

Giovanni Casertano

## Tra musica e filosofia: le passioni, l'anima e il logos (a cura di Lidia Palumbo)

**ABSTRACT:** The paper presents a kind of musical commentary on the *Encomium of Helen*. Gorgias' famous text from the fifth century BC deals with passions, soul and speeches. Giovanni Casertano considers the influence of this text by Gorgias on Plato's dialogues, in relation to the great themes of soul and body, human passions, the power of words. The musical register is on the basis of the whole paper to show how philosophy is the *megiste musiké* of which Socrates speaks in *Phd.* 61a. This unpublished text was read posthumously by Lidia Palumbo at the Istituto Italiano di Studi Filosofici in Naples on 31 January 2024.

**KEYWORDS:** Gorgias; Plato; soul; body; passions; music; philosophy.

1. Immaginiamo un pianoforte ed un uomo che vi si siede dinanzi e cominci ad accennare alcune frasi. È un uomo innamorato, di una donna o di una idea di donna non conta. Comincia a suonare come per gioco ed a poco a poco, pur nella leggerezza del tocco, si accorge che i motivi che sta accennando cominciano a svilupparsi, ad intrecciarsi, a colorirsi di sfumature. I primi due temi infatti sono brevi, vengono solo sbazzati, in maniera abbastanza tradizionale, con un fraseggio che è tecnico più che ispirato. Ma gli altri due temi gli prendono la mano: si lascia andare ad accordi inaspettati, riesce a trovare la traduzione di motivi tragici come il dolore, o di motivi gioiosi come l'amore, in un unico tessuto di note allo stesso tempo lievi e profonde, pensose ed allegre. Quando quell'uomo smette, ha composto una sonata che per lui è stata un gioco, anche se serio, e per quella donna, o per quell'idea di donna, è stata un encomio.

Quell'uomo era Gorgia, il siciliano; quella donna era Elena, la spartana. La sonata *Per Elena* si articola in quattro tempi. Il primo è un *Andante largo* e si sviluppa in appena otto battute: Elena fece quel che fece per cieca volontà del Caso, o per decreto di Necessità, o per decisione degli dèi. È perciò libera da ogni colpa. Il secondo tempo è un *Forte agitato*, e si sviluppa in undici battute: Elena fece ciò che fece perché rapita e violentata ed oltraggiata. È perciò libera da ogni colpa.

Il terzo tempo è un *Andante pensoso*: Elena fece ciò che fece perché persuasa

ed illusa nell'animo dalle parole di Alessandro. Ed è facile capirlo: «Il discorso è un gran dominatore, che con un corpo piccolissimo e invisibilissimo divinissime cose sa compiere» (DK 82B 11 = *Hel. En.*, 8). Il discorso quindi “suscita” il sentimento: ascoltando poesia, l'anima soffre, *per mezzo delle parole*, una sua propria forma di sofferenza» (§ 9). Il discorso incanta, inganna, convince: «Infatti gli ispirati incantesimi di parole (ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαί) divengono apportatori di piacere, o liberano dal dolore; combinandosi con le immaginazioni dell'anima, la potenza dell'incanto la blandisce e la persuade e la trascina con le sue seduzioni» (*Hel. En.* §§ 10). Esercitare quest'incanto è il “proprio” di *logos*: sedurre l'anima e trascinarla non ne sarà che una conseguenza naturale.

È una potenza tremenda, dunque, questa del discorso, che gioca col fluido sottofondo del nostro essere fino a determinare, nell'unico senso possibile, in quel momento e in quella situazione particolari, appunto il nostro essere stesso, il nostro ritrovarci, atteggiarci, con noi stessi e con gli altri. «Questa è la potenza della persuasione (*peithō*), che, pur non avendo la forma della necessità, ne ha però la potenza (*Hel. En.*: § 12)». Una potenza ben più forte di quella di un fatto naturale, della legge necessaria dell'accadere, perché quando persuadiamo un altro mettiamo in campo una potenza che ha il suo punto di forza nella *coscienza* e nella stessa *volontà* dell'altro, il quale “spontaneamente”, “liberamente”, fa proprio ciò che *noi* vogliamo. «Un discorso infatti che abbia persuaso una mente, l'ha costretta (*Hel. En.* § 12: ἠνάγκασε) a credere nei detti e a consentire nei fatti». Ed alla fine ci ritroviamo appunto necessitati, dalle nostre stesse parole, con le quali ci convinciamo e convinciamo gli altri, ad essere ciò che siamo.

