

Il *Fedro* di Platone come metadiscorso: appunti per una lettura non filosofica

Monica Tondelli

Facoltà di Teologia, Lugano

1. PREMESSA

Intento di questo contributo è quello di richiamare, per cenni, l'attenzione del lettore su alcune caratteristiche formali e strutturali del *Fedro*¹ di Platone, rinunciando intenzionalmente a una esposizione sistematica e approfondita, che avrebbe richiesto un tempo e uno spazio più ampi di quelli disponibili.

2. IL CONTENUTO DEL TESTO

Ad Atene, in una assolata mattina d'estate, Socrate incontra il giovane Fedro, il quale, dopo aver trascorso alcune ore a casa del retore Lisia, sta facendo una passeggiata.

¹ Per un'interpretazione complessiva di questo dialogo platonico si vedano, tra i commenti più recenti, quelli di G. Reale (Milano 1998) e di F. Trabattoni (Milano 1995). Resta sempre attuale la *notice* di L. Robin, ora pubblicata nell'edizione critica curata da C. Moreschini (Les Belles Lettres, Paris 1985).

Fedro porta con sé il testo del discorso ascoltato da Lisia e lo legge a Socrate. Subito dopo, Socrate pronuncia, improvvisandoli, due discorsi sullo stesso argomento: il primo, sostenendo la medesima tesi di Lisia, il secondo, sostenendo la tesi opposta.

Oggetto immediato di tutti e tre i discorsi è l'amore, ma con un orizzonte che si amplia progressivamente. A un amore che è scambio di favori, freddo calcolo, contratto a termine o passione perniciosa ed egoista (nel discorso di Lisia e nel primo discorso di Socrate), ne segue uno che è spinta verso l'alto, impulso e motivazione per la conoscenza del vero (nel secondo discorso di Socrate). È qui che al tema dell'amore si salda indissolubilmente quello della retorica, in quanto metodo per il raggiungimento di tale conoscenza. A legare i due motivi apparentemente autonomi è l'anima, analizzata nelle sue caratteristiche e nella sua storia.

Successivamente, Socrate e Fedro dialogano tra loro analizzando le caratteristiche formali e contenutistiche dei tre discorsi appena pronunciati, soffermandosi in particolare su come deve essere un discorso ben fatto e quindi sulla differenza tra discorso orale e discorso scritto.

Questo dialogo, così affascinante nella sua ricchezza tematica e varietà formale anche per il lettore profano, pone con particolare evidenza il problema delle intenzioni artistiche di Platone. Quel che è certo, infatti, è che Platone non concepì i suoi dialoghi solo come trattazioni di filosofia; al contrario, egli attribuì ad essi anche una innegabile dimensione artistica e ludica.

Che questa preoccupazione di natura letteraria rientrasse nella tecnica compositiva platonica non è evidentemente un elemento di novità; già gli antichi rilevarono nel *Fedro* e, più in generale, nei dialoghi platonici la presenza di parti poetiche (peraltro, non sempre apprezzandole né comprendendone la funzione)².

Anche la critica moderna ha sottolineato questo aspetto non soltanto a proposito del nostro dialogo, ma anche riguardo a parecchi altri, primo fra tutti il *Simposio*. Tuttavia questa dimensione, o viene generalmente lasciata a margine rispetto a un interesse e a uno studio che, come è ovvio, sono prevalentemente di natura filosofico-concettuale, oppure è utilizzata per marcire la differenza fra l'insegnamento platonico scritto e quello non scritto. L'esame dell'arte platonica e la sua valorizzazione possono invece arricchire l'interpretazione complessiva dei dialoghi.

3. PLATONE LETTERATO E COMUNICATORE

Nella scelta della forma dialogica, Platone fu senza dubbio debitore alla tradizione dei discorsi socratici (una trattistica filosofica sistematica, tra l'altro, non si era ancora sviluppata in maniera definita)³.

