetuta, dopo qualche parola, con anafora del primo termine e poliptoto del secondo. Gli stessi aggettivi tornano nel successivo chiasmo: φρόνιμοι καὶ οἱ ἀνδρείοι... οἱ δὲ δειλοὶ καὶ ἄφρονες.

L'aggettivo ἀγαθοί e il suo contrario κακοί rimbombano nelle orecchie del lettore: v'è su di loro una grande enfasi. I due termini costituiscono una forte antitesi, anzi l'antitesi per eccellenza, quella tra buono e cattivo (che, come è noto, non si limita all'accezione etico-morale); essi appaiono, inoltre, continuamente ripetuti nel testo, tanto che possiamo segnalare otto anafore di ἀγαθοί, ove il termine soltanto una volta è svincolato dal suo contraltare κακοί. D'altro canto, entrambi gli elementi sono coinvolti in un felice gioco di poliptoti: compaiono, infatti, oltre che al nominativo maschile plurale, anche all'accusativo maschile plurale; al nominativo, all'accusativo, al genitivo neutro plurale.

Intrecciate alle figure retoriche dedicate agli aggettivi ἀγαθός e κακός, ne riconosciamo numerose altre: due isocola, τὰ δὲ ἀγαθὰ εἶναι τὰς ἡδονὰς, κακὰ δὲ τὰς ἀνίας; ἀγαθοὶ ἄρα οἱ ἂν χαίρωσι, κακοὶ δὲ οἱ ἂν ἀνιῶνται), un'anaclasi di πάρεστιν, che risulta in figura etimologica con παρόντων e παρουσία. Tornano in figura etimologica e, una volta, tra di loro in antitesi i verbi χαίρω e ἀνιάω. Segnaliamo per χαίρω: χαίρουσιν (due volte), χαίροντες, χαίρωσι; per ἀνιάω, τὰς ἀνίας, ἀνιωμένοις, ἀνιῶνται. Infine, risaltano tre *geminations*, poste l'una di seguito all'altra: μάλλον μάλλον, ἦττον ἦττον, παραπλησίως παραπλησίως. Conclude la

ricca proposta di figure retoriche un periodo che presenta la stessa struttura e gli stessi termini della frase posta in apertura del passo, con qualche minuta variante³⁵.

Battuto da un turbine di figure retoriche, Callicle non difende più le sue posizioni. Non per questo, però, riconosce la sconfitta, meno ancora può dirsi convinto. Vorrebbe, anzi, abbandonare la conversazione ma, trattenuto da Gorgia (497b, 501c, 505c), si limita ad assecondare Socrate perché il discorso giunga a termine. Come nota Croiset, «il laissera Socrate argumenter dans le vide, et ne lui répondra que pour la forme, en lui faisant sentir à chaque fois qu'il dédaigne de l'écouter sérieusement»³⁶.

Lo sdegno di Callicle e la mancata condivisione sono resi evidenti da una sua secca espressione, che fonde chiasmo, costruito anaforico e allitterazione: Οὐδέ γέ μοι μέλει οὐδέν (505c). Non meno significativo è quel silenzio contrariato e polemico che costringe Socrate, lui che non può fare a meno della dimensione dialogica, a parlare da solo. E Socrate sceglie di recitare la parte di Callicle, di fingersi Callicle pur di parlare con lui.

2.2 IL TEATRO NEL TEATRO.

Quella alla quale abbiamo ora accennato è una delle numerose citazioni della messa in scena, che compaiono in tutti e tre gli atti³⁷ del dialogo. Pare di assistere al gioco del teatro nel teatro: all'interno di un contesto teatrale i personaggi ne portano sulla scena altri. L'esempio più appariscente è a 485e ss., quando Callicle recita la parte di Zeto e Socrate quella di Anfione. Vi tornerò poi, per affrontare ora quelli meno espliciti.

Credo che, nel *Gorgia*, si possano individuare due formule di messa in scena alla seconda potenza:

1. In un numero ristretto di casi, qui, più spesso in altri dialoghi, Socrate chiede ad un interlocutore di entrare nella parte di un altro personaggio, di fingersi diverso da quello che è. Così a 514d, e 515a-b, Socrate induce Callicle a immaginarsi, insieme a lui, prima architetto, quindi medico, per tornare poi, con maggiore spirito critico, a considerare la sua posizione ed aspirazione politica.

2. Per lo più, nel *Gorgia*, è Socrate che imita qualcun altro, che indossa la maschera di un'altra persona. Oltre all'esempio sopra citato che si estende da 506c a

³⁵ Gli aggettivi all'accusativo invece che al nominativo, i verbi all'infinito e due inversioni di posizione.

³⁶ Croiset 98

³⁷ Reale, nella sua traduzione del *Gorgia*, suddivide il dialogo in: prologo, primo, secondo, terzo atto, ed epilogo.

509c, nei più significativi di questa seconda formula di messa in scena, vediamo Socrate recitare la parte di:

- un medico, un maestro di ginnastica, un uomo d'affari che si oppongono a Gorgia e lo interrogano (452a-d);
- se stesso con un pugnale nascosto sotto il mantello, nell'agorà affollata, e Polo che risponde (470d-e);
- 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).

Ancorché sia solo Socrate a indossare la maschera di un altro personaggio, inevitabilmente chiede all'interlocutore di condividere il gioco, ovvero di partecipare, a vario titolo, alla sua messa in scena.

Le due forme di teatro nel teatro individuate nel *Gorgia*, sono, allora, assai simili. In primo luogo lo sono perché entrambe, più o meno direttamente, coinvolgono l'interlocutore, lo portano nel rappresentato, lo conducono nel mondo immaginato. In secondo luogo, perché tutti i casi di messa in scena raddoppiata presentano una struttura dialogica. L'architetto e il medico nei quali si deve immedesimare Callicle sono intenti a dialogare come il cuoco e il medico, dei quali recita le parti Socrate. Lo stesso dicasi per tutti gli altri esempi: sulla scena sono sempre personaggi che pongono domande e/o formulano risposte. È come se Platone raddoppiasse il suo stesso dialogo: egli mette in scena Socrate, Callicle, Polo, Gorgia che discutono e, a loro volta, giocano a recitare la parte di altri che dialogano.