«C'è lo stesso rapporto tra la potenza del discorso (τοῦ λόγου δύναμις) e la disposizione dell'anima (τῆς ψυχῆς τάξις) che tra la funzione dei farmaci e la natura del corpo. Come infatti alcuni farmaci eliminano dal corpo certi umori, ed altri, altri; ed alcuni pongono termine alla malattia, altri alla vita: così anche delle parole alcune arrecano dolore, altre godimento, altre paura, altre determinano gli uditori al coraggio, mentre altre, basandosi su di una persuasione perversa, avvelenano l'anima e la seducono». Il farmaco può guarire ma può anche uccidere il corpo; la parola può dar gioia ma può anche uccidere l'anima: e non c'è una sostanziale differenza tra un tipo di vita e l'altro, come non c'è una sostanziale differenza tra un tipo di morte e l'altro. Perché la morte del corpo è anche la morte dell'anima, e la morte dell'anima spegne alla radice ogni nostro moto vitale, perché gli toglie ogni senso. E dunque, se Elena fu convinta dalle parole di Alessandro, non ha colpa.

Il quarto ed ultimo tempo è un *Allegro vivace*; il motivo è l'amore. Innanzi tutto, esso è legato alla bellezza: Elena «ebbe bellezza di dea e, avutala, non

nascose di averla, e in moltissimi moltissimi desideri d'amore suscitò» (*Hel. En.* § 4). È legato quindi, ancora, naturalmente, al desiderio. E amore e desiderio sono legati alla vista. «Per mezzo della vista, l'anima viene impressionata anche nei suoi atteggiamenti» (*Hel. En.* § 15).

È l'ultimo e forse il più importante tocco che viene a completare il fraseggio gorgiano. L'anima è strettamente legata al nostro occhio, e cioè al nostro essere fisicamente coinvolti nel mondo; l'occhio non guarda semplicemente le cose: per mezzo dell'occhio si determina tutto il nostro atteggiamento nei confronti del mondo; per mezzo di *opsis*, noi “vediamo” il mondo in un certo modo, e questo nostro “vedere” il mondo esprime sempre il rapporto tutto particolare in cui noi siamo sempre attori e non semplici spettatori. Come *logos* ha in sé un potere tremendo e può guarire ma può anche avvelenare l'anima, così *opsis* ha anche essa la tremenda possibilità di uccidere la nostra anima: «E così alcuni alla vista di cose paurose perdono in un solo attimo la propria capacità di ragionare: tanto la paura scaccia e soffoca l'intelligenza! Molti poi cadono preda di vani affanni e di gravi malattie e di insanabili follie: tanto la vista ha impressionato la loro mente con le immagini delle cose vedute!» (*Hel. En.* § 17). Ma l'occhio può anche allietare la nostra anima: «d'altra parte i pittori, quando con molti colori e materiali compongono perfettamente un sol corpo e una sola figura, diletano la vista e offrono agli occhi un gradito spettacolo» (*Hel. En.* § 18). Come il discorso può «calmare la paura ed eliminare il dolore e suscitare la gioia», così l'occhio può anch'esso suscitare in noi tutta la gamma dei sentimenti, dalla paura al raccapriccio al diletto. Ma l'occhio ha un'altra possibilità, che era negata anche al *logos*: la possibilità di rivelare immediatamente, in un solo attimo, ἐν τῷ παρόντι χρόνῳ, se la capacità di ragionare che l'uomo si vanta di possedere è effettivamente una caratteristica connaturata alla sua mente, o se è solo una facciata, una maschera che si indossa soltanto per compiacere ai mille riti che il *nomos* ci impone. Quell'atteggiamento che il discorso può nascondere e mistificare con mille giri di parole, l'occhio lo rivela nella sua verità, in un solo attimo. E se dunque gli sguardi di Elena e di Alessandro ispirarono alle loro anime προθυμίαν καὶ ἄμυλλαν ἔρωτος, propensione e desiderio d'amore, non c'è né da stupirsi né da incolpare nessuno (*Hel. En.* § 19).

Così Gorgia concludeva la sua sonata, che per lui era stata un παίγιον, uno “scherzo”, ma per quella donna, o per quell'idea di donna, era un encomio.

**2.** Immaginiamo ora che lo spartito di quella sonata sia capitato sotto gli occhi di un altro uomo, un ateniese, cinquanta, sessanta anni dopo. Platone ne scorge subito il gioco e la serietà, la tragedia e la commedia; e la sua riflessione, ma anche la sua immaginazione, la sua creatività fantastica, ne intravedono subito

la rete di possibili variazioni che possono arricchirne e complicarne le frasi, svilupparne e approfondirne gli accenni, intrecciarne o isolarne i motivi, fino ad offrire uno spartito nel quale le coloriture possibili di ogni nota aprono ad un orizzonte infinito di letture, di implicazioni e di suggestioni.

