

## MIMΗΣΙΣ, POESIA E MUSICA NELLA *REPUBBLICA* DI PLATONE

La trattazione dedicata alla musica, alla poesia e alla tragedia nei libri *II-IV* e *X* della *Repubblica* è la più importante che l'Antichità ci abbia trasmesso, e tra le più rilevanti in assoluto nell'intero ambito della letteratura filosofica. Il centro di gravità di questa indagine non è però d'ordine estetico, ma d'ordine etico-paideutico, se è vero che anche la dimensione estetica appare inestricabilmente connessa a quella etico-paideutica ed è, per così dire, collocata sotto la sua egida. Ciò è in accordo con il fatto che tutta l'analisi platonica è pensata all'interno di una prospettiva dichiaratamente politica, ed è retta da quegli stessi principi che sono alla base del progetto della *καλλίπολις*, al quale guardano, in modi diversi ma in forme convergenti, anche etica, estetica, psicologia e ontologia.

Di questo nesso si possono dare, preliminarmente, almeno tre esempi. Sul piano formale, la disamina di poesia e musica si trova in un rapporto di embricatura con la teorizzazione della genesi della *πόλις* e con l'esame delle funzioni che la comunità cittadina richiede e al tempo stesso sollecita. È noto che Platone identifica la genesi della città nel bisogno (ἡ ἡμετέρα χρεία, 369 c 10). Dal momento che tali bisogni sono precisi, nominabili e gerarchizzabili, il nucleo essenziale della città (ἀναγκαιοτάτη πόλις, 369 d 11) sarà formato da alcuni individui i quali lavorano prestando la loro opera per l'intera comunità (ἅπανσι κοινόν, 369 e 2-3), e questo per ragioni economiche di risparmio del tempo e di razionalizzazione del lavoro (369 e 2-370 a 4). A questo principio d'ordine politico-economico Platone collega un principio antropologico di carattere più generale, quello della differenza naturale tra gli uomini, per cui ogni uomo «non è affatto uguale agli altri ma ne differisce per la natura (τὴν φύσιν), essendo ognuno adatto all'esecuzione di una funzione diversa» (370 a 8-b 2). Questa formulazione condurrà poi all'enunciazione dell'importante principio della *οἰκαιοπραγία*, che pure informerà vari passaggi e varie deduzioni dell'analisi relativa alla *μίμησις*, alla poesia e alla musica. La più importante è quella, fortemente sottolineata nel testo, relativa al problema se i *φύλακες* debbano essere o no *μιμητικοί* («vòliti all'imitazione»): Platone lo nega, facendo valere il principio dell'*οἰκαιοπραγία* già posto, e accompagnandolo



con l'ulteriore considerazione secondo cui lo stesso poeta non è in grado di comporre insieme commedie e tragedie, che pure possono sembrare le due forme di *μίμησις* più vicine tra loro (394 e 2-395 a 5).

Sul piano del contenuto, la seconda forte irruzione del politico all'interno della dimensione poetico-musicale è mostrata dal fatto che tutta la trattazione di questa triade (*μίμησις*, poesia e musica, con diversi altri temi correlati) è pensata per i *φύλακες*, i «difensori», o «guardiani», della città, i soli, non è superfluo ricordarlo, ai quali è destinato il progetto paideutico formulato nella *Repubblica*. Anche quando il testo platonico potrebbe sembrare assumere una destinazione più ampia e generale, Platone ha cura di ribadire nei punti chiave del suo discorso che la fruizione di specifiche esperienze musicali e poetiche, e le connesse regole, prescrizioni e proibizioni inerenti a questo campo, sono rivolte ai futuri reggitori della città. Con ciò, il limite del discorso estetico-poetico è chiaramente indicato in un presupposto d'ordine politico.

La critica del mito, che occupa uno spazio rilevante nell'analisi della narrazione poetica svolta nel secondo libro del dialogo, offre il terzo significativo esempio dell'embricatura tra dimensione etico-politica e dimensione estetica. Malgrado le apparenze, quella di Platone non è una pura e semplice critica dell'irrazionalità del mito. Egli critica il mito nella misura in cui esso viene meno all'imperativo della conveniente rappresentazione di determinati caratteri etici, essenzialmente della *σωφροσύνη*, caratteri che non potranno mancare nella condotta dei *φύλακες*. Non a caso tale critica si accompagna a una positiva teorizzazione della funzione del mito stesso nella rappresentazione di dio: la cosiddetta *θεολογία* (379 a-383 c). L'obiettivo di Platone è piuttosto quello di operare una riforma del mito, come è confermato dalla trattazione del tema della «vera menzogna» (382 a-d). In base ad essa, sebbene i miti siano inizialmente presentati come la parte «falsa» del genere dei *λόγοι*, si distingue poi tra un «mentire bene» (*καλῶς ψεύδεσθαι*, 377 d 9) e un «mentire male», che equivale a un «rappresentare male» (*εἰκάζειν κακῶς*, 377 e 1), e si conclude che, anche nel caso determinati miti siano veri, essi non vanno comunque propalati alla gioventù<sup>1</sup>, la quale va educata eticamente e resa idonea all'esercizio delle funzioni che saranno proprie dei *φύλακες*. Nello stesso tempo, essa mira ad accreditare la preferibilità della menzogna intenzionale (che comporta una qualche conoscenza della verità) rispetto alla falsità «pura» dovuta all'ignoranza, e, per tal via, a giustificare la legittimità della menzogna politicamente utile.

