

Τιμιώτερα. Libri, oggetti parlanti, onore e vergogna nel *Fedro*

CRISTIANA CASERTA / *Università di Palermo* /

(...)
il ministro, per nascondere la sua lettera, era ricorso all'espedito più
ingegnoso che si possa concepire da mente umana,
il quale consisteva addirittura nel *non tentare*
affatto di nascondersela.
(E. A. Poe, *La lettera rubata*)

Un paradigma per la scrittura filosofica

Nel *Fedro*, Socrate afferma che colui il quale non possiede τιμιώτερα, “cose di maggior valore”, rispetto ai suoi stessi scritti, deve essere chiamato ‘poeta’, ‘scrittore’ o ‘legislatore’.

Chi possiede *τιμώτερα* bisogna invece chiamarlo ‘filosofo’: affermazione – quest’ultima – non formulata da Socrate, ma facilmente desumibile dal brano che precede¹.

L’espressione *τιμώτερα*, tradotta in genere con “cose di maggior valore”, si è prestata com’è noto a varie interpretazioni, diventando un elemento fondamentale di differenziazione fra quanti sono convinti che il pensiero platonico sia integralmente delineato nelle opere pervenuteci e quanti ritengono che Platone non abbia consapevolmente voluto affidare alla divulgazione scritta le sue dottrine più elevate. Per gli esponenti della scuola di Tubinga e Milano, *τιμώτερα* sono contenuti, corrispondono alla “dottrina dei principi” tramandata dalla tradizione indiretta: teorie idonee al soccorso dello scritto². Secondo altri studiosi, la superiorità del filosofo rispetto ai suoi scritti risiederebbe nella capacità di aggiornarli e migliorarli continuamente, per iscritto o oralmente, e le “cose di maggior valore” coinciderebbero con la capacità “assoluta e illimitata” di persuadere l’interlocutore fino al limite imposto dalla comunicazione verbale³. Altre posizioni sono più sfumate: le “cose di maggior valore” indicherebbero genericamente l’attività di discutere in rapporto a quella di scrivere e la normale capacità di spiegare, chiarificare e difendere un testo scritto⁴.

Queste spiegazioni muovono dall’assunto, implicito ma tutt’altro che pacifico, che le cose di maggior valore di cui il filosofo dispone siano relative alla sfera della comunicazione verbale, siano dottrine in forma di asserzioni o enunciati, o eventualmente anche la capacità di formulare nuove asserzioni e nuovi enunciati: in definitiva *compe-*

¹ Plat. *Phdr.* 278 c–e (riportato *infra*). L’analisi più approfondita di questa definizione del filosofo è in Trabattoni (1994).

² Nel paradigma esoterico, a partire dagli studi di Thomas A. Szlezák, *τιμώτερα* sono le “motivazioni fondative” che in linea di massima non possono essere messe per iscritto, ma a cui è possibile alludere o che è possibile chiamare espressamente in causa, se l’interlocutore è giudicato idoneo ad un più alto livello di discussione; fermo restando, tuttavia, che il piano “supremo ultimativo” è precluso agli interlocutori dei dialoghi (e, *a fortiori*, ai lettori) – anche quelli di “maggior livello spirituale” – e disponibile soltanto attraverso l’insegnamento orale. Corollario di questa tesi è stata l’individuazione, da parte di Szlezák, della cosiddetta “situazione di soccorso” come schema drammaturgico di base dei dialoghi. Il possesso di *τιμώτερα* consente (talora, e con i giusti interlocutori) a Socrate, in quanto veramente filosofo, di prestare soccorso ai suoi discorsi sulla base proprio di quelle “cose di maggior valore” che egli conosce: un soccorso comunque relativo, poiché “l’aiuto ultimo” si trova necessariamente fuori dallo scritto. Vd. Szlezák (1988 e 1991).

³ Trabattoni (1994: 16), ha argomentato contro la contrapposizione lineare e simmetrica fra lo scritto, assolutamente privo di cose di maggior valore, e la dottrina orale che conterrebbe tutti i principi e tutte le cose di maggior valore. Sulla scorta di Gaiser, egli ritiene che la critica dello scritto sia in definitiva una critica della rigidità e fissità cui la forma scritta costringe la ricerca filosofica, che ha necessariamente una natura provvisoria e incompiuta. Si spiegherebbe in tal modo la preferenza accordata da Platone al dialogo come genere letterario, in quanto, fra i testi scritti, esso è quello che consente una minore fissità. Tuttavia, argomenta Trabattoni, pur sempre di testo scritto si tratta. Ciò che vale per lo scritto può dirsi in pari misura anche della comunicazione orale, sicché rimarrebbe sempre un non detto, un mistero ultimo fuori dalla comunicazione e attingibile soltanto intuitivamente. Dunque la fissità criticata da Platone deve essere quella insita in ogni comunicazione verbale, anche orale: cioè l’incapacità di rispondere alle domande, di andare oltre al già detto. Il problema sarebbe quindi quello dell’aggiornamento: il vero – sostiene Trabattoni – risiede nelle mobilità delle anime e nella loro possibilità di modificare, indirizzare e adattare il discorso. Le cose di maggior valore sarebbero dunque virtualità, capacità non ancora o non del tutto concretizzate.

⁴ Un quadro del dibattito e delle diverse posizioni si trova in Trabattoni (1994: 10 e ss.). Vd. sul tema della scrittura, Narcy (2011).

tenze ovvero *performances* comunicative (e in quanto tali, soggette alle limitazioni della comunicazione *verbale*). Con le osservazioni che seguono ci si muoverà in direzione diversa, cercando di collocare l'espressione all'interno della tematica erotica, che prevale nella prima parte del dialogo, e di valutarla alla luce della contrapposizione fra αἰσχύνη, "vergogna" e τιμή, "onore". Ci si muoverà dunque dal *logos* verso il *bios*: la condotta, l'identità, le azioni.

Il contesto del passo del *Fedro* è ben noto: Socrate incontra Fedro che ritorna da una conferenza tenuta da Lisia a casa di Epicrate: il giovane ha con sé una copia del discorso di Lisia, sul tema – bizzarro – dell'amore senza passione e, su invito di Socrate, lo legge ad alta voce. Il filosofo si lascia allora persuadere a pronunciare un 'suo' discorso sul medesimo tema ma, prima di giungere alla conclusione, avverte la voce demonica che lo ammonisce di non continuare, ed anzi di ritrattare. Ammonimento cui Socrate ottempera, pronunciando una *palimodia* sull'esaltazione della 'follia d'amore'. I due passano poi ad analizzare approfonditamente il tema dei 'discorsi' in generale e il discorso di Lisia nello specifico. Si giunge dunque al passo in cui Socrate usa l'espressione in questione. Egli invita Fedro a riferire a Lisia (ma anche, virtualmente, ad Omero e a Solone) le seguenti parole:

S. (...) Se uno di voi ha composto sapendo com'è la verità, sia essendo in grado di prestare soccorso, quando si va all'*elenchos* di ciò che ha scritto, sia parlando egli stesso è capace di dimostrare che le cose scritte valgono poco: un tale uomo deve essere definito non per qualcuno di questi (scritti), ma per quelle cose in cui ha messo impegno.

F. Quali nomi gli attribuisce dunque?

S. Chiamarlo sapiente, Fedro, mi sembra troppo, perché spetta solo a un dio. Ma filosofo, o qualcosa di analogo, gli converrebbe meglio e sarebbe più appropriato.

F. Non sarebbe per nulla fuori luogo

S. Mentre invece chi non dispone di nulla di maggior valore dei suoi scritti e delle sue composizioni e continuamente se lo rigira in alto e in basso, staccando e riattaccando i pezzi l'uno sull'altro, lo chiamerei a buon diritto poeta o scrittore o legislatore⁵.

Si tratta dell'elaborazione di una serie di 'requisiti', necessari alla ἐπωνυμία del filosofo. Al quale occorre:

1. sapere come sia la verità;
2. saper soccorrere, βοηθεῖν, lo scritto;

⁵ Plato. *Phdr.* 278 c–e. Mi servo del testo greco di Moreschini, Robin, Vicaire (2002⁴). La traduzione, salvo diverse indicazioni, è mia. Negli ultimi anni, il *Fedro* è stato oggetto di numerose riedizioni, nuove edizioni e traduzioni: Brisson (2004²); Velardi (2006); Mouze (2007); Bonazzi (2011); Yunis (2011). Fra le edizioni precedenti si segnalano: Centrone (1998); Reale (1998); Trabattoni (1996); De Luise (1997).

3. essere capace di dimostrare, ἀποδείξει, con discorsi, la pochezza, φαῦλα, degli scritti;
4. possedere τιμώτερα rispetto ai propri scritti⁶.

L'ultima prerogativa fa da discriminare fra il poeta, lo scrittore e il legislatore (ai quali essa manca) e il filosofo (cui non deve mancare).

Fra questi elementi, è sempre stata considerata prioritaria l'attitudine a soccorrere lo scritto da eventuali attacchi altrui, mentre non si è prestata molta attenzione alla capacità di dimostrare, con discorsi, di aver scritto delle sciocchezze. Ciò perché o si è inteso il termine "scritti" (τὰ γεγραμμένα) in senso generalissimo (il filosofo deve dimostrare la pochezza del testo scritto *tout court*), o si è ritenuta questa dimostrazione come un ampliamento del precedente βοήθειν: soccorrendo il proprio scritto, si attinge un livello superiore (di spiegazione e persuasione, o di contenuti) che automaticamente declassa lo scritto "soccorso" e lo confina ad un livello antecedente-inferiore⁷. Lo scritto, imperfetto e bisognoso, si rivela in ogni caso poca cosa.

Ma, a ben vedere, la dimostrazione della pochezza dello scritto potrebbe non essere una conseguenza del soccorso portato ad esso, bensì un'alternativa. Nei confronti del proprio scritto – questo il senso della frase indicato dalla sua sintassi – occorre essere capaci *sia* (καὶ) di difenderlo *sia* (καὶ) di criticarlo. A seconda dei casi, naturalmente. Se lo si difende, cioè se lo si sa difendere e se esso può essere difeso, non c'è alcun bisogno di dimostrarne la pochezza! Questa dimostrazione è invece necessaria se il discorso è indifendibile. Dunque: si soccorre ciò che è valido e si rettifica ciò che è da poco⁸. Che Socrate, come qualunque filosofo, possa incappare in discorsi indifendibili e dunque esse-

⁶ È interessante l'uso del verbo ἔχω 'possedere' associato a scritti, su cui Vd. De Martino (2013: 135–136). L'idea di possedere qualcosa in più rispetto agli scritti rimanda al fatto – già problematico – che si 'posseggono' i libri. In *Rane* 114, ciascuno è "possessore" di un libro; vd. anche Euripide, *Ippolito* 451–452 "quanti dunque scritti di antichi/ possiedono (ἔχουσιν) e loro stessi sono sempre in mezzo alle Muse/sanno che...". Il verbo indica precisamente il "tenere fra le mani". In Diogene Laerzio VII 180 "un tizio aveva tra le mani il libro". In Erodoto V 49, 1 Aristagora, il tiranno di Mileto, si reca a Sparta "avendo (ἔχων) una tavola di bronzo", cioè la carta geografica di Anassimandro, disponibile anche in esemplari su papiro. In Platone, *Ippia minore* 368b Ippia arriva ad Olimpia "portando (ἔχων) tragedie, ditirambi e molti discorsi in prosa", insieme ad una lista di prodotti artigianali che ha prodotto lui stesso: anello, sigillo, strigile, tunica, mantello, cintura e appunto "poesie". Socrate ha di mira gli scrittori ma anche i lettori che confondono il possesso del libro con il possesso di una sapienza, e gli accumulatori di libri e possessori di biblioteche, come l'Euripide bibliomane parodiato da Aristofane.