La sonata diventa così un vero e proprio concerto per pianoforte ed orchestra, quasi una sinfonia, nella quale si condensano fundamentalmente tre temi, ciascuno suddiviso in tre movimenti, tra i quali il compositore crea una molteplicità di rimandi, di riprese, di crescendo e diminuendi, che, mentre sembrano spezzettare il tema ispiratore, in realtà ne costituiscono l'unità profonda e potente.

**2.1.** Il primo tema sono le emozioni; in linguaggio platonico le passioni. I movimenti di questo primo tema sono un "allegretto", un "presto agitato" e un "fortissimo, sforzando".

**2.1.1.** (*Primo tema, Primo movimento, Allegretto*) La vita dell'uomo è costitutivamente connotata da due emozioni fondamentali, che ne segnano ogni momento e ne stabiliscono la coloritura particolare. Sono il piacere e il dolore, due «fonti che scorrono liberamente per natura» (*Leg. I 636d-e*). Naturalmente, dunque, esse scorrono accanto alla, anzi scorrono con e nella, vita stessa di ogni uomo; naturalmente: questo significa che, scelga o no di abbeverarsi ad esse, piacere e dolore sono strutturalmente inseparabili da ogni atto e da ogni pensiero dell'uomo. In altri termini ancora, che ogni atto e ogni pensiero sono sempre emotivamente connotati. E non sono due emozioni qualunque, ma tanto importanti da determinare la qualità stessa della vita e quindi il raggiungimento o meno del fine di ogni vita umana, che per Platone, come per ogni greco, è la felicità: «e chi attinge a loro nel luogo nel tempo e nella misura giusta è felice, la città, l'individuo e ogni essere vivente; chi invece lo fa senza discernimento e fuori di ogni opportunità, vivrà infelice» (*Leg. I, ibidem*).

Attingere alla fonte implica già una decisione, e quindi una coscienza ed una scelta. L'emozione è dunque sempre legata alla mente, alla ragione. Quando diciamo che per Platone le passioni sono contrapposte alla ragione diciamo cosa imprecisa: la grande immagine platonica dell'anima tripartita vuole proprio esprimere la difficile unità di diversi, che non è mai data ma che va conquistata; tempo, luogo, misura, discernimento, opportunità, sono come le note che bisogna saper ben accordare, pena appunto la stonatura, e dunque il dolore, e dunque l'infelicità. Perché, come si dice nel *Fedone*, ogni stonatura (115e: πλημμελής) non solo è non bella, ἀλλὰ καὶ κακόν τι ἐμποιεῖ ταῖς ψυχαῖς, cioè fa anche male alle anime.

**2.1.2.** (*Primo tema, Secondo movimento, Presto agitato*) Scegliere piaceri, soddisfare desideri è dunque di ogni uomo, ma farlo stonando è pericoloso, e fa male. Il libro IX della *Repubblica* dipinge il movimento agitato che è nel fondo più riposto e rimosso di ogni uomo. Platone sta delineando la figura del tiranno, di questa figura esecrata dell'immaginario greco a partire per lo meno dal V secolo. Ma non sta parlando solo del tiranno come figura politica esiziale ad ogni costituzione di ogni città, bensì sta costruendo anche una metafora che vale per ogni uomo, perché in ognuno è insita la possibilità di diventare un tiranno all'interno della propria vita, e quindi di essere, dialetticamente, non più tiranno ma schiavo di una tirannide tra le più violente. In ciascun individuo esiste una certa specie di appetiti, tremenda e selvaggia e contraria ad ogni legge: ed anche in taluni di noi che passano per persone moderate (IX 572b). Questa specie di piaceri e di desideri, alcuni dei quali contrari ad ogni legge, insorgono in ognuno, ma, in alcuni, tenuti a freno dalle leggi e dai desideri migliori accompagnati da *logos*, svaniscono o restano pochi e deboli; in altri, si manifestano sempre più vigorosi e numerosi (IX 571b). Il luogo e il momento nel quale essi erompono liberamente è il sonno, quando la parte razionale dell'anima dorme, mentre l'elemento ferino e selvaggio si sfrena, e ardisce ogni cosa, come sciolto e liberato da ogni pudore e prudenza, e non v'è follia e spudoratezza che gli manchi (IX 571c-d).

Bere dunque senza discernimento alla fonte del piacere fa male, cioè fa ammalare, avvelena l'anima. Siamo di fronte ad un'altra potente metafora dello spartito platonico: la malattia dell'anima. Nel *Sofista* la *κακία*, cioè la cattiva condizione dell'anima, viene caratterizzata appunto come malattia (*νόσος*) e come deformità (*αἰσχος*). E questo è il veleno dell'anima dell'uomo: il non riuscire a trovare l'accordo tra le molte note che lo compongono; per dirla con un'altra bellissima metafora platonica, *ἄνδρείκελον*, cioè il "colore umano" (*Resp.* VI 501b).