3. IL *GORGIA*, LA COMMEDIA E LA TRAGEDIA

La teatralità del *Gorgia* si esplica, dunque, innanzitutto, nel mimetismo dei suoi personaggi e nelle allusioni al gioco della messa in scena.

Mi propongo ora di esaminare, più nello specifico, gli aspetti comici e, successivamente, quelli tragici del dialogo. La decisione di presentare separatamente i due caratteri è dettata dall'esigenza di una maggiore chiarezza espositiva. Di fatto, le valenze comiche e quelle tragiche appaiono compresenti e fittamente intrecciate lungo l'intero testo³⁸, anche se risulta quasi sempre possibile individuare il tono dominante di ciascun episodio o, almeno, parte di esso.

³⁸ Oltre ai già citati interventi di Clay e Patterson, si vedano a tal proposito le opinioni di Gaiser 65-70, e Reale, *Simposio*, Milano 2001, XIII-XIX.

3.1 IL GORGIA E LA COMMEDIA

3.1.1 LA COMMEDIA COME MODELLO STRUTTURALE

La commedia fornisce al *Gorgia* un modello strutturale di riferimento. Il dialogo è in gran parte occupato da due serrati confronti agonali, opportunamente colorati dall'irriverente lessico comico: quello Socrate/Polo e quello Socrate/Callicle.

Il secondo confronto intreccia elementi dal tono comico - come l'efficace impiego di un registro linguistico basso, quotidiano, della cucina, dei mestieri umili³⁹ - ed insieme tragico, come analizzerò poi. Tento, pertanto, di illustrare in cosa consista la comicità strutturale del *Gorgia* attraverso l'analisi del 'battibecco' tra Socrate e Polo, per la sua maggiore uniformità.

La scaramuccia tra i due si accende non appena inizia la conversazione. Anzi, probabilmente, il lettore ne ha avuto il presentimento in occasione del primo intervento di Polo, posto in apertura di dialogo. Già in quelle prime battute si distribuiscono le parti comiche, che poi rimangono invariate durante l'intero confronto. Polo, che si propone per rispondere al posto di Gorgia (448a) e poi si dimostra incapace anche solo di capire il quesito (ἀλλ' οὐδεὶς ἐρωτᾷ ποῖα τις ἢ Γοργίου τέχνη, ἀλλὰ τίς: 448e), recita la parte dello scolaro saputello, ambizioso, ma non intelligente. Socrate interpreta quella del maestro, più vecchio, acuto e abile con le parole, padrone del linguaggio e delle sue astuzie⁴⁰.

Polo assicura il maestro di saper rispondere a qualsiasi domanda (462a) ma, come spesso accade, un maestro può intuire l'abilità, l'acume di uno studente in base alle domande che egli pone, oltre che dalle risposte fornite in un'interrogazione. E quando è Polo a sollevare i quesiti, le critiche di Socrate sono assai severe. Polo passa da una domanda all'altra senza dare il tempo di concludere la risposta (462d, 463c). È inoltre necessario suggerirgli le questioni da sollevare (462d, 463c) e si è costretti a dubitare del fatto che comprenda le risposte (463d, cf. 479c). Egli ha infatti bisogno

³⁹ In un lungo passo, da 490a a 491a, Socrate, ricorrendo ad argomentazioni che usano, come termini analogici (comparativi), cibi, bevande, scarpe, vestiti, semi, abbassa volutamente il livello del registro linguistico e irrita Callicle, che lo accusa di trivialità per ben tre volte nel giro di poche battute. Socrate non sottolinea gli errori concettuali dell'interlocutore con un pedante discorso ma, parlando di cibi e vestiti, fa intuire che la sua opinione è debole, quantomeno non è sufficientemente precisata. La scena comica si ripresenta a 494b-e: anche in questo caso il registro basso (Socrate parla di uomini che mangiano e bevono fino a scoppiare, che si grattano in continuazione, del caradrio, un uccello che mentre mangia evacua) innervosisce Callicle, che si sente deriso, e nuovamente lo accusa di trivialità.

⁴⁰ Per un'attenta analisi dell'argomentare socratico e della sua familiarità con quello sofista, P. Mureddu, *L'arte del conversare: gioco verbale e pratica eristica nella rappresentazione platonica*, in P. Mureddu-G.F. Nieddu, *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi ragionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna 2000, 59 ss.

di lunghe spiegazioni perché, quando le risposte sono brevi, non le capisce o, comunque, non sa farne uso (465e). Il maestro sorride quando l'inesperto alunno si propone di confutarlo: «Se sbaglio, Polo mi confuterà» (464a). Le sue domande non sono affatto chiare, il giovane è confuso come ciò che chiede. Socrate in più punti rileva questa sua mancanza di chiarezza di pensiero e di espressione (465d, 466c). Alcune volte, poi, Polo non si rende nemmeno conto di quello che dice (466e): è proprio l'incapacità di intuire i rapporti di somiglianza e di differenza tra concetti che invalida il suo discorso. Dapprima stenta non poco a capire la differenza di significato tra *δοκέω* e *βούλομαι* (466d ss.), poi quelle tra *καλόν/ἀγαθόν* e *κακόν/ἀσχηρόν* (474c ss.). Quando, con baldanzoso cipiglio, il ragazzo tenta di superare il maestro, è costretto ad una brutta figura davanti all'intera classe - la si può cogliere lungo l'intero confronto ma è, forse, più evidente a 471d e a 469a. Il fallimento è reso ancora più amaro dal fatto che, presente sulla scena, c'è l'antico maestro di Polo, Gorgia, al quale il nuovo maestro, Socrate, fa notare, durante la conversazione (già a 448d, e poi a 463e), la scarsa preparazione del ragazzo.