⁷ Sulla βοήθεια si è detto molto, a partire da Slezák (1989), ma qualcosa resta ancora da dire. Intanto la situazione che qui viene descritta, con l'autore che deve difendere il proprio scritto, è considerata da Platone come estrema ed eccezionale, mentre di norma il discorso dovrebbe sapersi difendere da solo, come verrà detto in seguito; inoltre, nel mondo eroico e omerico esiste un preciso codice etico del soccorso; per cui esso è inteso, in positivo, come capacità di destare una corresponsione, e rimanda alla qualità di colui il quale ha bisogno di aiuto e alla sua visibilità. Vd. Hom. *Il.* XVIII 207 e ss. in cui la cessazione dell'ira di Achille comporta la riacquisizione della capacità di attrarre il soccorso dei vicini e Hom. *Od.* IX 47 e ss. in cui la prima sconfitta di Odisseo sulla via del ritorno avviene ad opera dei "Ciconi aggiuntisi ai Ciconi". Riuscire ad attrarre e a condensare intorno a sé il soccorso dei pari, alleati o vicini, è virtù politica di prim'ordine e non rende affatto φαῦλοι, tutt'altro! (rende φαῦλοι aver bisogno di una βοήθεια paterna quando si è adulti).

⁸ Tutto sta, naturalmente, a capire *come* Platone pensa che debba essere soccorso il discorso: se, come vuole Slezák, verbalmente – con l'insegnamento orale – o in altro modo. Le due situazioni: di 'soccorso' e di 'rettifica' in alternativa l'una all'altra, concorrono, come si cercherà di dimostrare, a definire le attitudini del filosofo.

re nella condizione di doverli rettificare, è poi cosa che non non dovrebbe disturbare nessun vero studioso.

Questo modo di intendere il periodo, assecondandone la costruzione, libera l'interprete dalla contorsione, gravida di conseguenze, di dover pensare ad un autore che soccorre il proprio scritto e lo sminuisce *al tempo stesso*, essendo costretto sempre e comunque a superarlo. Come pure evita l'acrobazia di cercare poi una sorta di dispensa a questa condanna per gli scritti di Platone, ipotizzando tutta una attività parallela di 'soccorso' orale. Invece, se ne ricava che l'autore di uno scritto deve essere, per Socrate, libero da esso e capace di poter difendere *oppure* "falsificare" i suoi propri scritti, che non sono tutti e sempre φαῦλα, "sciocchezze" (anche indipendentemente, ritengo, dal fatto che siano scritti⁹).

Ora, τὰ γεγραμμένα φαῦλα ἀποδείξαι, "dimostrare la pochezza di un proprio scritto" cos'altro significa se non farne una *palinodia*?¹⁰ Ciò che Socrate fa nel *Fedro* non è forse "dimostrare la pochezza (di un discorso) con un altro discorso, λέγων αὐτὸς? Non sarà un caso che, proprio nello stesso dialogo, Socrate abbia pronunciato un discorso di cui si è pentito e che ha ritrattato. Abbiamo dunque dimostrazione pratica di quel principio nei due discorsi sull'amore che Socrate declama nel *Fedro*: il primo, sugli svantaggi per l'amato dell'amante appassionato; il secondo sulla follia d'amore. Ecco allora che, nel definire il filosofo, è ben possibile che Socrate si stia riferendo a se stesso: non in senso generale ed astratto, ma con preciso riferimento a quanto egli stesso ha detto e fatto nel corso della sua conversazione con Fedro. La "definizione" di filosofo è desunta dalla prassi socratica¹¹. È ben strano che questa ipotesi non sia stata, che io sappia, esplorata a fondo.

Per convincersi di ciò, che cioè i "requisiti" di cui sopra altro non riflettano se non il modo stesso – reso esemplare e normativo – in cui Socrate ha affrontato i discorsi sull'amore, si confrontino i ragionamenti e le parole usate per descrivere la rettifica del primo discorso con quelli usati poco oltre per formulare i "requisiti". Si vedrà come il *Fedro*, nella sua prima parte così spesso trascurata dai commentatori, metta in scena *all'inizio* esattamente ciò che teorizza *poi* in termini di definizione. Così, nel corso del dialogo,

⁹ Non osta a questa interpretazione l'affermazione di 276 d: che chi ha senno, come un bravo contadino, scriverà per gioco e per piacere (laddove altri si dedicano ai simposi e ad altri piaceri simili) e per accumulare un tesoro di ricordi. Questa attività di scrittura del filosofo, è relativa a un certo tipo di discorsi e non esaurisce tutta la possibile attività scrittrice del filosofo, ma ne connota una parte (si vedrà quale) come edonistica.

¹⁰ Il modello della *palinodia* rimanda al poeta Stesicoro, il quale, secondo un notissimo aneddoto, avendo perso la vista per aver biasimato Elena, la recuperò componendo due ritrattazioni (una parziale e una completa). Vd. Nightingale (2004) e Griswold (1986) sul tema importantissimo della 'vista', che sarà ripreso più oltre nel dialogo. Giustamente Isnardi Parente (1992) segnala la possibilità che il discorso orale svolga la funzione di auto-elenchos, ma non legge nella prima parte del *Fedro* la messa in scena di questa idea.

¹¹ Più che una 'definizione' si tratta dunque di un 'paradigma', nel senso in cui Khun usa il termine nel *Poscritto* (1969): «paradigmi come esempi condivisi da un gruppo» vd. Khun (1999: 226 e ss.). Socrate non sta cercando di designare ciò che i membri di una comunità – i "filosofi" – possiedono in comune, cioè l'insieme delle tecniche, dei modelli e dei valori a cui i membri della comunità più o meno consapevolmente aderiscono, ma sta trattando un caso singolo – quello di Socrate e Fedro che ascoltano, poi emulano e infine ritrattano un discorso retorico – in modo tale che esso possa modellare tacitamente il comportamento e le pratiche di ricerca dei "filosofi". Vd. anche Agamben (2008).

vediamo Socrate *diventare* progressivamente filosofo, imparando egli stesso e dimostrando in che modo rapportarsi ad un *proprio logos sia errato che 'scritto'* (si vedrà in quale senso).

Due Socrate. Un primo Socrate – stordito, dimentico, erratico – pronuncia il discorso di biasimo dell'amante non appassionato: egli evidentemente, come Lisia, non è meritevole del nome di filosofo; un secondo – ispirato, veridico, visionario, che pronuncia la *palinodia* – è poi pienamente meritevole di tale nome; uno non è in grado di soccorrere il discorso, l'altro è capace di dimostrarne la pochezza. Spartiacque (in senso metaforico e drammaturgico) l'ammonimento della voce interiore, il segno demonico che trattiene Socrate – mentre attraversa il fiume – dal commettere una colpa (si vedrà in seguito quale).

Confrontiamo nel dettaglio la definizione e le sequenze iniziali. Che cosa ha fatto Socrate prima di “definire” il filosofo? *Ha abbandonato* il suo stesso discorso; cioè *non è stato in grado, non ha voluto soccorrerlo*. Interrompendosi al momento di passare all'enumerazione dei vantaggi dell'amante non innamorato, Socrate lo afferma in modo inequivocabile: “così al discorso tocchi quello che merita: io attraverso questo fiume e me ne vado”¹².

Perché il discorso è stato così repentinamente abbandonato? Socrate dice chiaramente che esso potrebbe aver successo, ingannandolo, solo con ἀθροπίσκους τινὰς “qualche omiciattolo”; ma, se una persona “nobile” o “innamorata” si fosse trovata ad ascoltarlo, sarebbe stata assolutamente in disaccordo con le cose dette; addirittura prova vergogna davanti al possibile e giustificato disaccordo di un tale ascoltatore “non spregevole”. Ancora: si è trattato di un discorso εὐρήθη, “inconsistente”; il discorso di Socrate e quello di Lisia, sono infine discorsi pieni di una εὐρήθεια “che non dice nulla di sensato o di vero”¹³.

La *palinodia* resasi necessaria ha un compito ben preciso:

Questo discorso canti vittoria solo dopo aver dimostrato che l'amore è inviato a chi ama e a chi è amato non per loro vantaggio. A noi tocca invece dimostrare il contrario: che questa follia è stata concessa dagli dei come la più grande fortuna. La dimostrazione risulterà poco persuasiva per i raffinati, ma lo sarà per i sapienti. (...) questo è l'inizio della dimostrazione¹⁴.

Non sfugga l'insistenza sulla necessità di ἀπόδειξις “dimostrazione”, che renderà vittorioso il discorso di ritrattazione: Socrate non ha soccorso il proprio discorso inconsistente e intende invece “dimostrarne, con un altro discorso, la pochezza”.

Come si vede, i requisiti formulati da Socrate perché qualcuno sia definito filosofo non fanno altro che riprodurre, in forma sintetica e normativa, ciò che nel dialogo è stato

¹² Plat. *Phdr.* 241 e–242 a.

¹³ Plat. *Phdr.* 242 d; 243 c–d.

¹⁴ Plat. *Phdr.* 245 b.

già agito in forma drammatica con le diverse azioni compiute dai due interlocutori: lettura, ascolto, declamazione del primo discorso da parte di Socrate e poi della *palinodia*. La formulazione paradigmatica di 278 d configura come campi differenti e *sincronici* ciò che nel dialogo era stato uno sviluppo *diacronico*: dall'errore verso la filosofia.

La διατριβή sofistica

Occorre non dimenticare, tuttavia, che il paradigma formulato da Socrate riguardava il filosofo e i suoi scritti e componimenti. Se le affinità di contenuto fra il discorso di Lisia e quello di Socrate sono evidenti e fanno risultare immediatamente comprensibile la condanna di entrambi come 'errati' (e dei loro autori come non filosofi), molto meno evidente è l'affinità *formale* fra i due discorsi e in particolar modo il loro comune rapporto con la scrittura. In apparenza, se il Socrate del primo discorso è criticabile quanto Lisia in relazione al contenuto del suo discorso, lo è solo approssimativamente riguardo alla forma: quello di Socrate non è infatti un discorso "scritto".

Ciò tuttavia è meno vero di quanto possa sembrare.

Anzitutto cerchiamo di stabilire che tipo di discorso sia quello di Lisia. Si tratta indubbiamente di un discorso scritto, un "libro". Ma esso è inserito in un sistema molto vasto e articolato di pratiche e di tecniche strettamente interconnesse che, oltre alla lettura e alla scrittura, includono l'ascolto e il parlato¹⁵.

All'inizio del dialogo vediamo come Fedro sia reduce da una διατριβή¹⁶ tenuta da Lisia in casa di Epicrate. Deve trattarsi di un tipo di evento abbastanza frequente e di cui erano ben note le modalità e le consuetudini. Si tratta a tutti gli effetti di una 'conferenza'¹⁷.