² Una rassegna di alcune testimonianze in proposito si trova in E. NORDEN, *La prosa d'arte antica dal VI sec. a.C. all'età della Rinascenza*, tr. it., Roma 1986, tomo I, p. 115ss.

³ Si vedano le osservazioni di M. ISNARDI PARENTE, *Fedro, 274C ss., o il discorso orale come*

Sappiamo anche che il filosofo ricevette un' accurata educazione artistica, come si conveniva a un giovane di origini aristocratiche. La tradizione riportata da Diogene Laerzio⁴ ci tramanda alcuni epigrammi a lui attribuiti e riferisce della composizione di ditirambi, canti lirici e tragedie, che sarebbero state bruciate in seguito all'incontro che cambiò la sua vita: quello con Socrate.

Diogene Laerzio racconta anche che Platone apprezzava i mimi di Sofrone e ne teneva una copia sotto il cuscino. Inoltre, in alcuni versi del commediografo Epicarmo si riscontrano affinità con il gioco di domande e risposte tipico dei dialoghi platonici⁵.

Se questi dati possono in parte spiegare la sensibilità e le capacità letterarie di Platone, non bastano però a rendere pienamente ragione delle sue scelte originali e complesse.

Benché scritto (e dunque destinato alla lettura), il *Fedro* presenta innumerevoli caratteristiche dell'oralità, in quanto espresso in forma dialogata e teatrale, come miseri di una conversazione fra due personaggi, senza mediazione, in forma diretta.

A ben vedere, i punti di contatto fra rappresentazione teatrale e dialogo platonico sono piuttosto numerosi: entrambi imitazione, la prima di un'azione, il secondo di una conversazione; entrambi contenitori di miti (il mito come racconto tradizionale e patrimonio culturale nella prima, il mito come creazione filosofica originale, ma fondato sui medesimi meccanismi di coinvolgimento e persuasione del destinatario, nel secondo⁶); entrambi fortemente connotati dal punto di vista didattico e morale in quanto dotati di una spiccata esemplarità. Addirittura, Platone non ci fa mancare neppure il coro e l'accompagnamento musicale, quando introduce il canto delle cicale e il loro ammonimento agli uomini⁷.

La teatralità del *Fedro* è ottenuta in particolare attraverso l' accurata ambientazione, mediante la descrizione dei luoghi che fanno da sfondo alla discussione di Fedro e Socrate (la campagna fuori da Atene, il ruscello, il lieve pendio erboso, l'ombra fresca, il platano e l'agnocasto, il canto delle cicale), luoghi le cui caratteristiche, oltre a costituire un fondale di straordinaria suggestione, alimentano e indirizzano la discussione (si pensi alle riflessioni sulle questioni mitologiche che le figurine presenti lungo il corso dell'Illiso suggeriscono a Socrate, o alla funzione di perno dell'intero *Fedro* svolta dal mito delle cicale⁸).

Non meno precisa risulta la caratterizzazione dei personaggi: entrambi appas-

autoelenchos, p. 114, in: AA.VV., *Understanding Phaedrus*, a cura di L. Rossetti, Sankt Augustin 1992.

⁴ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, III,5.

⁵ Cfr. A. LESKY, *Storia della letteratura greca*, tr. it., Milano 1962, 1973², p. 663.

⁶ Sull'invenzione di miti da parte di Platone si veda, G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991, pp. 53-74, nonché la sezione bibliografica dedicata a questo aspetto, pp. 136-142.

⁷ *Fedro*, 230 c 3 e, più ampiamente, 259 a-d.

⁸ Sul significato di tale mito, cfr. P. FRUTIGER, *Les mythes de Platon*, New York 1976, p.233; M. PINNOY, *Platonica Minora. Due miti originali nel Fedro di Platone*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 66 (1991), 29-43; inoltre, G.R.F. FERRARI, *Listening to the Cicadas*, Cambridge 1987.

sionati di discorsi (anche se nel corso del dialogo si scopre con quale sostanziale differenza e profondità), entrambi tratteggiati in modo da farne emergere le personali abitudini e gli atteggiamenti tipici, anche mediante schermaglie umoristiche che Platone stesso a un certo punto, scoprendo il gioco, fa notare⁹.