Socrate e Polo recitano, dunque, i ruoli di maestro e alunno in accesa tenzone⁴¹. È possibile, forse, ritrovare qui una certa somiglianza con la coppia Socrate/Strepsiade messa in scena da Aristofane nelle *Nuvole*. Nel *Gorgia*, però, le parti assegnate non coincidono esattamente con i personaggi: Socrate non è solo il maestro onnisciente e Polo non è solo l'alunno stolto, perché Platone fa loro indossare due maschere comiche, senza esaurire in questo la loro fisionomia di personaggi. Tuttavia, nel corso dell'indagine, ho inteso far emergere i tratti comici delle due figure, che forniscono il modello strutturale dei passi presi in esame, e non i numerosi aspetti del carattere di Socrate e Polo.

Infine, il confronto tra Socrate e Polo appare comico non solo nella struttura, ma anche nel lessico, che ne rafforza ed enfatizza l'effetto. Se Platone non arriva al turpiloquio, frequente invece nella commedia, di sicuro tono comico è la frase: «Nobile Polo, tu impaurisci come un babau: non confuti» (*Μορμολύττη αὖ, ὦ γενναῖε Πῶλε, καὶ οὐκ ἐλέγχεις*: 473d). Fanno sorridere l'associazione tra lazzo della paura ed età giovanile, come l'accostamento stridente tra il registro basso del «babau» e quello alto del «nobile Polo»⁴². Questo, poi, è solo uno dei tanti epiteti ironici e compiacenti

⁴¹ Il *Gorgia* non è il solo tra i dialoghi platonici ad ospitare la coppia maestro-allievo. M. Stella, ad esempio, interpreta in tal senso il confronto Socrate/Adimanto della *Repubblica*: 266-73.

⁴² Sono molte le commedie nelle quali è possibile incontrare allusioni alla paura che fa tremare le gambe e la pancia, ad es. *Ran.* 40 ss., 307 ss., 479 ss.; *Av.* 85 ss. Un riferimento più puntuale a *μορμολύττομαι* è in *Av.* 1245. Per l'ironia sull'età giovanile si veda ad es. *Nub.* 869. Quanto al contrasto tra l'uso del registro basso e quello alto, le *Rane* vi costruiscono buona parte della loro comicità: dal primo confronto con Eracle 59 ss., all'incontro con Caronte 184 ss., ai cori degli iniziati che profumano di salsiccia 335 ss., fino all'arrivo presso le porte dell'Ade - Dioniso si pre-

utilizzati da Socrate per designare il suo interlocutore: si segnalano anche «stupefacente uomo» (470a)⁴³, «beato uomo» (471e), e «compagno mio» (473a). Agli epiteti dal significato ironicamente positivo fanno da contraltare gli insulti, forse non diretti ma sempre pungenti. Socrate «dice assurdità» (473a), e viene apostrofato con il sintagma spregiativo «quest'uomo» (467b, cf. 489b, 505c)⁴⁴. Polo è un ragazzo impetuoso (463e), eppure, nonostante la giovane età, ha un difetto tipico dei vecchi, è smemorato⁴⁵. Meno rilevante, invece, rispetto ai numerosi esempi presenti nel confronto Socrate/Callicle è il riferimento al registro culinario, per il quale si segnala solo l'associazione, costante nell'intero dialogo, tra retorica e cucina (464d).

3.1.2 LA COMMEDIA COME MODELLO DI TENSIONE TRA CRITICA E UTOPIA

Dopo lo studio dei modelli strutturali, è possibile continuare l'analisi dei rapporti tra il *Gorgia* e la commedia osservando la tensione di base che li anima, quella fra tratto critico e tratto utopico.

Tratto critico.

Il *Gorgia*, come la commedia aristofanea, mira (anche) a criticare quel mondo politico ateniese nel quale è radicato. Certamente il modo di rapportarsi alla politica di Aristofane non è identico a quello di Platone e, tuttavia, il tratto critico, di critica politica, è presente in entrambi. Per quanto riguarda il *Gorgia*, i riferimenti alla situazione politica ateniese sono espliciti.

Socrate chiede a Callicle di citare il nome di un politico che abbia parlato in maniera responsabile nei confronti dei cittadini. È lo stesso Callicle ad escludere tutti i retori contemporanei, ma afferma che «uomo davvero perbene fu Temistocle, e così Cimone, Milziade ed il celebre Pericle» (503c).

Dopo una lunga riflessione sul fine che deve essere perseguito dalla politica, in cui Socrate proclama che il compito del politico è rendere gli uomini migliori, costui provoca Callicle, chiedendogli se i quattro grandi personaggi che ha menzionato

senta come Ἡρακλῆς ὁ καρτερός ed Eaco gli risponde con una serie di insulti: ὦ βδελυρὲ κἀναίσχυντε καὶ τολμηρὲ σύ... (464 ss.) -, per concludere con il lungo confronto tra Eschilo ed Euripide che fa precipitare il linguaggio alto della tragedia nelle bassezze della commedia.

⁴³ Per un uso simile di θαυμάσιος/θαυμαστός cf. *Ran.* 1261.

⁴⁴ Lo stesso sintagma con accezione negativa è in *Vesp.* 344.