È noto che i sofisti furono i primi intellettuali itineranti a tenere, nelle città in cui soggiornavano oppure nei grandi santuari, delle dimostrazioni, a volte estemporanee altre volte preparate con cura in precedenza, della propria erudizione e abilità retorica. A seconda del luogo e dell'occasione di queste *performances*, il pubblico poteva essere pagante oppure no, numeroso ovvero ridotto. Accanto ad altri intellettuali o politici, ad ascoltare le *diatribai* vi erano sempre giovani allievi, che poi ne meditavano il testo. Da

¹⁵ Velardi (2011) lo definisce "una conferenza", senza prendere in considerazione gli aspetti extratestuali che ciò comporta (l'evento-conferenza, le sue caratteristiche e la sua trasformazione nella trasposizione che Socrate e Fedro ne fanno). Invece, è di estrema importanza analizzare le caratteristiche testuali e il genere letterario del tipo di discorso scelto da Socrate per esemplificare il 'non filosofico' per eccellenza.

¹⁶ Il termine διατριβή non aveva ancora, probabilmente, il significato tecnico che acquisirà con la Seconda Sofistica, denotando semplicemente la serietà dei contenuti. Altro termine molto usato in Platone per designare queste occasioni colte è ἐπίδειξις, "dimostrazione": tali discorsi servivano infatti a offrire un saggio del valore e dell'erudizione del conferenziere Marrou (1965: 3) parla infatti di: "conférence-échantillon". Sull'uso neosofistico di ἐπιδείκνυμαι vd. Civiletti (2002: n.35, 486). Sull'epidittica prima di Aristotele, vd. Pernot (1993).

¹⁷ Sulla conferenza e le sue caratteristiche testuali nel mondo antico, vd. Swain (1998), il quale sottolinea la discontinuità terminologica fra la conferenza ellenistica e i suoi precedenti di V secolo; ancora valido Marrou (1965: 282 e ss.); sul modello comunicativo sotteso al genere 'conferenza' e su Plutarco conferenziere, vd. La Matina (2001: 139–190). Vd. anche Nieddu (1992).

questo genere di pratica, di cui nei dialoghi platonici vediamo numerosi esempi¹⁸, nasce un vero e proprio genere letterario, molto diffuso in età ellenistica, e parte integrante dell'insegnamento ufficiale. Ne conosciamo tematiche e prassi attraverso Plutarco ma molto si può ricavare anche dalle *Vitae sophistarum* di Filostrato¹⁹. Dall'analisi testuale dei trattati di Plutarco, gli studiosi hanno potuto distinguere due modalità di redazione del testo delle conferenze, che possono essere proiettate indietro nel tempo: Plutarco teneva le sue conferenze talora sulla base di un testo già scritto in ogni dettaglio, talaltra sulla base di note e appunti presi in precedenza e poi elaborati in forma discorsiva sul momento. In quest'ultimo caso, il testo definitivo veniva messo per iscritto ai fini della pubblicazione – per iniziativa dello scrittore stesso o su sollecitazione di discepoli e amici – dopo la redazione orale, rielaborandolo ovvero operando semplicemente una trascrizione²⁰. In entrambi i casi, questi testi conservano tratti riconoscibili di parlato: pensata per l'esecuzione orale, la conferenza possiede una grammatica, una sintassi, una scelta lessicale tipiche della lingua orale e pensate per avvicinare e catalizzare l'attenzione dell'ascoltatore²¹.

Possiamo immaginare, mettendo insieme le informazioni fornite da Socrate e Fedro stessi, che l'evento del *Fedro* si sia svolto così: Lisia legge, in modo espressivo e accattivante, a diversi astanti (Socrate infatti afferma, sarcasticamente: “sicuramente Lisia *vi* avrà imbandito una tavola di discorsi!”) il discorso che in precedenza ha scritto. Il *logos* di Lisia pare a tutti gli effetti una sorta di prototipo del testo di una conferenza sofistica: un discorso composto per iscritto, ma finalizzato specificatamente alla lettura orale. Lo testimoniano alcuni particolari stilistici e lessicali: il riferimento da parte del parlante ad un “tu”, tratto tipico del *medium* orale (il *logos* di Lisia inizia infatti rivolgendosi a qualcuno di cui si dice: “dei miei affari sei al corrente... etc.”)²²; l'*incipit in medias res*, segno che lo scrittore elaborava eventuali aggiunte esordiali al momento stesso della conferenza,

¹⁸ Si veda per esempio l'*Ippia Minore*, in cui fra Eudico, Socrate e Ippia si tiene una διατριβή dopo la conferenza pubblica di quest'ultimo. Ippia è peraltro in procinto di recarsi a Olimpia dove, in occasione delle Olimpiadi, egli è solito tenere in pubblico una conferenza, su un tema a scelta fra alcuni in precedenza preparati o a partire da eventuali domande del pubblico. Vd. anche *Euthyd.* 274 d; *Gorg.* 447 c, 457 c; *Protag.* 329 a; *Hipp. Ma* 282 b, 286 b; *Lach* 183 b.

¹⁹ Informazioni preziose sul genere della conferenza ai tempi di Plutarco sono contenute nel *De audiendo*, che dunque, secondo La Matina (2001: 143) è «un metatesto, ossia un testo che descrive il modo di produrre (ma soprattutto di recepire) un altro testo». Si tratta infatti di un conferenza in cui Plutarco parla di quel che succede in una sala per conferenze; su Filostrato, vd. l'*Introduzione* di M. Civiletti alle *Vite dei Sofisti*, in Civiletti (2002: 42–51).

²⁰ Vd. per esempio quanto lo stesso Plutarco dice nella lettera dedicatoria del *De capienda ex inimicis utilitate*, 86 c, che è una trascrizione di una conferenza. Altri testi, a detta dello stesso Plutarco, nascevano invece come testi scritti: è il caso del *De tranquillitate*. Vd. La Matina (2002: 147–153).

²¹ Il compito prevalente del conferenziere è infatti anzitutto quello di tenere desta l'attenzione del suo auditorio. Vd. Goffman (1987: 220 e ss.).

²² Il “tu” è un tratto tipico dell'oralità discorsiva e serve a focalizzare l'esposizione sui partecipanti all'atto comunicativo; lo si trova preponderante nella diatriba stoico-cinica

anche in base all'uditorio e al contesto²³; altre caratteristiche, acutamente notate e sottolineate da Socrate, quali la tendenza all'espansione paratattica – produttrice questa di una impressione di ripetitività e di accumulo tipica del parlato, in cui, non essendoci la possibilità di tornare indietro, l'oratore deve in genere ripetere varie volte lo stesso concetto per prevenire eventuali incomprensioni²⁴.

Nello stesso luogo in cui si è tenuta la *diatribè*, Socrate immagina che si sia svolta una seconda attività, di tipo del tutto diverso: gli astanti, forse soltanto alcuni o forse il solo Fedro, *prendono visione* individualmente dell'originale letto in precedenza; cioè del libro (segno questo che il testo era stato già scritto prima della lettura pubblica e pronto per la 'pubblicazione')²⁵. Complementare a questa attività di lettura privata pare quella che Platone definisce *μελέτη*. Una sorta di esercitazione, di recita del discorso memorizzato, finalizzata all'apprendimento: Socrate immagina Fedro in grado di compiere l'esposizione parola per parola; Fedro confessa invece di non aver memorizzato tutto il discorso, ma di essere in grado di procedere per sommi capi, ordinatamente. Né l'una né l'altra opzione in realtà si verificheranno, perché Socrate afferma che, se Fedro ha effettivamente con sé il libro contenente il discorso di Lisia, sarà preferibile leggerlo direttamente²⁶.

Occorre notare come il fatto che Fedro prenda visione dell'originale scritto, lo studi e finisca col farsene o farsene dare una copia personale, introduca già in qualche modo una contraddizione rispetto agli scopi e alle modalità con cui funzionava di norma la conferenza sofistica: pensata per stimolare una ricezione soprattutto di tipo emozionale, essa affidava gran parte della sua riuscita ad elementi paralinguistici e metacomunicativi quali l'inflessione della voce, il cipiglio, l'abbigliamento del conferenziere, l'organizzazione e l'acustica della sala. Di tutto ciò non si fa cenno a proposito della *diatribè* di Lisia, tuttavia la battuta ironica sulla prontezza con cui Socrate immagina che Lisia abbia ripetuto il suo discorso ad un ostinato e insistente Fedro pare delineare il ritratto di un oratore compiaciuto e vanitoso, come pure l'analogia che Socrate trova fra questo

²³ Vd. Goffman (1987: 180 e ss) su *preplay* e *postplay*. La fase preparatoria, in cui potevano essere inseriti aneddoti o elementi estemporanei, era della massima importanza per conquistare la buona disposizione degli ascoltatori e per stemperare la tensione del parlare in pubblico sperimentata da ogni oratore. Swain (1998: 1195).

²⁴ Plat. *Phdr.* 235a. La struttura ad accumulo è caratteristica delle conferenze di Plutarco: La Matina (2001: 179–180) con ampio repertorio di successioni trimembri e quadrimembri. Sottolineandola, Socrate non rileva un "difetto di composizione" ma individua un "segnale di genere" della conferenza. Dietro la critica a Lisia, vedo pertanto la critica al genere letterario.

²⁵ Fedro è in possesso dell'originale? O si è fatto, o fatto fare, una copia personale? Impossibile dirlo con certezza. Casi di "trascrizione" privata sono noti da varie fonti: cfr. Caroli (2012: 6 e n. 23).

²⁶ Plat. *Phdr.* 228 b, d, e. Nonostante il punto di partenza sia il medesimo, la traccia scritta del *biblion*, Lisia e Fedro compiono azioni del tutto diverse leggendo: Fedro agisce (o dovrebbe agire) come 'macchina fonica', prestare solo la voce al testo di Lisia, laddove un conferenziere che legge il testo della sua conferenza può prendersi delle libertà, operando 'distanziamenti' rispetto al suo stesso testo. Nancy (2011: 150) ritiene che Fedro esponga a Socrate un riassunto a memoria del discorso di Lisia, che tiene conservato sotto il mantello, sulla base del fatto che in 228 d il giovane dice di voler fare così. Ma Socrate non è d'accordo e da quel momento si parla soltanto di "leggere" ed è questo che Fedro in effetti fa, come Socrate dice espressamente in 243 d ("mentre leggevi").

genere di conferenza e l'offerta di un banchetto²⁷. I tratti tipici dell'evento-conferenza si perdono in gran parte quando il testo viene staccato dalla cornice per cui è pensato e dunque il *biblion* di una conferenza è sempre qualcosa di meno rispetto alla conferenza stessa²⁸.

Fedro tuttavia insiste per visionare e studiare quello scritto ed entrarne in possesso: perché? Ciò che accade è che al piacere dell'ascolto si sostituisce il piacere derivante dal libro in sé. Cioè il piacere derivante dall'illusione che possedendo un libro si possegga una sapienza e si possa prolungare e rinnovare nel tempo il piacere di quel primo ascolto. Altri lettori platonici si comportano nello stesso modo, a partire dal Socrate giovane ricordato nel *Fedone*, e in Senofonte troviamo Socrate alle prese col giovane Eutidemo lettore vorace e tenace collezionista di libri²⁹. Il piacere del possesso rende per Fedro irrilevante la perdita della cornice e degli elementi costitutivi del testo, nato come orale. Egli anzi non avverte alcuna perdita e non vede nel *biblion* un sostituto inferiore all'originale.