**2.1.3.** (*Primo tema, Terzo movimento, Fortissimo, sforzando*) La malattia di un'anima è dunque il conflitto, che si traduce subito in *πονηρία*, cattiveria; il cattivo, infatti, è colui che si comporta male con gli altri: ma principalmente perché egli stesso sta male (*Soph.* 227d-230d). E infatti l'ingiustizia, la vera ingiustizia, come la tirannia, non è soltanto quella forma di *stasis* che caratterizza la vita di una città, ma anche quella che può connotare la vita di ciascuno. Se l'ingiustizia nella città è il disaccordo, il conflitto permanente tra le varie parti che la costituiscono, l'ingiustizia nell'uomo è ancora il disaccordo che non riesce a trovare una composizione. Nelle *Leggi* troviamo questa vera e propria definizione: «io dico in generale ingiustizia la tirannia esercitata nell'anima

dall'ira, dalla paura, dal piacere, dal dolore, dall'invidia, dai desideri, operino o non operino danni» (IX 863e-864a). L'irruzione incontrollata nell'anima di queste emozioni, di queste passioni, ed il loro stabilirsi disarmonicamente, costituisce appunto una disarmonia, un vero e proprio σεισμόν, cioè un terremoto che sconvolge l'uomo nella sua interezza di corpo e anima.

E tra le conseguenze di questo terremoto sono non solo l'ingiustizia, lo stare e il fare male, a se stessi e agli altri, ma principalmente il restare nudi e spossati di fronte a quell'emozione fondamentale che per ognuno è la morte. È sempre una cosa difficile, infatti, come si dice nelle *Leggi* (XI 922c7-8), un uomo che sta per morire: di fronte alla morte, quando si ha la ventura di saperne il momento, l'uomo può ridiventare fanciullo, e provare paura. Perché la paura della morte, come si dice splendidamente nel *Fedone*, non è che l'emozione conclusiva di una vita che è stata schiava delle emozioni, è la passione ultima di chi non ha saputo ordinare le proprie passioni, è l'ultima cattiva coscienza di colui al quale balena la coscienza di aver vissuto in maniera cattiva.

**2.2.** Il secondo tema di questa sinfonia è l'anima. I movimenti di questo secondo tema sono un "allegro ma non troppo", un "andante molto espressivo", un "sostenuto, in crescendo".

**2.2.1.** (*Secondo tema, Primo movimento, Allegro ma non troppo*). L'uomo è per Platone una totalità di anima e corpo, indissolubilmente connaturati l'una all'altro, contrassegnanti il suo essere come un vivente mortale. L'immortalità dell'anima e la mortalità del corpo appartengono al mito. Naturalmente esso ha avuto, ha e può continuare ad avere, per chi lo voglia, tutti i valori religiosi, etici, politici che si sono voluti e che si vogliono, ma non può assurgere al rango di una dimostrazione razionale e filosofica. Così nel *Fedro*, per esempio, al di là del mito, il vivente/mortale uomo viene chiaramente contrapposto al "modello" della divinità, vivente anch'essa con anima e corpo, ma la cui immortalità è al di là della nostra sensibilità e del nostro pensiero. «Questa totalità, composta di anima e di corpo, fu chiamata essere vivente, ed ebbe l'appellativo di mortale. Invece [il nome di] immortale non deriva da alcun argomento razionale (146c6-7), ma noi ci fabbrichiamo (246c7: *πλάττομεν*) la divinità senza averla vista né adeguatamente intesa (246c7) come un essere vivente immortale, dotato di anima e dotato di corpo, eternamente connaturati tra di loro».

E così è pure nell'altro dialogo, il *Fedone*, dove Socrate ha dimostrato l'immortalità, o meglio l'eternità dell'anima come principio universale di vita, potremmo dire come sinonimo della vita stessa, che in quanto tale non muore mai pur attraversando tutte le morti degli esseri che nascono e muoiono. Nel

dialogo, di fronte all'incredulità di Cebete, che ha bisogno di sapere che, quando l'uomo muore, l'anima esiste ancora in qualche luogo e non si distrugge e perisce, non si può che ribadire che questa sarebbe una grande e bella speranza (70a8), ma l'unica cosa che si può fare a questo proposito è continuare a raccontar miti (70b6: διαμυθολογεῖν), per far apparire verosimile quella speranza. Perché la paura della morte non si combatte con discorsi dimostrativi, ma con discorsi incantatori: χρῆ ... ἐπῄδειν (77e8), bisogna incantare (114d7), conclude Socrate, dal momento che «sostenere fino in fondo che le cose stiano così come le ho esposte, non si addice ad un uomo che abbia intelletto (114d2)».