⁴⁵ L'espressione: «Ma come, Polo, non lo ricordi, alla tua età?» (ἀλλ' οὐ μνημονεύεις τηλικούτου ὄν: 466a) ricorda quella pronunciata da Strepsiade nelle *Nuvole*: «Rido perché sei un ragazzino e la pensi al modo di vecchi rimbambiti» (ἐνθυμούμενος ὅτι παιδάριον εἶ καὶ φρονεῖς ἀρχαϊκά: 820).

abbiano reso migliori gli Ateniesi. A malincuore, Callicle è costretto ad ammettere che gli illustri uomini del passato né sono stati in grado di praticare la buona retorica, rendendo migliori i cittadini, né si sono rivelati eccellenti nella cattiva retorica: hanno adulato il pubblico e dallo stesso sono stati condannati. Pericle, Milziade, Cimone e Temistocle non sono stati all'altezza del compito svolto da un guardiano di animali (516a-b).; si sono comportati piuttosto come cuochi, poiché «hanno rimpinzato i nostri cittadini di tutto quello che desideravano» (518e). Al linguaggio comico, basso, della cucina, Platone affianca una acuta osservazione psicologico-sociologica. La città è malata per il troppo cibo, e della sua crisi accusa i politici attuali, mentre esalta Temistocle, Cimone, Pericle, senza intuire che proprio loro sono «la prima causa dei mali attuali» (519a).

Tratto utopico.

Non c'è solo critica nella commedia, c'è anche speranza, desiderio, utopia. L. Bertelli si è soffermato sulla tensione tra critica e utopia che anima le più celebri commedie di Aristofane: «Il punto di partenza è sempre una situazione concreta - storicamente concreta - che sollecita il sogno/desiderio di trasformazione... Al sogno/desiderio di modificazione della realtà tiene dietro l'immediata realizzazione 'immaginaria' del desiderio sulla scena attraverso la costruzione di una situazione antitetica a quella reale 'rimossa' o 'rifiutata'»⁴⁶.

A. Beltrametti mette in luce come una simile tensione sia riscontrabile nel libro V della *Repubblica*⁴⁷. Quanto al *Gorgia*, poiché della componente critica già si è detto, si tratta ora di individuare, nel testo, quella utopica. Penso che la si possa rintracciare nei rovesciamenti paradossali presenti nel confronto Socrate/Polo.

Come nella *Lisistrata* e nelle *Ecclesiazuse* le donne conquistano il potere, e come negli *Uccelli* «tutto quanto è da voi considerato turpe e vietato per legge, è da noi uccelli considerato bello» (755-56), così, in alcuni stralci del discorso socratico, vediamo il mondo sottosopra: i valori comuni, le abitudini consolidate vengono ironicamente capovolti. Al termine dell'episodio Socrate/Polo, se ne avvede Callicle: «Se parli sul serio e quello che dici è vero, non ne sarebbe capovolta - ἀνατετραμμένος - tutta la vita umana e tutti, sembra, non faremmo proprio il contrario - πάντα τὰ ἐναντία - di quello che dovremmo?» (481c).

Socrate afferma che è preferibile subire ingiustizia che commetterla e aggiunge che il più infelice di tutti gli uomini è chi commette ingiustizia senza pagarne la pena

⁴⁶ L. Bertelli, *L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città*, Civiltà classica e cristiana 4, 1983, 215-61.

⁴⁷ Cf. Beltrametti, in part. pp. 253-56 .

(472e). La tesi socratica è così lontana dal sentire comune che Polo lo accusa di dire assurdità (473a, 480e), poi sbotta a ridere (473e), e ironicamente oppone le sorti del tiranno scoperto e condannato a quella del tiranno insediato, nell'ottica socratica il più infelice (473b-d). I casi esemplificativi dei due tiranni e la vicenda di Archelao fanno percepire tutta la paradossalità delle tesi socratiche: chi mai direbbe infelice Archelao che ingiustamente detiene il potere, chi mai preferirebbe pagare il fio dei propri misfatti?

Negli esempi di Polo intravediamo il sorriso ironico dell'uomo di mondo che ben conosce la realtà e, sarcastico, irride le assurdità 'campate per aria' del filosofo.

Socrate sta al gioco, coglie la sfida lanciata da Polo, proponendo un'immagine ancor più paradossale, che lascia incredulo l'interlocutore: «E allora, se uno di noi, o altri che ci sta a cuore, commette atti ingiusti, deve subito recarsi, di propria spontanea volontà là dove si pagano alla giustizia i propri delitti, deve recarsi dal giudice, come si va dal medico, e affrettarsi, perché il male dell'ingiustizia, con il passare del tempo, non incancrenisca e renda incurabile l'anima» (480a-b). Socrate aggiunge, poco dopo, che dovendo, secondo l'etica tradizionale, fare del bene agli amici e del male ai nemici, useremo la retorica per denunciare le ingiustizie commesse dagli amici - facendo così loro del bene - , mentre «qualora un nostro nemico commetta ingiustizia nei confronti di qualcuno, in ogni maniera, con l'azione e con la parola, dobbiamo adoperarci perché non venga sottoposto a giudizio e non compaia dinanzi al giudice; se, invece, compare in giudizio, bisogna escogitare allora ogni mezzo perché venga assolto e sia sottratto alla pena...» (481a) - facendo così il suo male.

La fantasia comica del passo sta nello stridente accostamento tra la pratica comune (andare dal medico) e la morale diffusa (fare del bene agli amici e del male ai nemici) da un lato e, dall'altro, l'*ἀτομία* socratica. Così facendo, Socrate supera Polo nel gioco degli esempi paradossali.

Callicle, sorpreso dall'intervento di Socrate, si chiede e chiede a Cherefonte se quello ha, forse, scherzato (481b); poi ripete la domanda rivolgendola direttamente a Socrate: «Dobbiamo pensare che tu parli sul serio o per scherzo?» (481c). Credo sia possibile rispondere che, almeno in parte, Socrate ha scherzato, ha recitato insieme a Polo una commedia, per via di quel linguaggio così basso, del gioco tra maestro e allievo, della tensione tra componente critica e utopica. Il confronto con Polo non è stato una commedia, eppure ad essa si è ispirato. D'ora in avanti, si cambierà tono e il discorso assumerà i colori, non solo della commedia, ma anche e, forse principalmente, della tragedia. Insomma, è possibile che il passo citato segni un cambiamento nel modello letterario di riferimento: dalla commedia alla tragedia.