L'incontro con Socrate consente di introdurre una ulteriore modalità di lettura, dopo quella performata retoricamente di Lisia, quella privata individuale di Fedro e la declamazione-recita prefigurata da Socrate: la lettura "distributiva", per così dire, semi-pubblica³⁰. Fedro legge *ad alta voce* dal libro di Lisia e Socrate ascolta. Il *logos* di Lisia torna dunque ad essere fruito in quella modalità per cui era stato pensato: l'ascolto. Luogo, postura di lettura e relazione fra lettore e ascoltatore differenziano però nettamente questa lettura da quella avvenuta in casa di Epicrate: Platone ha cura di descrivere nel dettaglio l'ambientazione campestre, perfino la luce mattutina, l'orario e la posizione che i due assumono per leggere e non si deve pensare che tanta cura sia inutile³¹. L'estrema differenza di contesto e di evento rende infatti evidente come la scrittura, che consente questa seconda vita del discorso, non solo non arricchisce il testo, ma ne ostacola la eventuale comprensione, ne amplifica i difetti e crea addirittura dei paradossi come quello di un giovane (Fedro) che, leggendo per un interlocutore adulto (Socrate), assume temporaneamente l'io di un adulto (Lisia) che si rivolge ad un ragazzo e lo corteggia per convincerlo a concedergli! Questo esito paradossale, che forse sfugge a chi è abituato alla lettu-

²⁷ Plat. *Phdr.* 228 b (Lisia acconsente προθύμως a ripetere la performance) e 227 b (Lisia offre τῶν λόγων ... εἰστία).

²⁸ Sul carattere di evento unico e irripetibile della conferenza antica, vd. quanto lo stesso Filostrato racconta a proposito di Filagro di Cilicia ridicolizzato perché scoperto a spacciare per improvvisata una conferenza già in precedenza declamata: *Vite dei sofisti*, II 7.

²⁹ Cfr. Xen. *Mem.* I 6, 14; per la pratica di trascogliere parti di libri su cui meditare con gli allievi e gli amici; Plat. *Phdr.* 97 b, 98 b: Socrate ricorda di aver sentito, da giovane, un tale leggere un *biblion* di Anassagora, di averlo poi letto egli stesso velocemente, ma di esserne rimasto deluso. Vd. su ciò Nieddu (2004: 100–101); M. Brioso Sánchez (2008: 13–40).

³⁰ Come si vede, il concetto di 'lettura' rischia di essere quanto meno semplicistico: va sottolineata la differenza fra i testi la cui esecuzione non comporta mutamenti significativi, come i testi scritti di cui viene data lettura personale o pubblica che rimangono *lo stesso testo*, e quelli la cui esecuzione comporta una *performance* vera e propria, con l'uso di artifici recitativi, come le conferenze. Allo stesso modo, la 'scrittura' che serve da base per una *performance* orale è cosa diversissima da quella destinata alla lettura individuale silenziosa.

³¹ Plat. *Phdr.* 229 b–230 e.

ra silenziosa, non sfuggiva certamente ai contemporanei di Platone per i quali “lettura” era (quasi) sempre lettura ad alta voce e comportava l’assunzione temporanea di un “io” estraneo³².

Benchè sradicato dal suo contesto, il discorso di Lisia continua a produrre la sua ‘magia’: la lettura ad alta voce di Fedro produce il medesimo effetto di stordimento dell’uditore, ma ciò accade per tutt’altro motivo. La *performance* del giovane infatti ne lascia trasparire l’entusiasmo, derivante come si è detto dal possesso stabile e personale di quel discorso che tanto lo avevo impressionato. Ecco infatti come commenta Socrate l’effetto prodotto dall’ascolto della lettura di Fedro:

È un discorso demonico, caro amico, tanto che mi ha stordito. E questo stordimento l’ho provato grazie a te, Fedro, guardandoti, perché mi sembravi splendere di gioia, mentre lo leggevi. Convinto infatti che di queste cose tu ne capisca più di me, ti seguivo, e seguendoti dividevo il tuo entusiasmo bacchico, testa divina!³³

Due aspetti sono notevoli in questa osservazione semi-seria di Socrate: intanto c’è un piacere dell’ascolto che travalica i dati di realtà: chi legge ad alta voce sembra più esperto dell’ascoltatore e più autorevole nella materia di cui parla, sebbene non lo sia affatto (che competenza può avere il giovane Fedro su quale sia l’amante più vantaggioso a cui concedersi?). Inoltre, è proprio la scrittura a consentire il propagarsi e ripetersi della magia dell’ascolto ad ogni nuova lettura e, almeno in un primo momento, indipendentemente dal contenuto del discorso. Questo piacere, derivante sia dall’ascolto-evento di discorsi, sia dalla possibilità di reiterare *ad libitum* l’esperienza di ascolto attraverso la lettura ad alta voce (individuale o pubblica) di uno scritto, è evocato a più riprese in tutta la prima parte del *Fedro* e situato entro una tipologia ben precisa di esperienze contrassegnate dal piacere e dal contagio, quali la malattia, la gola, la danza. Infatti, la conferenza di Lisia è definita da Socrate “banchetto di discorsi”, lo stesso Socrate in modo semi-serio afferma che ascoltare quella *diatribè* dalla voce di Fedro sarebbe per lui “superiore alla mancanza di tempo” e che pur di ascoltarlo farebbe con Fedro il cammino fino a Megara e ritorno; infine definisce se stesso “malato di ascolto dei discorsi”, “compagno coribante” di Fedro – il cui amore per i discorsi è descritto nella scena che Socrate immagina essersi svolta a casa di Epicrate – e “amante di discorsi”³⁴.

Ultima notazione sulla *diatribè* e le sue propaggini: il discorso ascoltato origina, quasi automaticamente, un desiderio di emulazione: “non so come – dice Socrate – ma ho il petto gonfio, e mi sento di poter pronunciare un discorso non peggiore di quello”. Ma, come Socrate stesso afferma prima di pronunciarlo, nulla di ciò che dirà è frutto di suoi pensieri. Si tratta invece di cose da lui ascoltate chissà quando, da altri sapienti o *da scrit-*

³² Sulla lettura nel mondo antico, vd. Del Corso (2003); Sulla lettura come “distribuzione”, Svenbro (1991).

³³ Plat. *Phdr.* 234 d.

³⁴ Plat. *Phdr.* 227 b, d; 228 b.

tori³⁵. Questa affermazione di Socrate è molto importante: essa ci consente di distinguere Socrate, in quanto responsabile della formulazione linguistica del discorso e animatore del testo, dai ‘mandanti’ del testo: cioè da chi si assume la responsabilità del contenuto degli enunciati in relazione al ruolo che ricopre (nel nostro caso, Anacreonte, Saffo e gli ignoti “scrittori”)³⁶. Socrate sviluppa al momento dell’esecuzione testi di diversa origine linearmente fissati, cioè scritti da altri in precedenza e che evidentemente ha memorizzato. Si tratta di una sorta di declamazione improvvisata ma altamente codificata e con ampio uso di moduli tematici e mnemonici di matrice tradizionale. Qualcosa in ogni caso di molto diverso dal parlato *ex tempore*, spontaneo³⁷. Un discorso dunque, il suo, frutto di spezzoni di altri libri, di cui ha ascoltato la lettura, di discorsi “bevuti da rivi estranei”, e di cui egli ha dimenticato perfino l’autore³⁸.

Questo discorso “non peggiore”, che ora Fedro vuole a tutti i costi sentire da Socrate – da un lato, strettamente legato a quello ascoltato e generato da esso; dall’altro, improvvisato sulla base di un repertorio di temi e formulazioni già fissate per iscritto, quali

³⁵ Plat. *Phdr.* 235 c. Sul primo discorso di Socrate, vd. Calvo (1992), in Rossetti (1992) e Trabattoni (2011). Trabattoni, sulla base del riferimento di Socrate 264 e ai “due discorsi” precedenti, ritiene che egli introduca una dicotomia fra il discorso di Lisia, stigmatizzato, e i propri due discorsi. Lo studioso, dunque, ritiene che essi siano esenti da quei difetti che Socrate imputa al discorso di Lisia. Osservo che ciò indebolirebbe, e di molto, la caratterizzazione del secondo discorso come ‘palinodia’. L’unico errore, comune ad entrambi, è per Trabattoni (2011: 296) “nella definizione di eros come desiderio sessuale eccessivo”. Ma, a monte dell’errore, io penso, vi sono le intenzioni comunicative e gli scopi di Lisia e del ‘primo’ Socrate che ‘avvelenano’, per così dire, ogni sforzo retorico successivo e asserviscono l’impegno definitorio.

³⁶ Goffman propone di distinguere, nella nozione di ‘parlante’, tre funzioni: il responsabile della formulazione linguistica del testo di una conferenza (‘autore’), colui che di fatto anima le parole di quel testo nella performance (‘animatore’) e infine chi si assume la responsabilità del contenuto degli enunciati (‘mandante’). In questa prospettiva, risultano salienti i ‘distanziamenti’ che, per esempio, l’animatore può operare sul testo dell’autore, correggendolo o intercalandovi inserti o mimiche durante la lettura. Il primo discorso di Socrate mostra un esempio efficace di questi distanziamenti: in 283 b, Socrate interrompe il flusso vocale per chiedere a Fedro: “non ti sembra che io sia divinamente ispirato?”. È un caso in cui il parlato spontaneo esprimendo ironia distanzia l’animatore dal suo stesso ‘testo’. L’inserito, 283 b 5–d 8, contiene pure un commento parenetico: “noi riprendiamo il discorso ...” e un riferimento pronominale all’ascoltatore attraverso il vocativo esplicito (“Fedro amico mio”) e il verbo imperativo (“ascoltami in silenzio”). Sono tutti ‘segnali di genere’ della conferenza sofistica. Un ulteriore distanziamento è ottenuto delegando (‘incassando’) parte del contenuto nel discorso di una figura che fa da controparte, cosicché il discorso di Socrate è in gran parte il discorso dello “spasimante astuto”. Vd. Goffman (1987: 175–216) e La Matina (2001: 171–181).

³⁷ Rispetto al discorso di Lisia, il primo discorso di Socrate, pronunciato αὐτοσχεδιάζων, “improvvisando”, è più simile alle declamazioni improvvisate di cui parla Filostrato, le cosiddette μελέται αὐτοσχεδίοι. Si tratta di testi veri e propri, nonostante l’impressione di spontaneità che studiatamente suscitano: il primo discorso di Socrate è stilisticamente e retoricamente complesso e sofisticato, vd. supra, n. 39. Sull’improvvisazione, vd. per esempio, *Vite dei sofisti* II 9 (Aristide). Negli αὐτοσχεδίοι λόγοι la funzione di ‘animatore’ ingloba quella di ‘autore’. Vassallo (2011: 328) parla di ‘recita’ per il discorso di Lisia e di ‘mimo’ per il primo discorso di Socrate.