1. Basti citare PLAT., *Rep.*, II, 378 a 2-5: «[...] neppure se queste storie fossero vere riterrei che si debbano così facilmente raccontare a persone ancor prive della ragione e giovani: si deve invece assolutamente tacerle. Se poi ci fosse una qualche necessità di parlarne, le devono ascoltare in segreto pochissime persone [...]». Cf. inoltre *ibid.*, 378 c-d.

La revisione critica (e normativa) delle forme d'espressione della poesia e della musica elaborata nel secondo e nel terzo libro della *Repubblica* non manifesta peraltro solo uno stretto nesso dell'estetico con il politico, o un'embricatura tra i due ordini, ma, più precisamente, un'effettiva subordinazione della produzione poetico-musicale (e della persona del poeta) al potere politico. Il progetto di fondazione della *καλλίπολις* si incarna in un contesto storico retto da un potere politico determinato, quello appunto dei *φύλακες*, come può confermare anche la trattazione svolta nei libri centrali del dialogo, ove si affronterà il problema di qual sia il tipo d'uomo destinato al potere e della determinazione del sapere che legittima l'assunzione del potere politico. Ciò del resto è solo il risvolto del fatto che il progetto di fondazione della *καλλίπολις*, per quanto avvertito da Platone come estremamente difficile da realizzarsi, è da lui nondimeno considerato come possibile. E la *καλλίπολις* stessa è presentata in questi due libri della *Repubblica* come una «purificazione» della città storica, una città che Platone pensa come successiva allo stadio primitivo ed elementare della «città sana», e come successiva allo stadio ulteriore della «città gonfia di lusso» (*τρυφῶσα πόλις*, 372 e 3). Orbene, in questo quadro, la sensatezza stessa del discorso svolto da Platone, prima ancora che la sua realizzabilità, è assicurata dal controllo che il potere politico esercita sulla *μουσική*: altrimenti quel discorso, e gli stessi suoi pronunciatissimi caratteri prescrittivi, sarebbero del tutto astratti e vani. Senza ripercorrere qui minutamente i singoli momenti della trattazione relativa alla poesia, in cui tali caratteri sono portati alla luce, basterà ricordare che se Socrate ricorre talora preferibilmente alla metafora della «persuasione» per indicare l'imposizione di determinate forme d'espressione, e la cancellazione di altre, in seno alla poesia, in altri casi il filosofo dichiara esplicitamente che i poeti saranno «costretti» a narrare determinate storie e miti<sup>2</sup>. Nello stesso tempo, egli mette in chiaro, nel corso della sua trattazione, almeno altri tre punti: che il dettato poetico deve essere epurato da determinate espressioni sconvenienti o per altre ragioni inopportune; che non bisogna lasciare che i poeti dicano determinate cose, le quali ricadano in tale sconvenienza e inopportunità etica; che non bisogna permettere che nessuno possa ascoltare eventuali discorsi dissimili da quelli prescritti<sup>3</sup>. Ancora, i *τύποι* (le «tracce», o «modelli») della *θεολογία*, che prescrivono i contenuti che i poeti devono rispecchiare nei loro poemi, quando si parli del dio, hanno carattere di legge, e non si deve permettere ai poeti di trasgredirli<sup>4</sup>. E anzi al poe-

2. PLAT., *Rep.*, II, 378 c 3-d 2.

3. ID., *ibid.*, 380 a 5-c 3.

4. Cf. ID., *ibid.*, 379 a 1-4; 380 a-c; 380 c 6-9; 380 d 1.

ta tragico, qualora dica sugli dèi cose che trasgrediscono tali «modelli», come ha fatto ad esempio Eschilo, non vanno concessi i cori<sup>5</sup>. La presa di controllo politico sulla produzione poetica e letteraria, e sulla persona del poeta, non potrebbe essere più chiara.

Tutto ciò era necessario ricordare sia per definire l'esatto quadro entro il quale si svolge la trattazione relativa alla poesia, alla musica, e alle arti connesse, sia per non lasciarsi sfuggire la radicalità e la portata di alcune tesi e soluzioni platoniche relative a queste arti.

È noto che tale trattazione nasce dall'analisi che Platone ha precedentemente svolto circa la natura dei φύλακες, le cui qualità distintive, relativamente all'indole, restano affidate all'educazione, la quale ha il compito di promuoverle e realizzarle: è la παιδεία l'anello di congiunzione tra il discorso politico svolto nel secondo libro e il successivo esame della poesia e della musica, esame che dipende strettamente dall'uno come dall'altra. Nello stesso tempo, Platone lascia intendere fin dall'inizio della sua indagine che il resoconto relativo alla παιδεία gioverà alla risoluzione del problema di determinare in che modo nascano nella città la giustizia e l'ingiustizia<sup>6</sup>. La forma dell'educazione assunta è quella dell'antica παιδεία, fondata su musica e ginnastica, della quale aveva parlato anche Aristofane, per bocca del Discorso Migliore, nelle *Nuvole*<sup>7</sup>. Ma, se inizialmente la presentazione di queste due discipline è ancora convenzionale, in quanto esse sono dette essere, rispettivamente, l'una relativa alla cura dell'anima, l'altra a quella del corpo, in seguito emergerà in piena luce la posizione specificamente platonica, la quale volge sia musica sia ginnastica alla cura dell'anima, assegnando loro specifiche funzioni rispetto al consolidamento di determinate funzioni psichiche<sup>8</sup>.