Luogo, stagione, ora del giorno: tutto è precisato realisticamente e collocato in una dimensione che non è né sublimata, né grottesca, bensì quotidiana. Il destinatario deve cogliere l'occasionalità del dialogo, ma anche la sua unicità e la sua esemplarità che devono imprimersi nella sua memoria come un'esperienza indimenticabile, esattamente come avveniva per lo spettatore di fronte a una rappresentazione teatrale.

Luoghi e personaggi non sono quindi una aggiunta, ma costituiscono una componente essenziale del dialogo volta a favorire l'identificazione del destinatario con i personaggi e la situazione e a renderlo così più ricettivo nei confronti del messaggio.

Proprio perché scritto secondo modalità teatrali, il *Fedro* trasforma il lettore al tempo stesso in ascoltatore e spettatore della conversazione. A prima vista la scelta artistica di Platone può sembrare in contraddizione con ciò che il filosofo afferma nella *Repubblica* riguardo alla mimesi¹⁰ (e dunque riguardo a tutte quelle forme di arte che sono appunto mimetiche: poesia, pittura, teatro e, potremmo aggiungere alla luce del nostro dialogo, scrittura). Proprio nella *Repubblica*, soprattutto nel libro X, Platone condanna assolutamente l'imitazione in quanto riproduzione imperfetta di una riproduzione a sua volta già imperfetta: in altre parole, l'imitazione si presenta come realtà di terzo grado, assai lontana dal vero¹¹.

D'altra parte, non bisogna dimenticare quanto egli afferma, sempre nel medesimo scritto (libri II e III), sulla necessità e sull'utilità di una narrazione verosimile (vale a dire mimetica) ai fini educativi. Platone è consapevole del fatto che il discorso poetico, così come qualunque altra forma comunicativa volta alla persuasione, può esercitare sull'uditore un fascino irresistibile. Il piacere che ne deriva non è, di per sé, né positivo né negativo: la sua valenza dipenderà dal contenuto del messaggio trasmesso.

Quando Platone considera la poesia o il mito sotto il profilo filosofico-conoscitivo non può che condannarli, in quanto lontani dal vero; ma quando li esamina sotto il profilo psicologico e sociologico il giudizio risulta differente: essi possiedono una forza innegabile che, se ben utilizzata, può produrre anche benefici effetti. È così che si spiega, ad esempio, l'impegno di Platone nell'elaborazione di miti capaci, proprio perché impostati su schemi tradizionali, ma con contenuti nuovi, di esercitare sul destinatario un potere persuasivo e quasi incantatorio. Infatti, proprio perché consapevo-

⁹ *Fedro*, 236 c.

¹⁰ Per la nozione e il significato di *μίμησις*, cfr. F. LASSERRE, *Mimesis et mimétique*, in: *Atti del II Congresso di Studi sul dramma antico*, Roma-Siracusa 1967, pp. 245-246.

¹¹ Si veda, E.A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, tr. it., Laterza, Roma-Bari, 1983², specialmente i capp. 11 e 12.

le della forza irrazionale dell'arte¹², Platone reputa che essa vada sottoposta a un severo controllo per evitare che sia veicolo di insegnamenti fallaci¹³.

Pertanto la scelta di una forma espositiva "drammatica" non è affatto in contraddizione con le opinioni del filosofo; anzi, essa testimonia l'attenzione particolare che egli presta all'efficacia della comunicazione e la sua consapevolezza dell'importanza di convincere non solo agendo sulla sfera razionale, ma anche su quella "affettiva". Come poi questa azione persuasiva e ammaliante si realizzi è il *Fedro* stesso a spiegarlo, sia esplicitamente (nella discussione sulla retorica che occupa la seconda sezione del dialogo) sia implicitamente (attraverso la descrizione dell'anima, ma soprattutto tramite la sua stessa struttura complessiva).