³⁸ A questi spezzoni va riferita, a mio avviso, l’espressione usata in 278 d–e, per definire lo scrittore non filosofico, πρὸς ἄλληλα κολλῶν καὶ ἀφαιρῶν. Lo scrittore che si gira e rigira il discorso fra le mani, “staccando e riattaccando i pezzi” è qualcuno che usa spezzoni di altri discorsi (altri vi vedono invece una allusione scherzosa al modo in cui si costruivano i rotoli di papiro: vd. Bonazzi (2011: 241 n. 299)). Potrebbe anche esservi un riferimento alla *gag* della “pesa dei poeti”, su cui vd. De Martino (2013: 127–128); nelle *Rane* di Aristofane si gioca con l’idea di pesa dei testi poetici “al minuto”, “al taglio”, di pezzettini di un testo come se fossero pezzettini di formaggio (1369); tagli di papiro servivano anche per copiare parti di un testo: un caso è ricordato nelle stesse *Rane* ai vv. 145–151, dove tra i condannati nell’Ade c’è anche chi ha copiato una *rhesis* di Morsimo, un tragico scadente; mentre l’idea di “fettina” di un testo è nel detto di Eschilo che aveva sfruttato “fettine di Omero”

i componimenti di Saffo o di Anacreonte o degli anonimi “scrittori” menzionati – pur non essendo un discorso *scritto* come quello di Lisia, è considerato dallo stesso Socrate *come se lo fosse*, essendo in realtà un *collage* di altri discorsi scritti. Gemello, per forma e contenuto e per relazione con la scrittura, del discorso di Lisia. Socrate insiste più volte sull’interscambiabilità fra il suo discorso e quello di Lisia: essi sono spesso citati come se facessero tutt’uno: entrambi sono detti essere in qualche modo pronunciati da Fedro (uno letto da un *biblion*, l’altro pronunciato attraverso la bocca di Socrate, “incantata” da Fedro, διὰ τοῦ ἐμοῦ στόματος καταφάρμακευθέντος ὑπὸ σοῦ ἐλέγθη); quanto al contenuto, entrambi i discorsi, τῷ λόγῳ, “si sono macchiati di colpa nei confronti di Amore”, ἡμαρτανέτην περὶ τὸν Ἔρωτα; entrambi sono pieni di “inconsistenza”, εὐήθεια, e ingannevoli, entrambi “detti con impudenza” ἀναιδῶς εἴρησθον. Comune, infine, anche la sorte: entrambi devono essere ritrattati e, poiché Socrate ha rettificato, anche Lisia dovrà farlo e scrivere (Fedro si impegna ad ottenerla) anch’egli una *Palinodia*.

Lisia – conclude infine Socrate – “è il padre di questi discorsi”³⁹.

Si vede dunque come, nell’idea di essere in grado di dimostrare a parole la pochezza del proprio scritto e cioè nel delineare quale debba essere il comportamento da tenere dopo aver composto il discorso, il bersaglio polemico è sì lo scritto di Lisia, ma in un senso ampio, che individua tutta una categoria di discorsi. Dei quali la scrittura, finalizzata alla lettura ad alta voce, è un aspetto importante perché amplificatore di eventuali difetti già originariamente presenti. Discorsi come quelli di Lisia e di Socrate, qualora contengano errori, una volta *scritti* – e quindi *letti* e *riletti*, al di fuori dall’occasione che li ha prodotti – non possono che apparire ancora più errati di quanto non fossero all’interno del contesto per cui erano stati pensati. Il loro carattere strategico, occasionale, limitato (nel senso concreto del termine), ancorché accettabile nella cornice dell’evento che li ha prodotti, trova poi innaturale stabilità e pericolosa libertà nella scrittura.

Rispetto all’eventualità in cui la scrittura finisca per rendere definitivo un errore, Socrate mette in campo l’alternativa: saperlo rettificare, cosa che egli fa estemporaneamente e che consiglia di fare anche a Lisia, oppure non saperlo o volerlo fare (e non essere definibile come filosofo). Ecco dunque che si comprende come il ‘paradigma’ riscriva in forma regolativa ciò di cui si era già data rappresentazione drammatica: il passaggio dalla non conoscenza o dimenticanza della verità e dalla sua sottomissione a scopi parziali e strategici, con conseguente composizione di discorsi inconsistenti e impossibili da

(Ateneo 8, 347e = Eschilo T 5 Lanata). Vd. anche De Martino (2006: 52). Sulla vendita al taglio di rotoli interi di papiro vergine, vd. Caroli (2012: 6).

³⁹ Plat. *Phdr.* 242 e–244 e; 257 b. Che Lisia sia il padre dei due discorsi è vero anche in senso linguistico: in effetti il primo discorso di Socrate conteneva, in realtà, il discorso pronunciato dalla figura fittizia di uno dei molti spasimanti, astuto, del “ragazzo bellissimo” di cui si dice nell’*incipit* del discorso. Costui, Socrate lascia intendere, è proprio Lisia. Così anche Svenbro (1991: 205): “l’allusione è evidente: Socrate suggerisce che la tesi difesa da Lisia nel suo discorso sia null’altro che l’astuzia di un *erastès* – innamorato – che vuole corteggiare un *eròmenos* particolarmente corteggiato”. Ecco quindi in che senso Lisia è il padre dei due discorsi: il primo è quello che egli ha pronunciato in casa di Epicrate e che Fedro ha letto, il secondo è quello che Socrate ha messo in bocca allo “spasimante astuto”, controfigura di Lisia. Su ciò, vd. *infra*.

soccorrere (pertanto da abbandonare) ad una piena dimostrazione di quella inconsistenza, tramite la *Palinodia*. Questo passaggio, compiuto per Socrate, è niente più che un auspicio per Lisia.

Ciò non è privo di conseguenze sull'interpretazione del "possedere *timiotera*". Si tratta, a questo punto, non di ragionare in astratto su cosa siano per il filosofo le "cose di maggior valore", ma di estrarre dalla prima parte del dialogo, in cui è massima l'attenzione di Platone alla drammaturgia, ed in cui i personaggi non solo parlano ma anche si muovono, interagiscono con l'ambiente che li circonda, leggono, ascoltano, attraversano un fiume etc., estrarre dunque da quella serie di attività, apparentemente scomposte, alcune regole per fare venire alla luce un paradigma.

Onore, follia erotica e conoscenza di sé

L'attività di "dare un nome" non è – ritengo – una attività definitoria, di tipo deduttivo e dottrinale, esercitata, per così dire, nel vuoto o rispetto ad un oggetto generale; ma la distillazione di un 'paradigma' da un caso singolo: l'agire di Socrate e di Fedro. Non vi sono, da un lato, comportamenti e pratiche comunicative da biasimare e dall'altro comportamenti e pratiche da elogiare: questo schema della lode e del biasimo (lo schema propriamente 'retorico') e dei discorsi contrapposti, Socrate lo rifiuta con nettezza, in altri dialoghi e anche in questo, quando, rifiutandosi di continuare il discorso su vantaggi e svantaggi dell'amante indifferente, evidenzia la sterilità di esplorare un campo sulla base di una posizione già presa, un 'nero' già portatore del 'bianco' suo opposto⁴⁰. Vi è piuttosto un frammento di *bios* – l'incontro con Fedro, l'ascolto del discorso di Lisia, la declamazione di un altro discorso, l'improvvisa consapevolezza di aver sbagliato e la ritrattazione – che esemplifica il *diventare* filosofo, l'attività di scoprire in sé e e riattivare continuamente (ascoltando i segnali demonici) l'amore per la sapienza e tutto ciò che questo vuol dire. Scoprire e riattivare, a seconda dell'età: c'è chi scopre e chi, avendo scoperto, deve però poi continuamente curare quella scoperta. La riattivazione è necessaria perché ciò che allontana dalla filosofia e la fa dimenticare ha per Platone una attrattiva reale, spesso sottovalutata dagli studiosi: la gola, la sfrenatezza della danza e lo stordimento dell'ascolto hanno una presa effettiva e concreta sul filosofo ed egli deve sempre riscoprire se in se stesso prevalga la filosofia o cos'altro. Non è un caso se, proprio all'inizio del *Fedro*, Socrate afferma di non aver tempo per occuparsi di Borea e Orizia o altre creature mitologiche:

⁴⁰ Plat. *Phdr.* 241 e: "in una parola ti dico dunque che il contrario di ciò che abbiamo rimproverato nell'uno è bene nell'altro. Che bisogno c'è di un discorso lungo?" I vari modi di intendere questa frase, vd. Bonazzi (2011: 69 n. 76), non colgono, a mio avviso, nel segno: una volta impostato il discorso sullo schema biasimo-elogio e aver trovato gli argomenti del biasimo, basta cambiare di segno gli stessi argomenti per ottenere l'elogio. Del tutto a prescindere da ciò che realmente si pensa. Socrate dunque non sta, a rigore, affermando alcunché.

(...) io di tempo per queste cose non ne ho, e la causa, mia caro è questa. Non sono neppure capace di conoscere me stesso come prescrive l'iscrizione di Delfi: ignorando questo, mi sembra allora ridicolo indagare cose che mi sono estranee. Perciò le lascio da parte, credendo a quello che di esse si tramanda; e intanto, come dicevo, indago non loro ma me stesso: sono forse una bestia più contorta e più fumante d'orgoglio di Tifone? O sono forse un animale più mansueto e più semplice a cui è toccata in sorte una natura divina e senza fumi d'orgoglio?⁴¹

Dove il "chi si è" non è un dato fermo e immutabile, benché inalienabile, ma è esposto continuamente alla "dimenticanza" e all'allontanamento da sé. E infatti Socrate, spinto dall'amore dei discorsi e dalla compagnia coribantica di Fedro, tiene una condotta e un discorso impudente, ἀναιδής, "indegno", αἰσχρόν "vergognoso" ed ἄσεβῆ "empio"⁴². Questa impudenza, indegnità ed empietà riguardano tanto la forma quanto il contenuto del discorso che egli ha tenuto.

Ma perché quel discorso è empio e vergognoso? Per quanto concerne il contenuto: Socrate insinua che il discorso di Lisia, di elogio dell'amante indifferente, sia in realtà parte di uno stratagemma, ordito da Lisia per conquistare i favori di un giovane molto corteggiato, forse proprio Fedro. Lisia si sarebbe finto indifferente e avrebbe composto il suo discorso, in cui enumera i vantaggi di una relazione amorosa siffatta, per superare altri corteggiatori rivali⁴³. Vediamo dunque non solo come si generi una sorta di corto circuito fra il contenuto del discorso e l'occasione concreta, strategica, per cui è stato scritto, ma anche come la seconda vita del testo di Lisia rafforzi un inganno: Lisia si insinua surrettiziamente nella vita di Fedro, attraverso il suo libro, sfruttando e compiacendo la passione di costui per i discorsi e senza dichiarare i suoi veri propositi⁴⁴. Non solo, ma questa strategia amorosa di Lisia viene allo scoperto nel momento in cui Fedro legge il discorso a Socrate, perché Socrate, ascoltatore non ingenuo, scopre subito l'intento inconfessato dell'apparentemente peregrino argomento. Dunque è un discorso dal contenuto impudico e di cui vergognarsi⁴⁵.

Per quanto concerne la forma, vi è una stretta relazione, come ha mostrato Jesper Svenbro, fra il modo di Lisia di concepire la relazione amorosa e l'uso che egli fa della

⁴¹ Plat. *Phdr.* 229 e–230 a. Il riferimento a Tifone consente di porre il problema della passione violenta, che nella *palinodia* sarà svolto attraverso la figura del cavallo nero. Si tratta di controfigure, non degli "amanti che figurano nei discorsi di Lisia e di Socrate", come ritiene Bonazzi (2011: 17 n. 22) ma degli stessi Lisia e (primo) Socrate. La differenza è consistente: non si tratta di capire genericamente 'chi siamo' senza alcun riferimento al proprio *bios*, ma di vedere l'eccesso e la violenza del mito in noi, nel momento in cui essi si presentano (cioè in quel preciso momento, per Socrate, soggiogato da Fedro e dal suo *biblion*). Nel rimando a Tifone, non si può escludere poi un'altra suggestione: il mostro era raffigurato 'fumante' sullo scudo di Ippomedonte nei *Sette a Tebe*. Si tratta di scudi molto particolari, su cui vd. *infra*, le cui figurazioni rimandano al tema della città da espugnare col fuoco, come Troia. Tema cui potrebbe essere sotteso un risvolto erotico.