5. ID., *ibid.*, 383 c 1-5: «Quando qualcuno venga a dire simili cose sugli dèi, ci adireremo, e non gli concederemo un coro, né permetteremo che i maestri se ne servano per l'educazione dei giovani, se i nostri guardiani devono diventare pii e divini quanto più è possibile a un uomo».

6. Cf. ID., *ibid.*, 376 c 7-d 3: «Ma come si alleveranno e si educeranno questi uomini? E questo nostro esame non potrà tornarci di qualche utilità per scorgere la mèta di tutte le nostre indagini, in che modo nascono in una città la giustizia e l'ingiustizia?».

7. ARISTOPH., *Nub.*, 961-983.

8. Cf. PLAT., *Rep.*, II, 376 e 2-4: «Quale sarà dunque l'educazione (παιδεία)? Non è forse difficile trovarne una migliore di quella ritrovata da gran tempo (ὑπὸ τοῦ πολλοῦ χρόνου)? Essa consiste in certo modo (που) per i corpi nella ginnastica, per l'anima nella musica». Il που ha probabilmente lo scopo di segnalare la provvisorietà di questa definizione semplicemente fondata sulla divisione tra anima e corpo. Cf. *ibid.*, 411 e 4-412 a 2: «È per questi due elementi, come sembra, che, io direi, un dio ha dato agli uomini due arti, la musica e la ginnastica, per lo spirito animoso e quello filosofico (τὸ θυμοειδὲς καὶ τὸ φιλόσοφον). Non è che le abbia date per l'anima e per il corpo, se non in via secondaria, ma proprio per quei due elementi, perché si armonizzino reciprocamente essendo tesi e rilassati al grado conveniente».

La divisione della μουσική adottata da Platone è anch'essa antica, e lo è intenzionalmente, perché fondata su uno strettissimo nesso tra musica e poesia: un nesso che era proprio della tradizione musicale e poetica del VII, del VI e di buona parte del V secolo, ma che già la Sofistica aveva messo in crisi, sul piano teorico, realizzando un primo divorzio tra le due arti, il cui corrispettivo era, sul versante della prassi musicale, la crescente autonomizzazione, realizzata dalla νέα μουσική, della composizione musicale rispetto al testo poetico<sup>9</sup>. Per le istanze di Platone, è necessario invece che le due arti siano sottoposte alla medesima legge; inoltre, l'autonomizzazione della musica è già di per sé sintomo dello sfaldamento di un'unità artistica che per Platone ha valore paradigmatico rispetto all'unità dell'anima, dove l'unità dell'anima è da intendersi nel senso di concordanza, armonia, unitarietà delle diverse funzioni intrapsichiche. Così la μουσική è divisa nei tre campi dei λόγοι, delle armonie, e dei ritmi<sup>10</sup>, gli ultimi due rappresentando l'ambito proprio di quella che per noi è la musica in senso stretto, il primo l'ambito di quella che per noi è la poesia.

Alla base della concezione platonica sono due considerazioni preliminari, e fondative. La prima è dettata dalla θεολογία e dalle sue due leggi fondamentali: la prima afferma che la divinità è buona e perciò causa unicamente dei beni, non dei mali; la seconda afferma che la divinità non si trasforma e che le sue pretese metamorfosi sono solo un disconoscimento della sua perfezione. Segue di qui che dai racconti poetici dovranno essere eliminati tutti quegli elementi che deformano l'immagine degli dei e degli eroi quali sono e vanno considerati in sé, presentandoli invece come dediti a ogni vizio e ogni malvagità; che i poeti avranno il divieto di presentare gli dei come ingannatori e menzogneri; che tutti quegli elementi del mito e della poesia che suscitano la paura della morte vanno eliminati, anzi, tanto più vanno eliminati quanto più sono belli e poetici; che nocivi ai fini di una buona educazione sono i miti e le poesie che rappresentano gli dei e gli eroi nell'atto di piangere e soffrire, oppure come inclini al riso, o ancora come intemperanti e avidi. La seconda premessa è ricavata dall'analisi dell'opera letteraria, che porta in primo piano lo studio della dizione (λέξις). In quest'ambito Platone svolge la sua celebre distinzione tra forma narrativa semplice, forma

9. Su di essa, cf. G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, EDT, 1991, pp. 37-39; M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 356-72; A. BRANCACCI, *Protagora, Damone e la musica*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 68, 2001, pp. 137-148, ripreso in forma ampliata in A. BRANCACCI, *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*, op. cit., pp. 21-33: 29. Sulla musica in Platone cf. E. MOUTSOPOULOS, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1989<sup>2</sup>, e il più recente F. PELOSI, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, Cambridge U. P., 2010; rinvio inoltre ai miei articoli, citati nelle successive note 14 e 17.