4. CHE COS'È IL *FEDRO* PLATONICO?

Per illustrare le peculiarità strutturali del *Fedro*, potremmo sinteticamente definirlo un "metadiscorso": in primo luogo perché esso è un "discorso che contiene altri discorsi", aspetto che ne costituisce indubbiamente la caratteristica strutturale più evidente.

I discorsi in questione sono innanzitutto i tre pronunciati dai personaggi (quello di Fedro e i due di Socrate) e collocati su un medesimo piano, interno al dialogo. Tuttavia, se assumiamo un punto di vista esterno al *Fedro*, quale è appunto quello del lettore, scorgiamo un ulteriore piano che occupa tutto il resto del dialogo e che consiste nella conversazione che si svolge tra Fedro e Socrate, sia nelle parti che costituiscono la cosiddetta "cornice", sia nella parte in cui i due analizzano i discorsi appena pronunciati e discutono di retorica. Quest'ultima parte è dunque un "discorso sui discorsi", il che costituisce una seconda ragione per cui si può parlare del *Fedro* come "metadiscorso". In altre parole, tutto il dialogo è fatto di discorsi che ne costituiscono al tempo stesso l'origine, l'oggetto, il tessuto connettivo e la modalità espressiva.

Ma non è tutto: il *Fedro* nel suo complesso, ossia il discorso che Platone rivolge al lettore suo destinatario, si pone su un piano ancora diverso rispetto ai due precedentemente individuati.

Dunque il *Fedro* è non soltanto il contenitore degli altri discorsi e dei precetti relativi all'arte di comporre discorsi, ma costituisce esso stesso il modello supremo a cui ogni discorso fatto con arte¹⁴ dovrebbe ispirarsi. Ciò significa che Platone gli ha

¹² Si veda, ad esempio, lo *Ione*, dialogo fondamentale per comprendere il rapporto simpatetico che si instaura durante la performance poetica fra poeta e pubblico (in particolare, 533 c-536 c). Non meno significativo è anche il passo del *Fedro* (245 a) sull'ispirazione poetica come forma di mania positiva.

¹³ Per una accurata analisi delle riflessioni platoniche sulle tecniche di comunicazione utilissimo risulta sempre G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, passim.

¹⁴ Quali debbano essere le caratteristiche formali e sostanziali di un discorso fatto con arte è oggetto

conferito uno spiccato carattere autoreferenziale: il *Fedro*, cioè, offre paradigmaticamente se stesso alla comprensione del lettore.

Con questo dialogo Platone risponde a una precisa serie di domande:

- che cos'è un discorso;
- come è e come deve essere un discorso nella sua struttura, forma e contenuto;
- come non deve essere un discorso;
- quale differenza c'è fra discorso orale e discorso scritto.

Le risposte a tali domande si trovano tanto nello sviluppo "drammatico" del dialogo, vale a dire nei tre esempi di discorso in esso contenuti e nella discussione successiva che Fedro e Socrate affrontano riguardo alla retorica, quanto nel suo sviluppo strutturale complessivo, ovvero in quell'insieme organico di parti che è il *Fedro* stesso, che proprio mentre discorre di vera e falsa retorica fa della vera retorica (nella forma e nel metodo) e si offre come l'ultimo e il supremo degli *exempla* proposti.

5. IL *FEDRO* E I SUOI DESTINATARI

Si è detto prima che il *Fedro* trasforma il lettore in ascoltatore e spettatore della conversazione. Ciò tuttavia non dipende soltanto dalla forma "drammatica" in quanto tale, bensì dall'abilità che, come si è visto, Platone dimostra nell'intervenire sulla struttura complessiva del dialogo, il cui impianto si rivela particolarmente complesso e originale. È infatti attraverso un'abile intersezione di piani che Platone disorienta il destinatario impegnandolo in uno sforzo continuo e costringendolo, per così dire, a partecipare al dialogo.