⁴² Vd. *supra*.

⁴³ Vd. *supra*.

⁴⁴ A questa opacità dell'intento, a mio avviso, fa da *pendant* teorico il deficit definitorio del discorso di Lisia.

⁴⁵ Si può pensare che, nel farsi leggere il discorso di Lisia da Fedro e nel pronunciarne uno sul medesimo tema per compiacere il giovane, anche Socrate abbia ceduto ad un intento analogo, e infatti se ne vergogna. Si

scrittura: in un saggio di alcuni anni fa, lo studioso rintracciò nel *Fedro* e illustrò quello che definiva “il paradigma pederastico della scrittura”⁴⁶. Si trattava di ciò: le iscrizioni graffite e l’iconografia vascolare arcaica mostrano con chiarezza come fra i primissimi usi della scrittura vi fosse quello di sbeffeggiare o insultare il lettore⁴⁷. Chi leggeva ad alta voce, magari con difficoltà, queste caratteristiche iscrizioni, si trovava senza volerlo ad autodefinirsi come parte passiva di un rapporto omoerotico. Il lettore, pronunciando ad alta voce le parole iscritte sul vaso, si lascia possedere da colui che ve le ha – a suo tempo – graffite, ne diventa strumento e tramite passivo. Non diversamente da quanto fa l’amato (*eromenos*) con l’amante (*erastes*) nella consumazione fisica del rapporto omoerotico.

Scrivere – conclude Svenbro – significa comportarsi da erastès; leggere significa comportarsi da eròmenos (...). Scrivere significa essere dominante, attivo, vittorioso – a patto di trovare un lettore disposto a cedere. Leggere, se ci si decide a farlo (il lettore infatti – se non è in posizione servile, è evidentemente libero di rifiutare di leggere), significa sottomettersi alla traccia scritta dello scrittore, essere dominato, assumere la posizione del vinto: sottomettersi allo scrittore, erastès metaforico. Se scrivere è onorevole, non è certo che la lettura sia senza problemi, vissuta com’è alla stregua di una servitù e di una «passività» (è «passivo» chi subisce la scrittura). Leggere significa concedere il proprio corpo a uno scrittore forse sconosciuto, per far risuonare parole «straniere», «altrui», allòtrioi⁴⁸.

I dati desunti dall’iconografia e dalle iscrizioni vascolari trovano conferma in un gruppo di epigrammi ellenistici dell’*Antologia Palatina*, aventi per tema la relazione mestro-scolaro e in cui il ragazzo-lettore è fonte di piacere (immaginato) per il maestro. Rivale del maestro nel destare la voce lettrice del ragazzo, è in uno di questi epigrammi, il libro. L’oggetto-libro, in assenza dello scrittore, ha la possibilità di entrare in contatto, anche fisicamente, col ragazzo: non solo dettandogli le parole che egli pronuncerà

può pure notare come lo σχῆμα adatto alla lettura, sdraiato, preso da Socrate in 230 e sia lo stesso evocato in 255 e–256 a per gli amanti tentati dal piacere sessuale. La posa ‘in abbandono’ – sdraiati, col braccio piegato dietro il capo – è quella usualmente adottata dai ceramografi per descrivere la posizione di ‘ascolto’ (ma anche, significativamente, di godimento, sonno, entusiasmo: tutte esperienze di passività). Vd., sullo σχῆμα, Franzoni (2006: 155). Una storia delle posizioni corporee del lettore e dell’ascoltatore in Goulemot (1985). Per l’immagine del lettore nella statuaria, vd. Zanker (1997: 145–147) il quale riporta l’aneddoto riferito ad Arcesilao, il quale la mattina presto, quando voleva leggere qualche pagina di Omero, era solito dire che andava dal suo amato. Vi è una contiguità di lessico e di immaginario fra la lettura-scrittura e amore maschile.

⁴⁶ Svenbro (1991). Sul ruolo del “paradigma pederastico della scrittura” nell’interpretazione del *Fedro*, vd. Nancy (2011: 149).

⁴⁷ Così come accade quando i bambini, neo-lettori, si divertono a scrivere: “scemo chi legge”; dove ovviamente si è tanto più “scemi” quanto più lentamente si legge e meno rapidamente ci si accorge dell’inganno. Solo chi sa leggere “con gli occhi” sfugge allo scherzo e non subvocalizza la parola che lo qualificerebbe negativamente.

⁴⁸ Svenbro (1991: 194).

leggendo, ma anche soltanto iscrivendosi nel suo personale spazio corporeo⁴⁹. All'inizio del dialogo, Socrate, come si ricorderà, ipotizza divertito che l'amico Fedro tenga nascosto sotto il mantello il *biblion* contenente il discorso di Lisia: per mezzo del libro, Lisia, dice Socrate, «è presente» alla loro conversazione. Di questa presenza, il collegamento operato da Svenbro consente di cogliere il lato opaco, impudico e, nell'ottica di Socrate, vergognoso.

Se la lettura, come afferma Svenbro, è l'*analogon* del concedere l'atto sessuale e pertanto concedendo la propria voce ad un discorso altrui, il lettore si sottomette al desiderio di costui, seguendone di buon grado la traccia scritta, allora è evidente che, leggendo con piacere il libro di Lisia, Fedro si rivela essere proprio l'interlocutore cui il *biblion* si rivolge: il giovane cui Lisia consiglia di concedersi all'amante non appassionato, cioè allo stesso Lisia. Leggendo ad alta voce il discorso di uno scrittore che non (lo) ama e che mantiene le distanze dall'amato, Fedro si è già lasciato animare e possedere dall'amante. Lisia è riuscito – metaforicamente – nel suo intento. La scrittura continua su un piano diverso l'opera di seduzione e di inganno che l'amante mette in campo con l'amato⁵⁰.

Se queste osservazioni colgono nel vero, si comincia a comprendere la preoccupazione e il timore di Socrate mentre pronunciava quel primo discorso, gemello del discorso di Lisia, indegno ed empio per contenuto e per forma: egli teme che – avendo con ciò sbagliato nei confronti degli dèi – possa, come Ibico non ricevere τιμὰ πρὸς ἀνθρώπων *l'onore presso gli uomini*⁵¹.

“Onore”, τιμάν, è la parola-chiave.

Essa ritorna quando, a conclusione della *Palinodia*, Socrate rivolge al dio Amore questa preghiera:

perdona la mie parole di prima e accogli con favore queste; benevolo e propizio, non privarmi dell'arte dell'amore che mi hai concesso, non colpirmi per l'ira: concedimi di essere onorato (τίμων) dai bei ragazzi ancor più di ora⁵².

Parlando e agendo come Lisia, Socrate avrebbe perso l'onore presso i bei ragazzi e sarebbe diventato come “persone tirate su negli angiporti, che non hanno mai visto un amore libero”, che hanno successo con “omicciattoli”; mentre, avendo ritrattato quelle sciocchezze, egli può sperare di essere maggiormente onorato. Onorando Amore, egli sarà onorato a sua volta. Discorsi quali quello di Lisia e il primo di Socrate sono vergo-

⁴⁹ *Antologia Palatina*, XII 208 su cui vd. Svenbro (1991: 199). Si noti che l'epigramma immagina il ragazzo che legge seduto.

⁵⁰ Svenbro (1991: 202–203).

⁵¹ Plat. *Phdr.* 242 d. Si tratta di una citazione del fr. 310 Davies di Ibico.

⁵² Plat. *Phdr.* 257 a. La presenza di questo inno a Eros a conclusione della palinodia segnala, secondo Vassallo (2011), come l'intera sezione si presenti come un “inno in prosa” e più precisamente come una “nuova forma innodica” di cui Platone sarebbe consapevolmente il *protos eures*.

gnosi, da pronunciare a capo coperto, e di conseguenza la *Palinodia* è una necessaria purificazione di quelle parole sconvenienti, tale da garantire al suo autore un accresciuto “onore” presso gli uomini.

Si vede come la posta in gioco sia proprio ciò che è in questione nella relazione educativa ed amorosa: se essa sia da intendere alla stregua di una caccia, in cui il predatore si serve di ogni stratagemma – inclusi discorsi ingannevoli e libri interessatamente ceduti – per catturare la sua preda e divorarla; e dunque sia vero che “l’amicizia di un amante non nasce dall’affetto, ma è come cibo per saziarsi;[e che] come i lupi amano gli agnelli, così ‘gli amanti si tengono caro il proprio fanciullo’⁵³; ovvero se in tale relazione non debba esservi dell’altro, e se discorsi e libri non debbano presupporre tutt’altri intenti, contenuti e forme. Questo ‘altro’ sono cose *timiotera* e il loro possesso è la posta in gioco: lo scrittore-lupo non ne ha, e neppure la bestia più fumante e contorta di Tifone (quel Socrate improvvisatore di conferenze sofistiche che si è intravisto prima dell’attraversamento del fiume). Dobbiamo dunque, alla luce di queste considerazioni, rivedere la traduzione corrente di *timiotera*, che è propriamente: “cose maggiormente degne di onore”, “cose che rendono (più) onorati” e non “cose di maggior valore”.

Ma che cos’è la *τιμή*? Il termine – astratto di un antico verbo *τίω*, ‘onorare’ – significa, in modo chiaro e costante in tutte le fasi della lingua greca e in tutti i generi letterari, ‘onore’, ‘dignità’, da cui l’aggettivo *τίμιος*. Esso costituisce – come afferma Benveniste – una grande famiglia, vasta e diversificata che comprende anche una serie di termini relativi all’idea di ‘punire’ ‘ripagare’, ‘ricompensare’. Nell’*Iliade*, la *time* è conferita dal destino, fa parte della sorte personale, della *moira*, è di origine divina ed associata all’esercizio del potere regale. Ai re omerici spetta la *time* come parte di onore e di vantaggi materiali che gli uomini accordano loro, in virtù della dignità di cui godono. In generale, e al di fuori dal contesto della regalità arcaica, essa è la considerazione di cui si gode e comprende riguardi, manifestazioni di rispetto, posti d’onore⁵⁴.

Si ricorderà che l’interrogazione che Socrate rivolgeva a se stesso, sulla scorta del precetto delfico, riguardava in qualche modo “l’essere partecipe di una sorte divina”, *θείας μοίρας μετέχων*; dalla preghiera al dio Amore sappiamo che Socrate ha ricevuto in dono l’arte di amare, *τὴν ἐρωτικὴν μοι τέχνην ἣν ἔδωκε*; dunque è questa *techne* ricevuta per sorte divina che occorrerà indagare per sapere quale *timè* essa comporti⁵⁵.

Nel mito della *Palinodia*, ad essere elargita agli uomini per sorte divina è la follia (244 c 4). Una delle forme della follia elargita dagli dei, la quarta, è quella che prende l’uomo quando vede “la bellezza di quaggiù” e si ricorda della vera bellezza, che ha visto un

⁵³ Plat. *Phdr.* 241 d. Si tratta di un proverbio alquanto noto.

⁵⁴ Benveniste (2001: 321–325).