10. Cf. PLAT., *Rep.*, II, 376 e 9; III, 398 c 1-2; III, 398 d 1-2.

imitativa, e forma mista: solo la prima, rappresentata specialmente dai ditirambi, sarà ammessa, in quanto del tutto scevra di μίμησις. La seconda, comprendente tragedia e commedia, sarà invece bandita, o in ogni caso sottomessa, come anche la terza, a una scala di regole, che saranno enunciate in seguito. Il principio fondamentale è che la rappresentazione mimetica dovrà essere evitata del tutto, se si vuole preservare la libertà della città, e che, qualora la si usi, essa dovrà in ogni caso essere rivolta a soggetti coraggiosi, liberali, pii, temperanti e a ogni modello consimile. Per intendere il concetto platonico di μίμησις occorre tener presenti non solo i due significati fondamentali di tale nozione, quello di imitazione in senso stretto, e quello di rappresentazione in generale, ma i due nuclei semantici ulteriori che ad essa Platone unisce: da un lato il significato di μίμησις come ὁμοιοῦν ἑαυτῷ, vale a dire come un assimilarsi a un tipo umano, a un carattere, a un comportamento, mediante la prima, dall'altro lo stretto nesso tra μιμεῖσθαι, che definisce un'azione fittiva, e πράττειν, che indica la messa in pratica di tale azione imitativa nella realtà e nel quadro della vita vissuta. Nel fondamentale passo 396 c-e, Platone può riassumere allora le quattro forme di imitazione ammissibili: imitare (in tutta questa complessità di significati) l'uomo buono in quanto buono; imitarlo di meno quando l'uomo buono non si comporta da buono; imitare il cattivo solo in quei rari casi in cui si comporti bene; e imitarlo in ogni caso non «sul serio» (σπουδῆ), ma «per scherzo» (παιδιᾶς χάριν). E, per finire, va notato che colui che è capace di realizzare tali imitazioni non è il buon poeta o il buon imitatore, come ci si aspetterebbe, bensì, addirittura, il μέτριος ἀνὴρ, il quale a sua volta imita lo ἀγαθὸς ἀνὴρ, rendendosi simile a lui<sup>11</sup>. Ciò significa che quel che sarà estromesso dalla καλλίπολις non è solo il dramma, ma ogni forma impropria di λέξις, e non solo dei poeti, ma di ogni parlante in quanto tale. Il discorso di Socrate, originariamente partito dalla poesia, ha poi abbracciato ogni forma di espressione che si serva della parola parlata o scritta, e lo ha abbracciato alla luce del concetto messo in evidenza: la *mimesis* non designa solo un fatto artistico, ma si traduce anche in un'azione, quindi è valutabile alla stregua di un'azione morale.

Il forte carattere prescrittivo della trattazione platonica è ben visibile anche nell'analisi della prima divisione propriamente musicale del μέλος, cioè nell'analisi delle armonie. Tale orientamento prescrittivo si esprime su due piani ben diversi tra loro.

11. Sul passo 396 c-e è da vedere l'interessante analisi di W. LAPINI, Platone e le critiche alla μίμησις, nei suoi *Studi di filologia filosofica greca*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 137-166: 137, 151-163. G. R. F. FERRARI, *Plato and Poetry*, in G. KENNEDY (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, Cambridge, Cambridge U. P., 1989, pp. 92-148: 108, ha a sua volta bene messo in luce il tema della «theatricality of poetry» in Platone.

Il primo è quello relativo alla reiezione di una serie di armonie, il cui ἦθος non soddisfa a quei principi che Platone ha già preposti alla formazione dei φύλακες. Questo primo livello corrisponde, evidentemente, alla «cancellazione» e alla «eliminazione» di determinate espressioni e di determinati temi (la raffigurazione dell'Ade come luogo orrendo, i lamenti, i lamenti funebri, il riso, il desiderio dei piaceri d'amore, l'amore per i doni e le ricchezze) dal dettato dei poeti, di cui Platone ha lungamente trattato nella sezione relativa ai λόγοι<sup>12</sup>. Queste espressioni devono essere eliminate dal testo poetico, dunque anche dal testo poetico messo in musica; e come esse sono da rigettare per la loro sconvenienza (398 e 6) etica, così devono essere eliminate, per la medesima ragione, le armonie (nonché, si preciserà più avanti, i ritmi) ad esse corrispondenti. In base ai principi precedentemente fissati, sono da escludere dal linguaggio musicale l'armonia mixolidia, l'armonia sintonolidia «e le altre simili», in quanto «lamentose», nonché l'armonia ionia e l'armonia lidia, in quanto «rilassate». Analogamente, i «modelli» che all'inizio del passo vengono richiamati da Socrate, in quanto essi devono informare i contenuti del testo poetico cantato e posto in musica, sono i due fondamentali τύποι τῆς θεολογίας relativi alla rappresentazione della divinità, che già sono stati fissati alla fine del secondo libro. Non deve sfuggire il forte intervento che, in negativo, questi pronunciamenti realizzano, configurando un «cancellare» (διαγράφειν) e un «eliminare» (ἐξαιλεῖν) una serie di modi del comporre e dell'espressione propri della musica greca, i quali sono il perfetto corrispettivo della «cancellazione» ed «eliminazione» di espressioni, versi, temi e inflessioni del dettato poetico operate da Socrate nel dialogo con Adimanto.

Il secondo piano riguarda la determinazione delle armonie utilizzabili nel piano educativo. Rivolgendosi a Glaucone, che nella *Repubblica* figura come l'esperto di musica, Socrate afferma: «Io non m'intendo di armonie, replicai; ma tu devi lasciare l'armonia che imiterà convenientemente parole e accenti di chi dimostra coraggio in guerra e in ogni azione violenta; e pur se è sconfitto o ferito o in punto di morte o vittima di qualche altra sciagura, sempre reagisce alla sorte con fermezza e sopportazione. E lasciane anche un'altra, di chi attende a un'azione pacifica e non violenta, ma spontanea, o persuade e chiede qualcosa a qualcuno, con la preghiera se si tratta di un dio, con l'insegnamento e il monito se si tratta di un uomo; <armonia che> nel caso opposto <imiterà> chi dà retta a preghiera o insegnamenti o dissuasioni altrui, e quando con questi mezzi ha ottenuto il suo intento, non pecca d'orgoglio, ma in tutti questi casi si comporta con saggezza e moderazione ed è lieto di quello che succede»<sup>13</sup>.