**2.2.2.** (*Secondo tema, Secondo movimento, Andante molto espressivo*) Ma dire anima per Platone significa dire l'uomo nella sua interezza; soltanto per semplificare distinguiamo un'anima da un corpo, ma l'uomo è sempre un intero. Questa inscindibilità dell'elemento-corpo dall'elemento-ragione, è sottolineata da Platone in moltissimi passi, dal *Carmide* al *Fedone*, dal *Simposio* al *Filebo*.

La mossa spiazzante di Platone, anzi, consiste proprio nella "riduzione" dell'uomo all'anima: è quanto accade, come è noto, negli spartiti del *Fedro* e della *Repubblica*, dove è sempre l'anima a pensare, a provare emozioni, a provare sensazioni. E la spiegazione di tutto questo è nel *Teeteto*, dove si stabilisce genialmente la distinzione tra gli organi corporei e la facoltà senziente: comunemente noi diciamo che proviamo sensazioni con il nostro corpo e pensiamo con la nostra anima: ma non è così. In effetti i nostri sensi corporei non sono che gli organi, gli *strumenti* attraverso i quali noi proviamo una sensazione, ciò *per mezzo di cui* noi sentiamo, mentre è sempre l'anima ciò *con cui* noi sentiamo (184c-d). L'inscindibilità, ma anche naturalmente la non identificabilità, del sentire e del pensare è data allora proprio dal fatto che è l'anima che avverte le sensazioni, che non sono altro che i *παθήματα* che «si indirizzano all'anima attraverso il corpo» (184c); così come è sempre l'anima che, istituendo *ἀναλογίσματα*, cioè analogie, confronti, ma sempre a proposito di quei *παθήματα*, col tempo e con l'educazione, riesce a costruire i suoi pensieri; ed anche quelli più astratti, come appunto le categorie dell'essere (186b-c).

**2.2.3.** (*Secondo tema, Terzo movimento, Sostenuto, in crescendo*) Anche il discorso dunque è legato sempre alle emozioni. Tra queste, una delle più potenti, ed una che più delle altre è significativa del legame infrangibile che lega corpo e anima, è certamente l'amore. Ad *eros* Platone ha dedicato almeno due tra i suoi dialoghi più belli, il *Fedro* e il *Simposio*, ed a sottolineare quell'infrangibilità ha creato l'immagine/metafora degli "occhi dell'anima". Gli occhi, questo strumento del corpo che, come aveva visto Gorgia, è uno dei più importanti

modi di rapportarci al mondo ed agli altri uomini, appartengono anche all'anima: la vista ( $\delta\psi\iota\varsigma$ ), che è la più acuta delle sensazioni che giungono all'anima attraverso il corpo, è propria anche dell'anima e del pensiero, come si dice nella *Repubblica* (533d2), ma anche nel *Sofista* (254b1) e nel *Simposio* (219a): e gli occhi, del corpo e dell'anima, divengono così il principale strumento di cui si serve Eros.

E nel *Simposio*, in questo dialogo che è stato visto per secoli come il testo esemplificante l'amore che trascende il corporeo e l'umano per attingere un presunto cielo di idee, pure essenze trascendenti, si tracciano l'ordito e la trama di questo tessuto compatto che è l'uomo, che solo sulla terra prova emozioni, pensa e costruisce i suoi discorsi. Qual è infatti la causa dell'amore e del desiderio amoroso, di questo  $\epsilon\rho\omega\tau\iota\kappa\tilde{\omega}\varsigma\ \delta\iota\alpha\tau\acute{\iota}\theta\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$  (207b7-c1), di questo atteggiarsi, di questo disporsi amorosamente? Il fatto che la natura mortale cerca per quanto è possibile di essere immortale (207d1-2). E può esserlo solo con la generazione (207d3), poiché con questa «lascia un altro essere nuovo di contro al vecchio» (207d3). Ma qui il tema subito si allarga in cadenze sempre più ampie: l'immortalità per l'uomo non consiste nel “vivere sempre”, ma nel saper partecipare, nella sua vita mortale, all'immortalità di una vita che è processo sempre nuovo e rinnovantesi. Esiste una “finzione linguistica” per dire di un uomo che è sempre lo stesso (207d4-5). Dire infatti che è sempre la stessa persona un uomo, che è sempre uguale (207d7), da quando è bambino a quando è vecchio, è, appunto, una finzione linguistica, perché in realtà quell'uomo non ha mai in sé le stesse cose, anzi *diventa sempre nuovo* (207d6-7). L'identità di un uomo, allora, è data dal “suo proprio modo” di essere sempre *diverso*.