⁵⁵ La *theia moira* è infatti il destino personale, ma non in senso astratto, bensì legato ad una competenza, un campo d’azione, un compito da svolgere, sovrapponendosi in parte al campo della *techne*. Vd. su ciò Gilli (1988).

tempo, “assisa su un piedistallo di purezza insieme alla temperanza”⁵⁶. È una follia che fa mettere le ali e fa desiderare di volare:

questa è la migliore e proviene da quanto è migliore, sia per chi ne è preda sia per chi ne partecipa; e ancora, che è partecipando di questa follia che chi ama i bei ragazzi è chiamato amante⁵⁷.

L'amante è dunque colui al quale è stata donata dagli dèi la follia d'amore. A partire da questa 'dotazione', frutto delle visioni di cui ha potuto godere e del ricordo che ne conserva, l'amante è posto di fronte ad una serie di scelte: deve anzitutto scegliere l'oggetto del suo amore osservando, imparando e impegnandosi in questa ricerca; deve poi educare e modellare la condotta dell'amato. Ma deve anche evitare di assecondare le pulsioni più bestiali e corporee, abbandonandosi ai piaceri di Afrodite, “cose terribili e licenziose” (245 a–b), e accompagnarsi all'amato con pudore e timore, fissando su di lui lo sguardo e venerandolo come un dio (254 e–255 a).

In questa serie di scelte, cosa guida il vero amante, oltre al ricordo delle sacre visioni? È l'imitazione della condotta divina:

regolando il loro cammino su quello del loro dio, cercano un amato che abbia la stessa natura e quando lo conquistano, imitando essi stessi il loro dio (μιμούμενοι) e persuadendo ed educando il loro amato, lo conducono a riprodurre (ῥυθμίζοντες) la condotta e la forma del dio (...) tutti gli sforzi sono rivolti a rendere l'amato quanto più simile a se stessi e al dio che onorano⁵⁸.

Qui vediamo come esista una sorta di triangolazione fra il dio, l'amante e l'amato, e come l'amante sia il perno di tale circuito. Non si tratta della reciprocità del sistema di dono e contro-dono, per cui il devoto dona al dio e viene esaudito o ricompensato in ragione del dono fatto⁵⁹; ma di un sistema asimmetrico, per cui colui che è devoto ad un dio e ne ha ricevuto un dono, mette poi in circolo la materia stessa – per così dire – della relazione col dio, per un altro fruitore. Da un lato, imitando il dio con la sua condotta, offre tale condotta come modello di imitazione ad un terzo elemento del sistema: il giovane; dall'altro, egli che onora il dio, riceve l'onore dal giovane che ama, in quanto degno di onore.

⁵⁶ Plat. *Phdr.* 254 b.

⁵⁷ Plat. *Phdr.* 249 e. Questa follia amorosa può, a seconda dell'anima che ne è presa, far degenerare verso l'eccesso (e allora colui che è preso da follia amorosa, “non teme né si vergogna di inseguire piaceri contro natura”); o verso la contemplazione e la venerazione.

⁵⁸ Plat. *Phdr.* 253 b. Tutta la sezione che va da 252 c 3 a 253 c 3 descrive la condotta dell'amante come tesa a onorare e imitare il dio e, per ciò, a rendere l'amato quanto più possibile simile a se stesso e al dio che entrambi onorano.

⁵⁹ Questo sistema è criticato da Socrate nell'*Alcibiade secondo*. Vd. Tagliapietra (2009).

L'amato, dunque, al pari di un dio, è oggetto di una totale venerazione da parte dell'innamorato, il cui sentimento non viene dissimulato ma sincero. L'amato stesso, inoltre, ricambia chi lo venera con la sua spontanea amicizia⁶⁰.

Il sistema funziona dunque non sulla base del principio di scambio, ma sulla base del principio della restituzione ad altri. Ne deriva che è proprio questa condotta imitativa del dio e questa opera di persuasione ed educazione dell'amato, affinché imiti anch'egli il dio, che possono far sì che l'amante riceva su di sé l'onore che egli stesso ha tributato. L'amato, dopo un'iniziale e naturale diffidenza, è colpito dal *logos* e dall'*omilia* dell'amante e si rende conto che essa "vale di più di quella che possono offrirgli tutti gli altri insieme, amici o parenti e allora ciò che accade è che egli riceve come un contagio o come di rimbalzo – come un soffio di vento o un'eco rimbalzando da superfici lisce e solide – tutto ciò che l'amante prova: il desiderio, la sofferenza, la gioia"⁶¹.

In tal modo, a partire da un'azione sbilanciata, asimmetrica e oblativa, l'amante e l'amato raggiungono una sorta di parità e di somiglianza: essi finiscono per provare gli stessi sentimenti, le stesse difficoltà e gli stessi slanci. È per questo che, se l'amante saprà far prevalere la parte migliore dell'anima, che conduce a un comportamento disciplinato e alla filosofia, anche l'amato saprà comportarsi in modo decoroso e temperante ed entrambi potranno attingere infine "un'esistenza di quaggiù beata e concorde, padroni di sé e armonici, per aver asservito ciò che fa nascere il vizio e aver affrancato ciò che fa nascere la virtù (256 a–b)".

L'onore che un amante può ricevere altro non è se non l'onore che egli stesso ha riversato sull'amato. L'amato, rispecchiandosi nell'amante, finisce col provare un anti-amore, immagine dell'amore: εἶδωλον ἔρωτος ἀντέρωτα. Questa restituzione di cui l'amante è oggetto, parte di un sistema di riconoscimento, è quella che Socrate ha potuto temere che gli venisse tolta per non aver egli onorato il dio Amore. Ne deriva che la *timè* è il riconoscimento spettante a colui che il dio ha reso folle d'amore, cioè capace di riconoscere la bellezza ma anche di offrire all'altrui imitazione una condotta casta e virtuosa, in cui l'azione educativa è gratuita, non guidata dall'idea di una gratificazione erotica e a sua volta imitativa del dio⁶².

Tale condotta casta e virtuosa, ad imitazione di quella divina, è ciò che il filosofo possiede da offrire all'altrui sguardo: τιμώτερα.

⁶⁰ Plat. *Phdr.* 255 a–b: l'amante "pieno di pudore e di timore" e l'amato, scelto per la sua "somiglianza al dio", non possono che reciprocarsi: ciò perché "mai il destino ha permesso che un cattivo fosse amico di un buono o che un buono fosse amico di chi non lo fosse". Sul tema della giustizia (reciprocità) amorosa, vd. Gilli (1988).

⁶¹ Plat. *Phdr.* 255 d.

⁶² Ha ragione Trabattoni (2011: 298) ad osservare che non vi è nei due discorsi di Socrate alcuna definizione della mania positiva. Si può però osservare una discontinuità terminologica: quando la follia ingovernata e intemperante, nonché ignorante del proprio vero oggetto, viene sottoposta al controllo e alla disciplina da parte del vero amante, Socrate si riferisce ad essa indicandola come *technè*.

Suoni da vedere: un nuovo paradigma per la lettura

Qual è l'*analogon* dell'amore casto e temperante sul versante della scrittura? Se il carattere costrittivo e produttore di passività della scrittura lisiana rende impossibile, per Platone, inscrivere in una ricerca della verità, si deve allora praticare una totale "astinenza scrittoria"? Rifiutare tanto la seduzione erotica, quanto quella del libro? Così ritiene Svenbro: la scrittura, egli sostiene, "mezzo di vittoria facile e ingannevole" può essere imbrigliata preoccupandosi, come fece Platone, della difesa e del controllo degli scritti attraverso un'istituzione quale l'Accademia. A questa istituzione, nel suo complesso, Platone affida la responsabilità di recare allo scritto l'aiuto di cui esso ha bisogno. Sarebbe dunque che il modello erotico della scrittura messo in campo dal *Fedro* non possa che essere solidale con la posizione esoterica di Szlezak, con cui infatti Svenbro si dichiara d'accordo⁶³.

Tuttavia, quello individuato da Svenbro come paradigma pederastico *della scrittura* andrebbe ridefinito, come si è visto, come paradigma della scrittura *e della lettura ad alta voce*. Non è la scrittura, ma la lettura ad alta voce dello scritto composto per essa a realizzare la relazione amorosa nel senso dis-onorevole desiderato da Lisia. La voce, sia quella udita che invade e seduce l'ascoltatore, sia quella prodotta quando si anima, leggendo, la scrittura altrui è responsabile del dis-onore⁶⁴. Ecco perché l'erotica platonica privilegia la vista. Nella *Palinodia*, il tema della visione ritorna in modo quasi ossessivo: non soltanto l'anima dell'amante conserva nella memoria il ricordo della *visione* della bellezza "assisa su piedistallo di purezza insieme alla temperanza", ma sul giovane che suscita il suo amore, il vero amante *fissa lo sguardo*, ὡς ἀγάλματι⁶⁵.

Si tratta di un 'vedere' peculiare, che non stordisce né immobilizza lo spettatore, ma che anzi produce mutamento nell'amante che guarda l'oggetto d'amore: "mentre lo guarda" – spiega Socrate – "si produce in lui un cambiamento". Per spiegare come avvenga questo cambiamento, Platone ricorre ad una teoria del fenomeno ottico in cui si mescolano elementi fisico-scientifici ed altri ideali-morali. Lo spettatore-amante riceve "l'effluvio", ἀπορροήν, della bellezza della statua-amato attraverso gli occhi, διὰ τῶν ὀμμάτων: quando l'anima fissa lo sguardo sull'oggetto dell'amore, da questo partono e fluiscono particelle, μέρη, che vengono accolte dall'amante e infine traboccano e ritornano sull'amato. Com'è noto, l'idea che gli oggetti visti producano delle emanazioni, grazie alle quali si produce la vista, è attribuita da Aristotele ad Empedocle⁶⁶. Questa posizione, non l'unica di Empedocle sulla visione, sarà fatta propria dagli atomisti, a comin-

⁶³ Svenbro (1991: 217 n. 118).

⁶⁴ Analogamente, ma a partire dal *Simposio*, Cavarero (2003), la quale giustamente avverte come da un tale pericolo, di fascinazione uditiva, non fosse esente il *logos* propriamente *sokratikos*: cioè quello oralmente dibattuto da Socrate con i suoi allievi e riprodotto in forma sempre orale da essi. Non credo dunque, con Isnardi Parente (1992: 114) che nel *Fedro* si tratti di esaltare quella modalità discorsiva o di fissarla per iscritto (per poi confutarla, oralmente!). Si tratta invece di superarla, riducendone la componente 'vocale'.

⁶⁵ Plat. *Phdr.* 251 a.

⁶⁶ Empedocle fr. B 89 Diels-Kranz. Sull'eros come energia, vd. Sassi (2007).

ciare da Leucippo. Non dovrebbe sorprenderci, a questo punto, osservare che esiste un rapporto analogico fra una simile teoria della percezione visiva e l'invenzione della lettura silenziosa, 'con gli occhi'. È infatti il modello alfabetico, nel quale le parole si formano grazie alla combinazione dei 24 στοιχεία della scrittura, a spiegare le combinazioni degli στοιχεία nel mondo fisico, potendo στοιχεία significare sia 'elementi' che 'segni alfabetici'. Ciò vuol dire che per gli Atomisti, la percezione visiva è una "lettura silenziosa della scrittura del mondo fisico"⁶⁷.

La lettura silenziosa ci appare allora come il correttivo in grado di neutralizzare gli effetti deleteri, seducenti e passivizzanti, prodotti dalla lettura ad alta voce del discorso scritto. Poiché l'ascolto, sia sul fronte della lettura ad alta voce sia su quello del discorso-conferenza, si presta a strategie relazionali che nulla hanno di educativo e onorevole e tutto di bestiale e vergognoso, la devocalizzazione del discorso appare un eccellente antidoto a quel pericolo⁶⁸.