12. Cf. PLAT., *Rep.*, II, 376 e 9-398 b 9.

13. Cf. ID., *ibid.*, III, 399 a 5-c 1.

È innanzitutto da rilevare la connotazione positiva del concetto di *μίμησις* che è operante in questo passo: è già questa, infatti, una prima e importante indicazione che il discorso di Socrate è di tipo prescrittivo (cioè: platonico), non descrittivo (cioè: tratto dalla tradizione musicologica greca corrente). Inoltre, non solo egli non denomina affatto «armonia dorica» e «armonia frigia» le due armonie di cui parla, come si suole ripetere, ma determina in prima persona il carattere etico-estetico di due armonie, alle quali assegna una serie di valori e funzioni etici e comportamentali. I due caratteri che tali armonie devono imitare sono considerati propri dell'uomo coraggioso e dell'uomo temperante, che egli si trovi nella buona sorte come nella mala sorte: tali caratteri sono proiettati in una rete amplissima di situazioni, di stati fisici, mentali e d'animo, di esperienze e situazioni di vita; essi sono, a ben vedere, modi e orientamenti del sentire, i quali costituiscono le preformazioni affettive e comportamentali di quelle che successivamente, nel quarto libro, saranno distinte come le virtù del coraggio e della temperanza. In tal modo Platone produce una propria personale definizione delle connotazioni etico-estetiche di due armonie che saranno poi accostate, nel seguito del testo, all'armonia dorica e all'armonia frigia. Ancora alla fine del suo discorso Socrate denomina però le due armonie di cui ha trattato l'una «violenta» (*βλατον*), anche nel senso di «forzata», cioè imposta dalla sorte o da qualche altra necessità, e l'altra «volontaria» (*ἐκούσιον*) (399 c 1-3). Come ho già fatto notare in altra sede, è *Glaucone che dice che le due armonie in questione sono la dorica e la frigia: Socrate non le nomina mai*, a indicazione supplementare del fatto che egli non sta parlando dell'*ἦθος* di quelle due armonie, ma sta definendo e prescrivendo in prima persona i caratteri etico-estetici che egli intende sovrapporre e sostituire ai caratteri tradizionali dell'armonia dorica e, soprattutto, della frigia<sup>14</sup>.

Più precisamente, nella definizione dell'armonia «violenta» Platone ricalca la connotazione fondamentale di armonia del coraggio propria dell'armonia dorica, se pur sembra in qualche misura arricchirne gli attributi etici. È la descrizione dell'*ἦθος* dell'armonia «volontaria» che non rispecchia in nulla la connotazione etico-estetica propria dell'armonia frigia, e anzi la rovescia completamente. In questo rovesciamento abbiamo un'ulteriore prova della radicalità dell'atteggiamento platonico di riforma della musica, come già della poesia: e anche in questo i due piani che sono oggetto della critica platonica, quello poetico e quello musicale, si corrispondono. Tale rovesciamento appare poi richiesto dalla sostanza di tutto il discorso platonico relativo alla poesia e alla musica. Nella

14. Cf. A. BRANCACCI, *Musique et philosophie en République II-IV*, dans M. DIXSAUT (dir.), *Études sur la République de Platon*, 1. *De la justice*, Paris, Vrin, 2005, pp. 89-106: 97.

καλλίπολις, infatti, verranno proprio a mancare, cioè saranno esclusi, in forza dell'esame precedentemente svolto da Socrate, sia i λόγοι cui l'armonia frigia potrebbe convenire, sia, più in generale, le situazioni e gli stati d'animo che la φρυγιστί potrebbe musicalmente rappresentare: ed è proprio per questo che Socrate è obbligato a proporre una riconversione del suo ἦθος in quello dell'armonia «volontaria». Tuttavia, se si tien conto del fatto che il concetto di «carattere» è per Platone un concetto che non è né esclusivamente naturale né esclusivamente culturale, e appare posto al di qua tanto dell'antitesi φύσις/νόμος quanto della polarità fatti/norme<sup>15</sup>, si comprenderà come la sovrapposizione del carattere dell'armonia «volontaria» sull'armonia frigia non costituisca un fatto paradossale o aberrante, di certo non nell'ottica di Platone. Come nel caso della poesia le prescrizioni di Socrate si pongono a modello di una nuova letteratura, indicando una strada che i poeti *dovranno* percorrere, se vogliono rimanere nella καλλίπολις, così la definizione dell'armonia «volontaria» delinea il quadro etico-estetico e le tematiche che le composizioni musicali concepite nella φρυγιστί *dovranno* possedere, e delle quali *dovranno* trattare, se vogliono essere accolte nella città paradigmatica. Analogamente, l'ἦθος e gli oggetti della corretta imitazione musicale sono quelli indicati nella descrizione dell'ἦθος etico-estetico dell'armonia «volontaria» (e di quella «violenta»): utilizzati in questo quadro di riferimento comportamentale, psicologico, ed etico, *i suoni* dell'armonia frigia (e della dorica) assolveranno degnamente al loro compito.