Il disorientamento si realizza a vari livelli: innanzitutto nell'intreccio dei piani dialogici e, conseguentemente, nel continuo rimbalzo fra scrittura e oralità: ad esempio, il discorso di Lisia si immagina scritto (*Fedro* ne reca con sé una copia) e viene letto a Socrate; i discorsi di Socrate sono presentati come se fossero improvvisati, anche se naturalmente Platone li ha accuratamente strutturati e il lettore li legge sotto forma di testo scritto. Per non parlare del paradosso di criticare la scrittura creando proprio attraverso di essa un magistrale esempio di discorso orale dialettico! Tutto concorre a realizzare un labirintico gioco di specchi in cui il lettore, se non presta la massima attenzione, rischia di perdere.

Inoltre, Platone lancia la sua sfida al lettore anche sull'argomento in discussione: per tutta la prima parte (coincidente con i tre discorsi) esso pare a tutti gli effetti l'amore. Soltanto in seguito ci si rende conto, non senza sorpresa, che i tre discorsi erano innanzitutto degli *exempla* retorici. E tuttavia al terzo di essi il lettore, se è vigile e capace, dovrà ripensare in seguito per ritrovarvi, nell'anima, l'indissolubile legame dell'eros con la vera retorica.

del dialogo nel suo complesso: tuttavia si vedano alcuni passi significativi: per la struttura, 264 c, per la sostanza e per il metodo, 269 e, 271 d-272 b, 273 e, 277 b-c.

Per coinvolgere il destinatario Platone utilizza, però, anche un'altra dimensione comunicativa: quella ludica. Quando nella sezione finale Platone parla della scrittura come gioco e passatempo¹⁵ intende evidentemente richiamarne i limiti rispetto al discorso orale, "scritto nell'anima" del discente. Il gioco (come il teatro) imita un'azione seria senza esserlo. La scrittura sembra dire molte cose, ma è muta rispetto al discorso vivo che è quello orale, il solo capace di rendere conto di se stesso in caso di necessità e di scegliere a chi parlare, quando e come. Tuttavia ciò che è interessante notare dal nostro punto di vista è piuttosto la valorizzazione degli aspetti positivi della scrittura, presenti non meno di quelli negativi nel passo in questione. Anche perché si può supporre che esso servisse a Platone per giustificare il *Fedro* stesso e tutti i suoi dialoghi in generale.

Se è vero che la scrittura è un passatempo, essa è però anche uno dei più nobili passatempi¹⁶. Non v'è dubbio che Platone parli qui del divertimento e del piacere di chi scrive. Poco dopo però, rivolgendosi a Fedro, Socrate afferma: "*dunque ci siamo divertiti abbastanza con ciò che riguarda i discorsi*"¹⁷, alludendo a tutto quanto detto fino a questo punto, vale a dire ai tre discorsi sull'amore e alla discussione sulla retorica che si è appena conclusa; è dunque chiaro che qui si parla di un divertimento che accomuna chi fa i discorsi e chi li riceve (tramite l'ascolto o la lettura, non importa): ciò significa evidentemente che anche il lettore del *Fedro* (oltre al suo autore e ai suoi interlocutori) è coinvolto in questa esperienza dilettevole. Del resto è proprio il nostro dialogo a richiamare l'attenzione sulla necessità che ogni discorso fatto con arte tenga conto del destinatario.¹⁸

La battuta citata costituisce perciò uno dei tanti segnali sulla natura e le funzioni del discorso che il *Fedro* (e il suo autore) offrono al lettore perché li decodifichi. Anche in tutta la prima parte del dialogo compaiono espressioni e affermazioni inerenti al diletto derivante dai discorsi: quando Socrate chiede a Fedro in che modo abbia passato il tempo da Lisia¹⁹ usa il verbo *έστιαω*, "imbardire", a proposito dei discorsi offerti da Lisia ai suoi allievi; e ancora, quando Fedro insiste per farlo parlare sullo stesso argomento di Lisia²⁰, Socrate usa il termine *θοίνη* "prelibatezza" a proposito del discorso che si accinge a improvvisare e che costituisce per lui un piacere irrinunciabile.