Ma se, dalla causa dell'amore, passiamo ad esaminare il fine dell'amore (209e5-212a7), la “fuga” platonica ci appare come tutt'altro che una “fuga dal mondo”. Chi ama la bellezza che è nei corpi (210a-b), la bellezza che è nelle anime (210b6-7), nelle occupazioni e nelle norme (210c3-4), ed infine conquista l'unica scienza del bello (210d7), riesce con ciò ad acquistarsi quel momento della vita che più di ogni altro dovrebbe essere vissuto da un uomo (211d). In questo “crescendo” l'ineliminabilità del corpo, che non è solo il corpo dell'uomo, ma la “visibilità” di tutto ciò che è percepibile nella nostra condizione di essere nel mondo, nella pienezza del nostro essere fisicità e intelligenza, fa da contrappunto all'attività di quest'uomo che amplia continuamente la sua capacità di riconoscere e capire le cose, di allargare l'orizzonte della sua “sensibilità”. Si tratta allora di un processo educativo, e non di una “fuga” dal mondo della sensibilità: con amore si raggiunge la capacità di vedere e di capire un numero sempre maggiore di particolari: è lo slargamento, l'apertura di nuovi orizzonti. È la conquista di un maggior respiro “vitale” che permette di capire



e di fare di più. E infatti qui, *dopo* aver già acquisito un certo modo “bello” di comportarsi nella vita privata e in quella pubblica, si apre all’uomo il campo infinito dei saperi, delle ἐπιστήμαι. Nel quale, tra l’altro, per Platone si colloca l’orizzonte della libertà, di una libertà che non separa, che non può separare, l’agire dal capire. L’uomo che ha raggiunto la capacità di guardare entro l’orizzonte del bello in senso sempre più ampio, è l’uomo che si è affrancato dalla servitù, è l’uomo libero. Perché ciò che raggiunge l’uomo che ama non è l’afasia di una estatica contemplazione, bensì lo slargarsi dell’*orizzonte di discorsi* che diventa capace di fare: l’uomo servo è quello dall’orizzonte limitato, l’uomo libero è quello che guarda πρὸς πολὺ; l’uomo servo è quello che fa piccoli discorsi, anzi il suo proprio piccolo e limitato discorso (cfr. 210d3: μικρολόγος), l’uomo libero è quello che è capace di fare molti, belli ed eccellenti discorsi, che è in grado di concepire i propri pensieri nel quadro di una filosofia non meschina, ma dagli ampi orizzonti (210d5-6: διανοήματα ἐν φιλοσοφία ἀφθόνω).

**2.3.** Giungiamo così al terzo tema, accennato, preparato, alluso nei precedenti: il discorso, impastato di emozioni e pervadente tutta l’anima dell’uomo. I movimenti di questo terzo tema sono un “allegro, come scherzando”, un “andante largo”, un “largo appassionato”.

**2.3.1.** (*Terzo tema, Primo movimento, Allegro, come scherzando*) Il *logos*, il discorso, è l’attività che più di ogni altra segna e caratterizza la vita del vivente mortale che è l’uomo. Su di esso, e naturalmente con esso, Platone costruisce una serie lunghissima e colorata di variazioni. Perché i discorsi sono simili agli uomini.

Viviamo immersi infatti in un «mare di discorsi», secondo la bella immagine del *Teeteto*, nel quale, se non si possiede una bussola, è facile perdere i remi e naufragare (191a); e un discorso senza via d’uscita (191a3) ci fa venire il mal di mare, perché si può essere in balia dei discorsi come di una tempesta (*Phil.* 29b2). Questo mare di discorsi, tra i quali bisogna scegliere e curare quelli vitali, dà origine, tra il *Teeteto* e il *Filebo*, a tutta una serie di immagini che si susseguono e si accavallano in uno “scherzando” in cui esso conosce metamorfosi che passano dal naturale all’umano all’animale.

Ogni discorso è come un neonato, che deve essere portato in giro di corsa, per vedere appunto se meriti di essere allevato o sia invece solo una bolla d’aria e falso (*Theaet.* 160e-161a). Bisogna dunque “salvare” il discorso che lo merita (163e-164a), impedire che cada preso in trappola (179b), o che, cadutoci di mano, svanisca (*Phil.* 13d6) e finisca come un mito (14a3-4); difenderlo da altri discorsi che possano dargli fastidio (14c), danneggiarlo (13a6). Bisogna insom-

ma “seguirlo” ed averne cura, accompagnandolo in tutti i suoi momenti (*Phil.* 45d, 25c), fargli la guardia (*Symp.* 189b). E stare bene attenti a riafferrarlo sempre, perché il discorso è simile ad un cavallo che può imbizzarrirsi, trascinarci con la sua forza bruta e farci cadere di sella (*Leg.* III 701c-d); attenti a dominarlo, perché il discorso è simile anche ad un fiume dalla corrente veloce, che può provocare stordimento e vertigini, travolgendoci (*Leg.* X 892d-893a); a dominarlo, insomma, perché “non noi siamo servi dei discorsi, ma i discorsi sono nostri servi” (*Theaet.* 173c1-2).