Nei libri *II* e *III* tutta l'analisi svolta da Platone riposa sulla possibilità che la poesia e la musica possano avere un ruolo positivo ai fini della corretta costituzione dell'anima. E anche nei momenti in cui più cruda e marcata era la critica della tradizione poetica e musicale, Platone lascia sempre una porta aperta alla poesia, come basterebbero a mostrare le formulazioni sfumate e articolate di un passo come 396 c-e, e ne apriva decisamente una alla musica, grazie anche a una audace riformulazione dell'ἦθος di una delle due armonie ammesse. Questa porta, per quanto riguarda la poesia, tragica e comica, e inoltre la pittura, che interviene ora come nuovo paradigma di arte mimetica, egli la chiude nel libro *X*, che s'inizia con la categorica affermazione che non bisogna assolutamente accogliere la parte imitativa della poesia (*X*, 595 a). Gli interpreti hanno parlato a questo proposito di un contrasto tra i due libri, che alcuni considerano netto, altri sfumano, altri tendono quasi a negare. Ma per valutare correttamente questo punto, occorre innanzitutto tenere conto della

15. Come osserva F. ARONADIO, *Psicologia e politica nella Repubblica di Platone: il ruolo dell'ethos*, in A. BRANCACCI (ed.), *La Repubblica di Platone, Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 89, 2010, pp. 491-516.

diversità di prospettive, e inoltre di contesti, che sussiste tra i libri *II-III* e *X*. Nei libri iniziali, in Platone agisce una sorta di memoria residuale della città storica, una lucida visione della realtà contemporanea e delle generazioni immediatamente precedenti, che si tratta di riformare. Il suo discorso, partito dalla ricostruzione della genesi della πόλις, giunge a trattare della città gonfia di lusso, ed è questa che occorre «purificare». Ora la purificazione implica, come si è visto, una serie di misure restrittive e prescrittive in materia poetica e musicale, misure che presentano, strutturalmente, due volti: da una lato fronteggiano una realtà negativa, quella rappresentata dalla poesia imitativa e dalla musica polivoca e multiforme, dall'altro costruiscono, almeno nei termini del progetto paideutico da realizzarsi in futuro, una visione positiva della poesia e della musica, che avranno il compito di unificare e temperare le due formazioni originarie e fondamentali dell'anima: τὸ φιλόσοφον e τὸ θυμοειδές. Questa prospettiva non è più quella del libro *X*, ove Platone parla dell'arte mimetica considerata in quanto tale, e la definisce, in un celebre passo (*X*, 603 c 4-8)<sup>16</sup>, come «imitazione», o «rappresentazione», di uomini che agiscono (non di pure e semplici azioni, come nella *Poetica* di Aristotele), e che in questo loro agire possono essere ricondotti a due fondamentali alternative: compiere azioni «forzate» (o «violente»), oppure azioni «volontarie»<sup>17</sup>. In entrambi i casi, così agendo, essi si ritengono o felici o infelici, e per questo si rattristano o gioiscono. È questa la struttura psicologica e antropologica la quale soggiace all'arte mimetica: quest'ultima non ha altro effetto se non quello di «construire et renforcer de fausses représentations du bonheur et du malheur [...] de renforcer notre appétit de vivre, notre abdication devant la souffrance et notre terreur de la mort»<sup>18</sup>.

Occorre infine tenere in debito conto tutto ciò che c'è tra il libro *III* e il libro *X*: non solo l'analisi dell'anima svolta nel libro *IV*, ma anche la descrizione della «natura filosofica» svolta nel *V*, e l'analisi epistemologico-ontologica recata dai libri *VI* e *VII*. In altri termini, Platone trae nel libro *X* le conclusioni di tutto il discorso precedentemente svolto, anche se apre ancora una volta il varco a una possibile ulteriore discussione. Dopo aver condannato l'arte mimetica, Socrate non esclude infatti la possibilità di essere persuaso da argomentazioni che possano eventualmente essere portate in favore della tesi che la poesia è non solo piacevole, ma anche

16. Cf. S. HALLIWELL, *Plato. Republic 10*, with transl. and comm., Warminster, Aris and Philips, 1993<sup>2</sup>, p. 136; P. MURRAY (ed.), *Plato on Poetry*, Cambridge University Press, p. 217.

17. Ho già esaminato questo passo nel mio articolo, Musica, mimesis e paideia nella *Repubblica* di Platone, *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 89 (91), 2010, pp. 467-490: 481-482, e ad esso faccio rinvio.

18. M. DIXSAUT, Le problème de la tragédie: Nietzsche avec Platon contre Aristote, *Diotima*, 39, 2011, pp. 111-127: 119.

utile alle costituzioni e alla vita umana (607 d). Non si tratta né di un motivo retorico, né solo di un tratto di garbata urbanità nei confronti degli amanti della poesia (φιλοποιηταί), ma di un esito richiesto da un altro contrasto, che il libro *X* ha messo in luce: quello tra l'inganno intrinseco all'arte mimetica, e il potere di seduzione emotivo che essa esercita anche sugli uomini migliori<sup>19</sup>. La conclusione di Socrate è netta e decisa: in mancanza di un tale supplemento di argomentazioni, occorrerà distaccarsi dalla poesia, «al modo di coloro che, essendo stati una volta innamorati di qualcuno, tuttavia se ne distaccano, certo non senza farsi violenza, se giungono a convincersi che questo amore non è loro utile» (*X*, 607 e 4-6). Tuttavia il seguito del passo mostra come la lotta contro il potere di seduzione della poesia sia quasi più importante della sua decisa esclusione, e come in definitiva quel che più conti sia il motivo, già apparso nel libro *III*, del livello di serietà (σπουδή), che bisogna (o meglio: non bisogna) riconoscere alla poesia: «Noi infatti avvertiamo che non si debba prendere sul serio una tale poesia, come se fosse seriamente capace di far presa sulla verità: chi la ascolta, al contrario, deve stare in guardia, temendo per la propria costituzione interiore, e accettare le norme che abbiamo enunciate a proposito della poesia» (608 a 5-b 2). Ciò significa che l'amore della poesia è ineliminabile, che l'anima dell'uomo è per natura malleabile e che la mimetica le inerisce strutturalmente, e che, per questa ragione, ciò che soprattutto conta è il giudizio che occorre pronunciare su di essa. E il giudizio è questo: *la poesia non è vera*. Per quanto riguarda il rapporto con l'analisi della struttura dell'anima, Platone si era già preparato la strada nel libro *III*, quando aveva detto che la precisa determinazione dei discorsi che bisogna tenere riguardo agli uomini potrà avvenire solo quando si sia scoperto in che cosa consiste la giustizia (*III*, 392 c): è dunque naturale che il libro *X* riprenda soprattutto il tema della molteplicità psicologica implicata dall'essere μιμητικός, respingendola.