3.2. IL *GORGIA* E LA TRAGEDIA

3.2.1 L'INCONCILIABILITÀ DELLE POSIZIONI

Nel *Gorgia* l'interprete può ritrovare l'angoscioso scontro di assoluti che anima le tragedie antiche. Come sono in assoluto contrasto Medea e Giasone, Antigone e Creonte, Oreste e Clitemestra, così, nel *Gorgia*, Socrate e Callicle si oppongono in maniera talmente radicale da non poter sperare in alcuna *ὁμολογία*.

Parlando della figura di Callicle, abbiamo evidenziato che se, alla fine, egli è costretto a piegare il capo sotto i colpi della dialettica socratica, non per questo può dirsi convinto. Del resto anche Socrate non è disposto a concedere nulla alle tesi avanzate da Callicle. Nella *Repubblica* si comporta in maniera diversa: ci appare meno assoluto nelle sue asserzioni, sa rispondere e assecondare le esigenze di Glaucone ed Adimanto⁴⁸. Nel *Gorgia*, invece, non v'è mediazione, ma solo scontro di opposti inconciliabili.

Il lungo confronto con Callicle, che si presenta come insoluto e insanabile, ospita, inoltre, al suo interno, due classiche contrapposizioni tragiche: quella vita attiva/vita contemplativa e quella natura/legge.

Platone affronta la prima convocando sulla scena del suo teatro i personaggi di una tragedia euripidea, l'*Antiopè*, giunta a noi solo attraverso frammenti. Nel corso della discussione, Callicle, per invitare Socrate ad occuparsi di retorica e a tralasciare la filosofia, cita con precisione alcuni versi di Euripide. «E a te mi viene in mente di dire le parole di Zeto a suo fratello: “Tu trascuri, Socrate, proprio quello di cui dovresti avere la cura più grande, e l'anima tua sì nobilmente dotata nascondi dietro puerile atteggiamento, e 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”...Sì, amico mio, dammi retta, “smetti il tuo sottile ragionar confutando”, “segui la più bella via” della vita operosa, occupati di ciò che potrà darti fama di saggio, “lascia ad altri codeste eleganze”, che forse vanno chiamate vaneggiamenti o sciocchezze, e che ti “porteranno ad abitare in una casa vuota”» (485e, 486a-c). Così, Callicle recita la parte di Zeto, il propugnatore della vita attiva, riproponendone alcune letterali battute, e Socrate entra in quella di Anfione (506b), il sostenitore della vita contemplativa.

A. Wilson Nightingale, in un suo saggio, analizza i rapporti che intercorrono tra il *Gorgia* e l'*Antiopè*, attraverso i frammenti che della tragedia ci sono pervenuti. Questo lavoro mette in luce le notevoli affinità che sono riscontrabili tra le argomentazioni di Zeto e quelle di Callicle, così come le analogie tra le posizioni di Anfione rispetto a quelle di Socrate. Aggiunge che simile, nelle due opere, è l'intervento de-

⁴⁸ Cf. Vegetti, *Società*, 77 ss.

gli dei: come, al termine della tragedia, Ermes vendica Anfione e la vita contemplativa, così nel mito finale del *Gorgia* i giudizi ultramondani di Minosse, Radamanto, Eaco vendicano il giusto, e pertanto anche la scelta di vita del filosofo⁴⁹.

Nell'intervento di Callicle emerge una seconda opposizione inconciliabile: il contrasto νόμος/φύσις, che, ogni volta con intonazione e secondo prospettive diverse, ha animato le più celebri tra le tragedie e le pagine dei più noti sofisti⁵⁰.

Il conflitto, nel discorso di Callicle, viene così inteso: secondo la legge istituita dagli uomini «più brutto è commettere che subire ingiustizia», mentre «in natura tutto quel che è più brutto è, ad un tempo, più malvagio, ossia il subire ingiustizia». Dalla parte della legge, delle leggi umane, si collocano i deboli, i più: «essi istituiscono le leggi a proprio favore e per propria utilità» e ai più forti «dicono che cosa brutta e ingiusta è voler essere superiori agli altri». Dalla parte della natura si schierano i più forti, una minoranza di uomini coraggiosi, i quali avrebbero la capacità di prevalere, solo che «accalappiandoli fin da bambini, mediante tale legge, plasmiamo i migliori, i più forti di noi, e, impastoiandoli e incantandoli come leoni, li asserviamo, dicendo loro che bisogna essere uguali agli altri e che in tale uguaglianza consiste il bello e il giusto» (483a-484a).

Natura contro legge, pochi contro molti, eccellenza contro uguaglianza: credo che Platone abbia a lungo meditato su tale tragico scontro. Nel *Gorgia*, non c'è soluzione, non c'è via d'uscita tra il diritto del più forte e quello di tutti. Solo il paradigma della καλλίπολις prospetterà una soluzione, offrendo un modello di giustizia condivisibile dai migliori e dai più. Ma i tempi non sono ancora maturi, e nel *Gorgia* l'orizzonte resta quello cupo dello scontro insanabile, della tragedia.

3.2.2 L'ORIZZONTE DI MORTE

A sottolineare il carattere tragico del *Gorgia* contribuisce soprattutto lo scenario di morte che vi si prospetta. L'incubo dell'ingiusta fine di Socrate avvolge l'intero dialogo. Già nel confronto con Polo e poi, ancora più, in quello con Callicle, sono numerosi i luoghi in cui si accenna, più o meno direttamente, al destino socratico. Mi soffermo qui sull'ultima, più intensa allusione alla morte di Socrate, poiché in essa, in qualche modo, precipitano tutte le precedenti.

Callicle, per l'ennesima volta, vorrebbe consigliare a Socrate di imparare a servirsi dell'arte retorica, ma costui glielo impedisce (521b). Callicle tuttavia non ab-

⁴⁹ Cf. A. Wilson Nightingale, *Plato's Gorgias and Euripides' Antiope: A Study in Generic transformation*, *Classical Antiquity* 11, 1992, 121-41; Stella 238-39.