**2.3.2.** (*Terzo tema, Secondo movimento, Andante largo*) “Curare il discorso” è dunque tema dominante della sinfonia platonica ed operazione ineludibile se si vuole salvarlo, dal momento che esso è l’unico strumento a disposizione dell’uomo per costruirsi un ordinamento, un *kosmos*, che governi bene la sua vita (*Phil.* 64b). Sono due, infatti, i punti deboli del discorso: e curarli è, da un lato, necessario, perché su di essi si basano i nemici del discorso, i suoi mistificatori ed i suoi detrattori; dall’altro lato è difficile, perché essi costituiscono anche due sue caratteristiche ineliminabili.

Il primo punto debole è costituito dal fatto che il discorso, per quanto si presenti con le vesti della logicità e della stringatezza razionale, ha sempre bisogno di immagini, di εικόνες, come viene detto nel *Fedone* (87b). E se è vero che mentre per alcune realtà, facili a capirsi, si presentano naturalmente delle somiglianze sensibili (*Pol.* 285d-e), che si possono dimostrare facilmente anche senza alcun ragionamento (285e3-4), e per le realtà invece maggiori e più degne, quelle che non sono né fisiche né sensibili, non c’è nessuna immagine (286a1: εἰδωλον) che possa chiarirle agli uomini e non le si può dimostrare chiaramente ed esaurientemente (285e-286a) se non con il *logos*; è però anche vero che per queste realtà «è difficile non servirsi di esempi» (*Pol.* 277d1: παραδείγμασι) per dimostrarle esaurientemente (277d2).

C’è una “necessità”, dunque, dell’immagine che vale sempre, si stia descrivendo o si stia dimostrando. Ed essendo sempre l’immagine portatrice di un’emozione, è facile, per chi voglia “giocare” con il discorso e sappia farlo, prendersi gioco di noi (*Phil.* 53e; cfr. 15e): esiste infatti una certa tecnica dei discorsi (*Soph.* 234c2-3), della quale il sofista è in possesso e che gli consente di sedurre (234c5: γοητεῦειν) con le sue parole i giovani che sono ancora molto lontani dalla verità, mostrando loro delle semplici immagini verbali per ogni cosa (234c6: εἰδωλα λεγόμενα περὶ πάντων), in modo da far sembrare che si sia detta la verità (234c6-7). Ma il sofista è anche, per così dire, l’*eracliteo politico* di tutti i tempi, col quale è impossibile dialogare: come punto da un tafano, perennemente in movimento, nei suoi scritti come nei suoi discorsi,

egli è del tutto incapace proprio di costruire un discorso che sia tale, con la necessaria tranquillità (ἡσυχίως). Invece di *dialeghesthai*, egli scaglia contro il proprio interlocutore piccole sentenze enigmatiche (ῥηματισκία αἰνιγματώδη) come fossero delle frecce; e, incapace di dare un *logos*, una ragione di quello che ha detto, e tuttavia esperto parolaio, alle tue domande risponderà sempre e soltanto lanciandoti contro altre piccole frasette (*Theaet.* 179e-180b).

**2.3.3.** (*Terzo tema, Terzo movimento, Largo appassionato*) L'altro punto debole del discorso è quello che Platone chiama la sua "eterna malattia" (*Phil.* 15d8: ἀθάνατον πάθος), il suo costruire inevitabilmente delle identità tra diversi. È un aspetto difficile da curare, perché questa affezione inquietante ed ineliminabile del discorso, *generata* dal discorso stesso (*Phil.* 15d4-5), mette in uno stato di παραγή, di turbamento (16a8), o di δυσχέρεια, di scontentezza (66e2); ma allo stesso tempo esso ne costituisce quanto di più specificamente proprio e caratterizzante. Il discorso infatti non può non unire, stabilire identità, analogie, rapporti, tra cose diverse: per sua stessa natura è un κόσμος ἐπέων, come aveva detto Parmenide (DK 28B 8.52), cioè una disposizione ordinata di parole che di per sé indicano cose diverse, ma che in quell'ordine acquistano un significato nuovo. Ed è su questo aspetto appunto, logico ed emotivo insieme, che gioca il sofista: per creare, tra l'altro, quella "cultura dell'applauso" che Platone individua nella *Repubblica* e nelle *Leggi*. In altri termini, quella cura della pura immagine, visiva o auditiva, che, nella cultura, riduce il dialogo a teatro, dando luogo a quella vera e propria "teatrocrasia" (*Leg.* III 701a2-3), in cui l'applauso di incompetenti sancisce la pericolosa e impudente illusione che tutti sappiano tutto; e, nella politica, ingenera quella ancor più pericolosa illusione di essere veri uomini politici perché si è applauditi dalla maggioranza (*Resp.* IV 426d1-3).