Per quanto riguarda invece il rapporto con la prospettiva ontologico-epistemologica dei libri centrali, da essi dipende il primo e più famoso livello della critica platonica della μίμησις (*X*, 595 a-599 a): l'imitazione riproduce oggetti i quali a loro volta sono imitazione della relativa idea, talché l'imitatore (poeta o pittore che sia) occupa il terzo e ultimo posto a partire dall'essere e dalla verità propri dell'idea. Il secondo livello della critica (*X*, 599 b-602 c) è collegato al primo e nello stesso tempo si riallaccia a idee esposte nel *II* libro, facendo valere il principio dell'utilità della conoscenza specifica e il principio della superiorità delle arti d'uso

19. Su questo punto è da vedere, S. HALLIWELL, *La mimèsis réconsidérée: une optique platonicienne*, in M. DEXSAUT (dir.), *Études sur la République de Platon*, 1. *De la justice*, op. cit., pp. 43-63: 63.

su quelle produttive: solo chi è capace di usare un prodotto conosce veramente le sue particolarità ed è capace di indicarle ai relativi produttori; in questo senso chi dipinge o descrive uno strumento è tre volte distante dal livello della sua conoscenza, venendo dopo l'utente e il fabbricatore. Infine, il terzo livello della critica platonica è quello etico-psicologico (*X*, 602 c-606 d): la poesia mimetica, tragica e comica, si rivolge alla parte irrazionale dell'anima, identificata soprattutto con quel suo aspetto che è «incline alla rivolta» (τὸ ἀγανακτικόν, 604 d): essa destabilizza l'autocontrollo dell'uomo e ne scatena gli atteggiamenti moralmente, antropologicamente e anche socialmente più deplorabili.

Non si può dunque negare che il libro *X* apporti un'ampia serie di nuovi argomenti e di nuove considerazioni filosofiche contro la poesia, e in tal senso modifichi, arricchisca e completi il raggio visuale che era alla base dell'analisi svolta nei libri *II-IV*. In questi due libri Platone aveva certamente ben chiari gli aspetti mimetici negativi della poesia, della musica e delle arti connesse: tuttavia, egli vi svolgeva una trattazione avente un carattere eminentemente prescrittivo, normativo e quindi, in ultima analisi, costruttivo. Viceversa, nel libro *X* egli compie tre operazioni alquanto diverse: innanzitutto egli non svolge più un discorso paideutico, quale era anche presente, e non certo in posizione secondaria, nei libri *II* e *III*; conseguentemente, o almeno anche per questo, egli definisce l'arte mimetica per ciò che essa è in sé stessa, essenzialmente; infine, trae qui le somme di tutto il discorso svolto fino a quel punto nella *Repubblica*, esaminando che cosa da esso consegue per la μίμησις dal punto di vista ontologico, psicologico e pragmatico. La conclusione del libro *X* è in questo senso simmetrica, ma anche antistrofica, a quella dei libri *II-III*: questi avevano esaminato le «condizioni di possibilità» di un retto uso della poesia e della musica; l'ultimo libro esamina a fondo la «cosa in sé», che in realtà aveva sempre determinato il discorso sulle «condizioni di possibilità». La riluttanza di Platone a chiudere il discorso in maniera dogmatica è però perfettamente visibile nel punto culminante della trattazione. Nel passo 607 e 4-608 b 2, l'enfasi accordata all'espressione τριαύτη ποίησις («una tale poesia»), che designa la poesia da respingersi, espressione che ritorna due volte di seguito in un breve spazio di testo, si accorda con lo ἡδυσμένη Μοῦσα di 607 a 5, e implica che vi è un'altra specie di poesia che Platone non vuole escludere<sup>20</sup>, e che non può essere altro che la poesia di cui si è trattato in termini fortemente normativi e prescrittivi nei libri *II-III*. Non alla poesia in metro, non alla poesia che egli storicamente ha di fronte, ma agli amanti della poesia Platone accorda infatti il diritto di far valere le loro ragioni, che risulterebbero

20. Cf. M. UNTERSTEINER, *Platone. Repubblica, Libro X*, Napoli, Loffredo, 1966, p. 289.

valide se si riferissero a *questa* poesia. Non si tratta dunque di una prova d'appello accordata alla poesia<sup>21</sup>, (prova d'appello che, in quanto tale, sarebbe ingiustificata), ma della possibilità, certamente improbabile, ma che non può essere esclusa, che la poesia trasformi interamente sé stessa, compiendo fino in fondo la propria metamorfosi, senza dubbio secondo le linee direttive delineate nei libri *II-III*<sup>22</sup>.