⁵⁰ Per un'analisi complessiva di questa tematica, si veda F. Heinemann, *Nomos und Physis*, Basel 1965.

bandona l'argomento: «Ma Socrate, come puoi essere così profondamente convinto di non dover mai patire cose del genere, quasi tu vivessi fuori dal mondo, e non potessi, invece, essere trascinato in tribunale chi sa mai da quale vile e spregevole uomo?» (521c).

L'intervento di Callicle è letterariamente strategico, in primo luogo perché permette di intuire l'incolmabile abisso che s'apre tra le due gerarchie di valore. Callicle, certo, non condivide la scelta socratica di non occuparsi dell'utile retorica, ma ciò che segna, ancor più, la distanza tra i due è il fatto che questa decisione venga scambiata per ottimistica ingenuità. In secondo luogo, la domanda consente a Socrate di pronunciare la più tragica delle constatazioni: sono consapevole del mio destino di morte (521c-522c)⁵¹.

Quella socratica non è l'unica morte alla quale si fa cenno nel *Gorgia*. Più velata, ma non meno pungente, è l'allusione al destino di Callicle: «E quando, oltre ai nuovi acquisti, [gli Ateniesi] perderanno ciò che anticamente avevano conquistato, è probabile che, se non stai attento, se la prendano anche con te» (519a-b). L'oscuro presagio si estende fino a coinvolgere tutti, nel mito finale. È un mito che narra dell'aldilà, del giudizio che spetta a tutte le anime dopo la morte. Spogliate d'ogni velo, d'ogni luccicante finzione, esse saranno giudicate da giudici imparziali e, in base alla loro condotta, avviate o alle isole dei beati, o al Tartaro. È un destino che incombe su tutti, e in vista di questo tutti dovranno imparare a vivere.

3.2.3 L'INVERSIONE DELLE SORTI

Proprio il mito finale offre lo spunto per riflettere su una terza componente tragica del *Gorgia*: oltre le opposizioni insolubili, oltre lo scenario di morte, appaiono tragici anche i rovesciamenti ai quali assistiamo. Se nella commedia il mondo quotidiano, messo sotto sopra, suscita il riso, nella tragedia i capovolgimenti suscitano tutt'altra reazione nel pubblico: non certo il riso, quanto la riflessione sulle alterne sorti dell'umano patire. L'esito del confronto tra Socrate e Callicle, con il mito che contiene, presenta un rovesciamento delle parti di intonazione tragica. Nell'aldilà i ruoli saranno invertiti: Socrate, che sulla terra subisce la condanna dei tribunali, dopo la morte verrà elogiato da Radamanto, che lo avvierà verso le isole dei beati. Callicle, almeno per il momento vittorioso di fronte ai giudici umani, crollerà nel processo divino.

Il capovolgimento è enfatizzato da Socrate che, nella profezia, riprende gli stessi temi avanzati a suo tempo da Callicle, per ritorcerli contro di lui: «Allora sarai tu a

⁵¹ All'interno dell'ampio passo, si segnalano in particolare: «nulla di strano vi sarebbe se venissi condannato a morte» (521d), «mi accadrà quello che mi deve accadere» (522c).

restare con la bocca aperta (χασμήση), sarai tu ad essere preso dalla vertigine (ἰλιγγιάσεις) - come io qua, tu là -, e, forse, qualcuno ignominosamente ti schiaffeggerà (τυπτήσει ἐπὶ κόρρης) e ti ricoprirà di ogni sorta di oltraggi» (526e, 527a).

Si ritorna con la mente alle parole di Callicle: «Se qualcuno, ora, ti prendesse, te o qualsiasi altro simile a te, ti conducesse in carcere, sai bene che non sapresti come trarti d'impaccio, ma saresti preso da vertigini (ἰλιγγιώσης) e rimarresti a bocca aperta (χασμῶο) non sapendo che dire e salito in tribunale... saresti condannato a morte... Un simile uomo - scusami l'espressione un po' forte, si può prendere a schiaffi (ἐπὶ κόρρης τύπτοντα) impunemente» (486b-c).

Le sorti, proprio come in una tragedia, saranno, con la morte, invertite.

4. IL PARADOSSO DELLA MIMESI

Se, nel *Gorgia*, Platone, come si è visto, dimostra un ottimo e costante impiego della scrittura teatrale, dall'altro critica severamente il teatro, assimilandolo alla retorica:

«[La flautistica, la citaristica, l'insegnamento dei cori, la poesia ditirambica] e la stessa solenne, mirabile poesia tragica di cosa soprattutto si preoccupa? Il suo scopo, la sua attenta ricerca, secondo te, sono rivolti solo a divertire il pubblico, o essa, invece polemizza con gli spettatori e se qualche cosa sia loro piacevole e gradita, ma dannosa, cerca in tutti i modi di non dirla, mentre se qualcosa possa riuscir spiacevole, ma utile, questa dirà, questa canterà, sia o no gradita al pubblico?... tutto questo è adulazione... La poesia allora è una specie di orazione popolare?... una specie di retorica che ha per spettatore tutto il popolo... retorica che stimiamo assai poco, poiché secondo noi non è che adulazione» (502b-d).

Platone dunque, attraverso un suo personaggio, Socrate, all'interno di uno scontro agonale per tanti aspetti tragico, per altri comico, rivolge un'accusa diretta all'arte drammatica: proprio come la retorica essa non è nient'altro che adulazione.

Le critiche platoniche alla rappresentazione, alla mimesi in generale, e a quella drammatica in particolare, si fanno più ampie e articolate in altri dialoghi. L'argomento richiederebbe un esame dettagliato dei singoli brani. Mi limiterò ad alcuni rapidi riferimenti, mantenendo uno sguardo privilegiato sul *Gorgia*.