La reiterata associazione del discorso alla sfera del cibo lo qualifica esplicitamente come uno dei piaceri della vita e ci riporta a quanto dicevamo poc' anzi sulla forza ammaliatrica dell'arte e della poesia.²¹

¹⁵ Cfr. *Fedro*, 277 e-278 b.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, 276 e.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, 278 b 8.

¹⁸ Cfr. *Ivi*, 270 e-272 a.

¹⁹ Cfr. *Ivi*, 227 b 7.

²⁰ Cfr. *Ivi*, 236 e 9.

²¹ Cfr. § 3 e nota 11.

Nel caratterizzare i due interlocutori Platone insiste molto sulla passione di entrambi per i discorsi, connotata di volta in volta come "malattia", "entusiasmo da coribante" o allettamento simile a quello rappresentato dai ramoscelli che vengono agitati davanti al bestiame perché segua docilmente la guida.²² Anche in questo caso non fa differenza che la passione sia quella di chi parla (o scrive) o di chi ascolta (o legge): ciò che importa è discorrere.

Platone ha compreso che la conoscenza necessita di una forte "motivazione" interiore (quello che per lui è l'*eros*) le cui radici non sono solo razionali e cognitive, ma anche affettive; dunque il diletto derivante dall'opera letteraria non va inteso come un espeditivo tecnico o un elemento di coinvolgimento esteriore, bensì come una dimensione costitutiva dell'esperienza comunicativa stessa, del dialogo fra anime che essa deve essere.²³

6. OSSERVAZIONI FINALI

In conclusione, si può affermare che Platone, alla fissità della scrittura e alla ricezione passiva che essa per sua natura impone, rimedi (artisticamente) intervenendo con il movimento del dialogo, con la sua teatralità, con suggerimenti formali e stilistici provenienti da generi letterari diversi, con il superamento dell'antinomia scritto-orale a favore di una forma e di una struttura molto più articolate e complesse e meno univocamente definibili in quanto decisamente ambivalenti.

A questo proposito si può anzi dire che Platone riesca quasi a sfuggire all'enorme paradosso insito nel suo discorso: scrivere pur nutrendo forti riserve sulla scrittura, paradosso che costituisce a tutt'oggi una questione ancora aperta nell'esegesi platonica²⁴.

E lo scopo, come si è visto, viene raggiunto, da una parte, sottponendo il destinatario a uno sforzo intellettuale continuo, sfidandolo ad ogni passo, non permettendogli di distrarsi, dall'altra, coinvolgendolo anche a livello emotivo e sensoriale mediante il piacere che deriva dal discorso in tutti i suoi aspetti (mitico, teatrale, descrittivo) e lasciandogli comunque l'impressione di aver assistito soltanto a una tappa di esso, mantenendo vivo in tal modo il suo anelito alla sapienza.

²² Rispettivamente, *Fedro*, 228 b 8; 228 c 1; 230 d-e

²³ Cfr. F. TRABATTONI, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1994.

²⁴ Come è noto, uno dei problemi cruciali nell'interpretazione di Platone è chiarire il ruolo delle cosiddette dottrine-non scritte, citate da Aristotele, e conseguentemente, stabilire il valore e i limiti della critica mossa dal filosofo alla scrittura nel *Fedro* e nella *Lettera VII*. Per una rassegna della bibliografia sui due opposti orientamenti, esoterico e antiesoterico, si veda l'apposita sezione bibliografica dedicata al problema da G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, pp. 142-146 nonché, più in generale, la ricca bibliografia di PLATONE, *Fedro*, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano 1993.