A. BRANCACCI  
(Roma)

«MIMHESIS», ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΩΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ

Περίληψη

Ἡ κριτική ἐξέταση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς πού ὁ Πλάτων πραγματεύεται στό Β' καὶ Γ' βιβλίο τῆς *Πολιτείας* εἶναι παράλληλη πρὸς τὴ χρήση τῆς ἔννοιας τῆς «μμήσεως», ἡ ὁποία εἴτε ἔχει κανονιστική χρήση, καὶ σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση ἀφήνει χῶρο γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσική, σὸν βαθμὸ πού αὐτὲς συμμορφώνονται μὲ τίς καθορισμένες ἔννοιες πού ἐπιβάλλει ὁ Πλάτων, εἴτε ἀρνητική. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις, ὁ Πλάτων ἀντιλαμβάνεται τὴν «μίμησιν» ὡς «ὁμοιωῦν ἑαυτῶ», δηλαδή ὡς ἀφομοίωση πρὸς ἕναν ἀνθρώπινο τύπο, ἕναν χαρακτηριστήρα, μιά συμπεριφορά, μέσῳ τῆς ἴδιας τῆς «μμήσεως»: καὶ συνδέει στενά τὸ «μμιεῖσθαι», πού προσδιορίζει μιά ἐπίπλαστη πράξη, καὶ τὸ «πράττειν», πού δηλώνει τὴν ἐφαρμογὴ μιᾶς τέτοιας μιμητικῆς πράξης στὴν πραγματικότητα καὶ στό πλαίσιο τῆς βιωμένης ζωῆς. Γιὰ τὸν Πλάτωνα ἡ «μίμησις» δὲν δηλώνει μόνον ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός, ἀλλὰ μεταφράζεται καὶ σὲ πράξη, μὲ ἄλλα λόγια μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ στό μέτρο μιᾶς ἠθικῆς πράξεως. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, στὰ βιβλία Β' καὶ Γ' τῆς *Πολιτείας*, ὀλόκληρη ἡ ἀνάλυση πού ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὸν Πλάτωνα ἐγκείται στό ἐνδεχόμενον ὅτι ἡ ποίηση καὶ ἡ μουσική εἶναι δυνατὸ νὰ ἔχουν θετικὸ ρόλο στό πλαίσιο τῆς συγκρότησης τῆς ψυχῆς. Στό βιβλίο Ι' ἡ προοπτικὴ τοῦ Πλάτωνα εἶναι διαφορετική: ἐκεῖ ἀσχολεῖται μὲ τὴ μιμητικὴ τέχνη καθ' αὐτὴν καὶ τὴν ὀρίζει, σὲ ἕνα περίφημο ἀπόσπασμα (603 c 4-8), ὡς μίμησις ἀνθρώπων πού δροῦν, καὶ οἱ ὁποῖοι κατὰ τὴ δράση τους μπορεῖ νὰ ὀδηγηθοῦν σὲ δύο βασικὲς ἐναλλακτικὲς ἀντιδράσεις: στό νὰ διαπράξουν πράξεις «βεβιασμένες» (ἢ «βίαιες»), ἢ πράξεις «ἠθελημένες». Καὶ στίς δύο περιπτώσεις, ἐνεργώντας κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, παραμένουν εὐτυχεῖς ἢ δυστυχεῖς, καὶ ὡς ἐκ τούτου λυποῦνται ἢ χαίρονται. Ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια, ἡ μιμητικὴ τέχνη δὲν ἔχει ἄλλη ἐπίδραση ἀπὸ τὸ νὰ δημιουργεῖ καὶ νὰ ἐνισχύει μέσα μας ψευδεῖς ἐντυπώσεις τῆς εὐτυχίας καὶ τῆς δυστυχίας, πού

21. Come suggerisce M. VEGETTI (ed.), *Platone. La Repubblica*, traduzione e commento, vol. VIII, Napoli, Bibliopolis, 2007, p. 14.

22. Si ricordi l'affermazione finale del passo 608 a 5-b 2, già citato: «chi la ascolta, al contrario, deve stare in guardia, temendo per la propria costituzione interiore, e accettare le norme che abbiamo enunciate a proposito della poesia», che è un chiaro rinvio ai libri *II-III*.



ὅμως απομακρύνουν τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τις ἀξίες οἱ ὁποῖες βρίσκονται στὴ βάση τῆς πλατωνικῆς «καλλιπόμεως». Ωστόσο, ὑπάρχει ἓνα ἄλλο εἶδος ποιήσεως πού ὁ Πλάτων δὲν θέλει νὰ ἀποκλείσει, καὶ ὁ ἴδιος ἀκριβῶς στὸ τέλος τῆς πραγμάτευσής του ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸ ἐνδεχόμενο, ἀσφαλῶς ἀμφίβολο, τὸ ὁποῖο ὡστόσο δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθεῖ, ὅτι εἶναι δυνατὸ ἢ ποίηση ὀλοκλήρη νὰ μεταμορφώσει τὸν ἴδιο τῆς τὸν ἑαυτό, ὀλοκληρώνοντας μέχρι τέλους τὴν ἴδια τῆς τῆ μεταμόρφωση, ἀκολουθώντας τις κατευθυντήριες γραμμὲς πού διαγράφηκαν στα βιβλία Β' καὶ Γ'.

Aldo BRANCACCI  
(Μτφρ. Άννα ΤΑΤΣΗ)