Lo scarso valore pedagogico delle attività mimetiche viene discusso più diffusamente nello *Ione* (533d-535d), nel *Fedro* (259c) e, soprattutto, nella *Repubblica* (libri II, III, X). Tutti gli imitatori si indirizzano alla componente irrazionale dell'anima: fomentano gli affetti, i dolori, i piaceri. Questo effetto psicagogico appare massimamente potenziato nella poesia drammatica, che dà luogo ad un processo di immedesimazione tra attori e pubblico, e anche tra gli attori e i personaggi rappre-

sentati. Platone ravvisa pienamente la pericolosità di questi esiti e propone una rigida censura.

Oltre alle accuse d'ordine pedagogico vanno menzionate quelle di tipo ontologico ed epistemologico, delle quali nel *Gorgia* compaiono solo alcuni indizi indiretti.

A 463d, Socrate afferma che la retorica è un εἴδωλον della politica. Ora, data la stretta somiglianza, alla quale si è sopra accennato, tra retorica e teatro, è possibile che anche all'arte drammatica competa lo statuto di εἴδωλον. Lo confermano tanto la celebre metafora della linea⁵² quanto alcuni passi del libro X della *Repubblica*, ove l'accusa appare più chiara. Ogni produzione mimetica, sia essa retorica, poetica o figurativa, è povera di essere, di realtà, perché tre volte lontana da ciò che è, dal piano delle idee. Le rappresentazioni, poste sulla soglia tra essere e non essere, sono necessariamente false apparenze, tre gradi distanti dal vero come dall'essere. La carenza ontologica si connette così a quella epistemologica. Il poeta, il pittore, il retore fingono di possedere una conoscenza che non hanno. Platone ritorna sulla critica con insistenza: nello *Ione* l'antagonista è un rapsodo, nel *Sofista* sono il pittore e il sofista ad essere presi di mira, nel libro X della *Repubblica* il bersaglio è Omero, nel grande mito dell'anima nel *Fedro*, intuiamo che gli imitatori non devono aver goduto molto della visione-conoscenza delle idee se vengono ricompensati con una vita posta al sesto in una scala decrescente di nove gradini (248e). Quanto al *Gorgia*, pur non trovando espliciti riferimenti alla carenza epistemologica della poesia drammatica, sono numerosi quelli riguardanti la retorica. I retori possono persuadere una folla a sceglierli come medici, anche se non ne posseggono la scienza. Mentre Gorgia si vanta di questa loro abilità (456b), Socrate, al contrario, la critica: «Quando dunque il retore è più persuasivo del medico, in realtà è chi è ignorante che sarà più persuasivo di chi ha scienza» (459b-c). Sulla base della sua corrispondenza con la retorica, anche l'arte drammatica può essere accusata per la sua lontananza dal vero.

È possibile dunque cogliere anche nel *Gorgia* l'eco di una polemica contro l'attività mimetica che in maniera più diretta ed articolata è presente in altri dialoghi.

In tal modo, i testi platonici risultano attraversati da un secondo paradosso. Ho già accennato al tanto discusso problema della scrittura platonica, criticata nel *Fedro* eppure diffusamente impiegata dal filosofo. Il secondo paradosso, intrecciandosi al primo, riguarda la qualità di questa scrittura: le immagini mitiche, retoriche e, soprattutto, teatrali, che costellano il testo, appaiono dallo stesso autore, a più riprese, criticate.

⁵² *Resp.* 6.511d-e.

Gli interpreti che hanno affrontato il paradosso della mimesi nei dialoghi platonici approdano a soluzioni anche molto diverse tra loro. Non è questa la sede per passarle in rassegna e analizzarle, ma è possibile, in sintesi, indicare le principali strategie d'indagine adottate. Si tende, perlopiù, a limitare la portata delle critiche avanzate da Platone secondo tre direzioni:

1) Talvolta gli interpreti circoscrivono i giudizi di condanna a un ambito specifico della riflessione platonica. Così Cassirer⁵³ riconduce la critica al piano epistemologico, Gadamer⁵⁴ e ora Trabattoni⁵⁵ a quello etico-morale, Heidegger⁵⁶ a quello ontologico.

2) In altri casi, l'attenuazione delle accuse è ottenuta limitando la condanna della mimesi alla καλλίπολις, la città perfetta della *Repubblica*. Lo propone, probabilmente per primo, Proclo nella *Sesta Dissertazione del Commentario alla Repubblica*⁵⁷. Secondo la sua interpretazione, Platone non vorrebbe criticare e bandire la mimesi in ogni tempo e luogo, ma solo quella che pretendesse di entrare nello stato giusto, ove vige la costituzione perfetta.

3) C'è una terza direzione lungo la quale muoversi per contenere la portata delle accuse platoniche, ed è quella più frequentata. Si tratta di limitare la condanna ad alcuni tipi di arte mimetica per salvaguardarne altri. Cerri⁵⁸, Gadamer⁵⁹ e Gaiser⁶⁰ formulano, in tre modi diversi, una ipotesi simile: le critiche del filosofo si indirizzerebbero alla poesia del passato, al patrimonio poetico tradizionale.

Credo che vi sia tuttavia un'altra possibilità: anziché tentare di circoscrivere le accuse che Platone indirizza alla mimesi e limitarne la portata, è preferibile analizzarle in tutta la loro estensione, e rilevarne, piuttosto, la radicalità. Proporrei, quindi, in primo luogo, di osservare i nessi e la vastità degli ambiti filosofici implicati - dall'ontologia alla pedagogia passando dall'epistemologia -, piuttosto che individuare una sola ragione di condanna.

In secondo luogo non è difficile dimostrare che, se nella *Repubblica* la critica si approfondisce, ciò non significa che non sia presente negli altri dialoghi. Lo stesso

⁵³ Cf. E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, Milano 1998, 9-48.