Eppure è sempre e solo nel discorso che l'uomo può trovare la guida per orientarsi in quella tragedia e commedia che è la sua vita, in cui piaceri e dolori si mescolano simultaneamente (*Phil.* 50b-d); e la malattia della dialettica, come si dice nella *Repubblica*, non è nella dialettica, ma nella παρανομία, nel disordine morale di chi la usa (VII 537e). "Rifugiarsi nei discorsi", e con essi e in essi indagare la verità delle cose che sono, ponendo ipotesi e verificandole, è l'unica via possibile all'uomo, come si dice nel *Fedone* (99e-100a), perché illudersi di poter guardare una qualsiasi verità al di fuori del discorso è, come si dice nelle *Leggi*, farsi scendere sugli occhi la notte a mezzogiorno (X 897d-e). E il discorso, quando è veramente tale, è dialettica ed è filosofia: la dialettica è la vera scienza degli uomini liberi (*Soph.* 253c-d), quella che davvero caratterizza il filosofo rispetto a tutti gli altri uomini. Privarsi di questo strumento è privarsi della stessa filosofia (260a).

Ma il modo filosofico di costruire i propri discorsi non è prerogativa solamente tecnica, bensì presuppone il coinvolgimento emotivo di chi pratica i discorsi; chi fa filosofia in realtà “è preso” dalla filosofia, come si dice nel *Parmenide* (130e), o, come si dice nel *Simposio* (217e-218a), è stato morso dalla vipera. Chi fa filosofia allora non solo è avvelenato di questa nobile forma di pazzia, ma ama la sua malattia: bisogna essere innamorati di questa che è la καλλίων ὁδός, la strada più bella, non difficile da indicare, ma difficilissima da praticare, e che molte volte può anche sfuggire a chi la segue, lasciandolo in una solitudine senza vie d’uscita (*Phil.* 16b).

Perché l’uomo può anche esser considerato un giocattolo uscito dalle mani degli dèi, come detto nelle *Leggi* (VII 803c4-5), o del caso, o della necessità, o di quel che si voglia, che giocano con lui come alla περτεία, usandolo come una pedina (X 903d6), ma è pur sempre vero che alla fine siamo sempre noi stessi i ποιηταί, gli artefici della nostra commedia e tragedia, καὶ παίζοντα ὅτι καλλίστας παιδιὰς πάντ’ ἄνδρα καὶ γυναῖκα οὕτω διαβιῶναι: e «ogni uomo e ogni donna» devono imparare a «vivere la propria vita giocando i propri giochi migliori (VII 803c7-8)».

#### **Nota (di Lidia Palumbo)**

Giovanni Casertano era nato il 6 marzo del 1941 a San Prisco, presso Santa Maria Capua Vetere, in provincia di Caserta. Si era laureato a Napoli nel 1963 con una tesi sul significato della violenza nel pensiero di Marx, relatore Aldo Masullo. Eminente storico della filosofia, infaticabile lettore, brillante scrittore, uomo di grande intelligenza e potenza comunicativa, ateo e comunista, ha insegnato per quarant’anni Storia della Filosofia antica all’Università di Napoli, educando generazioni di allievi al pensiero critico, allo studio storico dei frammenti dei presocratici, alla comprensione filosofica e letteraria dei dialoghi di Platone.

Sempre attento alle relazioni tra filosofia e letteratura, tra pensiero e prassi, tra testo e contesto, Casertano ha dedicato la vita allo studio dei grandi temi della filosofia antica, in particolare dei presocratici, dei sofisti e soprattutto di Platone. Ha sempre combattuto quell’*immagine* della filosofia di Platone che stabilisce nettamente confini tra anima e corpo, tra sensi e ragione, tra cose e idee, tra opinione e conoscenza. Tra vero e falso. E nei suoi scritti ha sempre mostrato come una lettura diretta della pagina platonica non confermi mai quell’*immagine*.

Casertano insegnava che i testi acquistano sempre nuova vita nell’interpretazione di coloro che li amano.