⁵⁴ Cf. H.G. Gadamer, *Platone e i poeti*, in *Studi platonici*, I, Casale Monferrato 1983-1984, 185-215.

⁵⁵ Cf. F. Trabattoni, *Il sapere del filosofo*, in M. Vegetti (a c. di), *Platone. La Repubblica, traduzione e commento*, vol. V, libri VI-VII, Napoli 2003; Id., *Ernst Cassirer e l'estetica platonica*, in E. Cassirer, 103-34.

⁵⁶ Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, Milano 1994.

⁵⁷ Cf. N. Gorlani, *Il magnetismo poetico: alcune considerazioni sulle strategie esegetiche di Proclo*, *Athenaeum* 92, 2004, 409-29.

⁵⁸ Cf. G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991.

⁵⁹ Cf. Gadamer, in part. pp. 209 ss.

⁶⁰ Cf. Gaiser, in part. pp. 117-19.

libro X della *Repubblica*, del resto, sembra porsi su un piano più generale e non pare orientato, almeno esplicitamente, alla sola educazione dei governanti.

Infine è arduo giustificare la limitazione della condanna ad un solo tipo di poesia, quella tradizionale e così salvare l'opera platonica, ponendola in una zona franca. Se Platone, nella *Repubblica*, accenna ad una poesia purificata e sana identificandola con gli Inni agli dei e gli Elogi agli onesti (607a), questa, certamente, non può coincidere con i suoi dialoghi. Nella scrittura platonica prevale il discorso diretto su quello indiretto e i personaggi rappresentati non sono unicamente uomini onesti, giusti, felici e dei incorruttibili, ma anche demoni, uomini stolti, supponenti, adirati, ubriachi, sfacciati ed un solo uomo giusto, il cui destino è di morte. I dialoghi platonici, pertanto, non possono far parte della poesia purificata e, anche ammesso che vi rientrassero, sarebbero comunque sottoposti alle critiche che Platone rivolge alla mimesi in quanto tale.

Non è nonostante le critiche dirette alla maggioranza delle espressioni mimetiche che Platone salva le sue. Piuttosto, per le stesse ragioni per cui egli critica la mimesi, l'apprezza e se ne serve. La critica perché è povera di essere e di verità e perché è dotata di una pericolosa forza di attrazione, di seduzione, ma, per le stesse ragioni, sceglie di utilizzarla nella sua prosa. Platone usa la mimesi per sfruttarne forza e debolezza e, in tal modo, stimolare e tenere viva l'attività di pensiero dei suoi lettori-spettatori.

Come si attua questo nel *Gorgia*? La forza del teatro è tale da distogliere il lettore dai suoi luoghi, dal suo tempo, dalla sua identità, per consegnargli tempi, luoghi, identità della scena. Egli si identifica ora con il pacato Gorgia, ora con l'agguerrito Callicle, con l'acuto e paradossale Socrate, con il supponente Polo⁶¹. Divertito o rattristato, il lettore si lascia circondare da quel mondo di finzione, così efficace ed effimero.

Le debolezze del teatro non sono meno feconde della sua forza di seduzione. Il teatro platonico è 'mancante' in primo luogo perché l'autore non compare tra i personaggi del dialogo, non ci consegna chiaramente la sua verità. In secondo luogo, la scena del *Gorgia* è 'mancante', distante dal vero, perché molte sono le voci e nessuna riesce ad imporsi sulle altre. Così, secondo Socrate, è meglio subire ingiustizia piuttosto che commetterla, ed il male più grave è commettere ingiustizia senza scontarne la pena. Di tutt'altro avviso è Callicle, e Socrate non ci appare in grado di farlo recedere dalle sue posizioni, se non formalmente. Il lettore non ha davanti a sé una

⁶¹ Probabilmente, la forza di identificazione era ancora maggiore per il 'pubblico' del IV sec. che ritrovava, sulla scena del teatro platonico, tesi spesso udite nelle piazze di Atene, e qui concentrate e riflesse.

soluzione univoca o nettamente vittoriosa, ma più prospettive in contrasto. In terzo luogo, anche ammesso che la voce socratica sia la più forte, essa è, in ogni caso, rappresentata, recitata. Non si è al cospetto di un autore che comunichi in un trattato la sua verità, si assiste ad una recita, ad un gioco, ad una finzione da interpretare.

Solo in presenza di questo prezioso equilibrio tra forza di evocazione e 'mancanza', il desiderio di conoscenza è stimolato e tenuto vivo. Per ottenere tale alchimia Platone si è servito dell'attività mimetica, e di quella teatrale in particolare. La forza del teatro gli consente di attrarre il lettore, di condurlo al dialogo con Socrate, di suscitare in lui il desiderio di sapere. La debolezza del teatro, la sua costitutiva carenza di verità gli permette di non porre fine al desiderio, di guadagnare quella salutare distanza che nutre lo spirito critico e allontana da qualsiasi formulazione dogmatica. La forza e la debolezza del teatro sono entrambe funzionali al desiderio di sapere, alla filosofia.

Una è però la condizione perché il teatro, da strumento educativo, non si trasformi in mera adulazione. Fondamentale è che l'autore, e il fruitore, si rammentino delle caratteristiche della mimesi e, soprattutto, delle sue 'mancanze'. Scordando che il piano del vero e dell'essere è altrove, non si servirebbero più dell'attività mimetica come di uno strumento per stimolarne la ricerca. Otterrebbero, piuttosto, la falsa sapienza, uno spazio d'illusione tanto più seducente e gradevole quanto più costrittivo e asfittico per il pensiero.

Non è questo il caso di Platone. Quando allestisce i suoi giochi teatrali, lo fa per suscitare il desiderio di sapere e per mantenerlo vivo, senza consegnare alcuna facile verità. La consapevolezza del carattere ambiguo della mimesi, ottenuta attraverso la ripetuta denuncia della sua forza e della sua debolezza, ne preserva l'opportunità dell'impiego.