Ricordiamo che il discorso di Lisia, dopo il momento della conferenza, era stato riattivato più volte, sia in presenza che in assenza del suo autore. Infatti esso era stato:

1. riascoltato dalla viva voce di Lisia;
2. visionato da Fedro;
3. letto ad alta voce da Fedro a Socrate.

Di queste fasi, soltanto la prima e l'ultima finiscono per assecondare gli intenti inconferati del suo autore. Infatti, perché si verifichi quel piacere biasimato da Socrate, occorre che l'interlocutore sia ascoltatore o lettore ad alta voce. Il piacere e la seduzione passano per la voce che legge⁶⁹. Un incantamento che lo stesso Socrate, come si è visto, subisce (ma non fino in fondo). Ma il discorso scritto, non meno dell'amato la cui fluorescente bellezza è raccolta dall'amante, può essere fruito in altro modo, cioè letto silenziosamente, 'con gli occhi'⁷⁰.

Oltre al cenno sul "visionare" il discorso, nel *Fedro* non sembra farsi cenno alla lettura silenziosa. Ma non è così. A patto di cercare nella giusta direzione, che non è quel-

⁶⁷ Svenbro (1991: 176). Sulle teorie ottiche degli atomisti, vd. Wissmann (2010).

⁶⁸ È questa la tesi di Cavarero (2003), ma senza riferimenti al *Fedro*.

⁶⁹ Vi è pure, sotteso all'impazienza di Fedro di impossessarsi del libro, un feticismo dello scritto, per cui l'interlocutore/lettore inesperto viene illuso dal fatto stesso della scrittura e dalla sua oggettualità, ma tale smania di possesso dell'oggetto-libro è in fondo accesa dal desiderio di riattivare a proprio piacimento l'incantamento del primo ascolto. Allo stesso modo, gli amanti che cedono al piacere fisico, una volta compiuta la μακροστίγη ἄρεσιν la ripeteranno ancora, sebbene sempre più raramente (256 c). Ugualmente, Lisia aveva con malcelato piacere ripetuto più di una volta il suo discorso a Fedro (228 a). Al piacere materiale, acustico o sessuale che sia, inerte una sorta di compulsività iniziale, che cede poi ad un rapido declino.

⁷⁰ Da questo punto di vista, è altamente significativo il nome dell'interlocutore di Socrate e del dialogo stesso: Φαίδρος, "splendente", "lucente". Φαίδροι "raggianti" sono, in Xen. *Mem.* III 10, 4–5, coloro nel cui volto si rifrange il sentimento dell'amicizia, secondo il pittore Parrasio. Per quanto concerne la pratica della lettura silenziosa, al tempo di Platone essa era diffusa già da mezzo secolo, poiché le prime testimonianze irrefutabili risalgono agli anni '30 del V secolo, quando sia Euripide che Aristofane mettono in scena lettori che hanno l'abitudine di leggere fra sé e sé e ne sfruttano l'effetto drammatico (Ippolito può così riassumere il contenuto di un testo che ha letto in silenzio durante il canto del coro, un personaggio dei *Cavalieri* equivoca le parole di un lettore che chiede da bere mentre legge, prendendo le parole pronunciate – 'riempimi un'altra coppa' –

la del lettore che legge silenziosamente, bensì dell'oggetto che si offre alla vista e parla per mezzo di scrittura⁷¹. Infatti, devocalizzando il *logos*, si muta radicalmente prospettiva e si accede al problema delle arti figurative, al cui interno ritengo si debba collocare il fenomeno della 'lettura con gli occhi', sul quale sarà bene fare qualche osservazione generale.

La lettura silenziosa presuppone un peculiare atteggiamento verso lo scritto: mentre il lettore arcaico, o in tempi moderni il lettore principiante, deve far intervenire la *propria voce* per comprendere ciò che vede scritto e soltanto durante la lettura, o a lettura ultimata, riconosce la parola pronunciata confrontandola col suono di cui conserva memoria, leggere con gli occhi significa riconoscere immediatamente la scrittura, *come se fosse essa stessa a parlare*⁷². Ciò naturalmente accade tanto più facilmente quanto più la scrittura è accompagnata da un'immagine. Nei *Sette a Tebe*, una scena famosa contiene la descrizione dei sette scudi imbracciati dai sette assediati della città di Tebe: in alcuni di essi sono raffigurati soggetti umani (un uomo nudo recante una torcia, un armato su una scala, Polinice e Giustizia) con relative iscrizioni. Francesco De Martino ha acutamente interpretato queste iscrizioni come 'fumetti'⁷³. In effetti, bisognerebbe cercare la preistoria della lettura con gli occhi all'interno delle tecniche della comunicazione senza voce (e la sua eredità nel fumetto). Scudi, vasi dipinti, stele scolpite, iscrizioni, immagini con o senza testo possono efficacemente valere come latori di messaggi muti in vari ambiti, da quello militare a quello funerario.

Due campi ci sembrano particolarmente interessanti ai fini dello sviluppo della lettura silenziosa: la statuaria e la pittura vascolare. Nella decorazione vascolare si passò ben presto, già verso la fine del VI sec. a.C., dall'uso di apporre accanto ad un personaggio il suo nome per facilitarne il riconoscimento⁷⁴, a quello di far uscire le parole direttamente dalla sua bocca. Qualche esempio: un convitato canta, in un fondo di coppa a figure rosse del Pittore di Brigo, e dalla bocca gli escono le parole della canzone; un altro è intento ad un gioco da tavolo, su un frammento vascolare a figure nere dall'agorà di Atene e l'iscrizione dice; "io ho (fatto) quattro"; ancora: un'etera sdraiata su un cuscino, su una *psykter*

per parole lette, cosa che non sono). Sul tema, ancora valido Knox (1968); vd anche Turner (1975); J. Svenbro (1991 e 1995); Grailov (1997); Burnyeat (1997), Cavallo (2001).

⁷¹ È merito di Burzachechi aver individuato, in un saggio di vari decenni fa, questa categoria di oggetti – armi, stele, ceramiche, statue – i quali sembrano aver voce per l'impiego della 1ª persona sulle iscrizioni che essi recano iscritta o graffita. Vd. Burzachechi (1962).

⁷² Svenbro (1991: 172).

⁷³ De Martino (1998 e 2003).

⁷⁴ De Martino (2003: 16). Nel vaso François, risalente al VI sec., ogni immagine reca iscritto il nome: ciò non solo per i personaggi mitici, ma persino per i cani e gli oggetti; Plin. *Nat.* 35, 16 riconduce quest'uso ai primi ceramografi che usarono il disegno sui vasi: Aridice di Corinto e Telefane di Sicione, vissuti alla corte di Clistene (590–570 a.C.)

a figure rosse di Eufronio, nell'atto di lanciare il vino, dice: "o Leagro getto questa tazza per te"⁷⁵.

«Dipingere alcune parole proprio nello spazio davanti alle labbra aperte o semiaperte di un personaggio – dice De Martino – è un primitivo tentativo di registrarle per così dire in diretta, come potevano, non su nastro, ovviamente, ma appunto su terracotta»⁷⁶. Oggetti parlanti sono anche le epigrafi funerarie o votive, stele o statue munite di iscrizione: esse sembrano allo spettatore levare la propria voce e parlare, fornire risposta ad un implicito domandare⁷⁷. L'iscrizione di una statuetta di bronzo (ora perduta), datata alla fine del VI secolo e trovata ad Atene, recita: "A chiunque me lo chieda rispondo (ὕποκρίνομαι) la stessa cosa, e cioè che Androne figlio di Antifane mi ha dedicata come decima"⁷⁸.

Su questa possibilità di intreccio fra immagine e parola, di «cooperazione fra linguaggio verbale e linguaggio iconico»⁷⁹, che taluni oggetti – molti dei quali circolanti nel simposio – consentivano, troviamo molte riflessioni di Socrate, sia in Senofonte che in Platone, e proprio nel *Fedro*, in cui il tema della statua è ampiamente ricorrente (tutto è 'statua' in questo dialogo: i concetti astratti, i libri, i giovani amati...). Nell'*elenchos* del discorso di Lisia, in particolare, c'è un'importante e sottovalutata affermazione di Socrate: egli afferma infatti che quel discorso non differisce in nulla dall'epitaffio di Mida⁸⁰. Questo epitaffio, attribuito a Cleobulo, uno dei Sette Sapienti, o ad Omero, consiste in un epigramma apposto ad una statua, una sfinge (o una *kore*) di bronzo, dal contenuto molto simile all'iscrizione di Androne:

Vergine bronzea, sulla tomba di Mida sto.
Fino a che l'acqua scorra e gli alti alberi crescano,
stando qui sul tumulo molto lacrimato
ai passanti annuncio (ἀγγελέω) che qui Mida è sepolto⁸¹.

⁷⁵ Vd. Franzoni (2002: 1238). Convitati che cantano, con le parole che fuoriescono dalla bocca, sono frequenti nelle coppe del Pittore di Brigo (c. 480 a.C.): vd. dossier in Lissarague (1989); per il frammento dall'*agorà*, vd. Tempesta (2002: 1031); la *pykter* di Eufronio è a San Pietroburgo, Ermitage B 1650. Le iscrizioni di questi vasi rivestono un interesse notevole anche per l'organizzazione visiva 'calligrafica' del testo: spesso le lettere e le parole prendono forme iconiche, come le parole che, sulla *kylix* di Firenze Museo archeologico PD 248, escono da una coppa imitando il ricadere delle goccioline (un po' come nella poesia di Apollinaire, *le jet d'eaux* la cui forma grafica imita lo zampillo dei getti di una fontana).

⁷⁶ De Martino (2003: 17).

⁷⁷ Le iscrizioni funebri si indirizzano spesso direttamente al passante e cercano con lui un dialogo: ciò perché le tombe erano spesso ubicate lungo le vie extraurbane. In età ellenistica si diffonde un modello di epitaffio che prende la forma di un dialogo, con puntuali domande e risposte, fra il monumento stesso e il "viandante". Vd. per esempio CV 1859, n. 61 Nicosia (1992).

⁷⁸ Lazzarini (1976) 658. Molte sono le iscrizioni sepolcrali che offrono spiegazione di sé attraverso la forma autoeittica: "io sono/mi fece". Vd. CEG 137, 24, 58, 162, 118, 153, per non citarne che alcune da Nicosia (1992).

⁷⁹ De Martino (2003: 19).

⁸⁰ Sul significato di questo epigramma e sulla sua collocazione non molti commentatori del *Fedro* si sono interrogati. Con l'eccezione di Carson (1986).

⁸¹ Plat. *Phdr.* 264 d.

Si tratta con tutta evidenza di una statua parlante per mezzo di iscrizione, o meglio di un'iscrizione la cui scrittura 'parla' da sola e può essere fruita 'con gli occhi' da parte del passante/lettore. Citandola, Socrate dice più di quanto sembri. Dice infatti che anche il libro di Lisia, di cui si apprezza ora la materialità, è a suo modo un oggetto parlante⁸². Ci dice anche, tuttavia, che la possibilità di essere fruito con gli occhi (come accade realmente al discorso di Lisia, visionato da Fedro) non pare, in questo accostamento, andare a vantaggio del *biblion*, anzi sembra introdurre una ulteriore difficoltà. Questa: un discorso dovrebbe essere composto – dice Socrate – come un organismo vivente, ζῶον, a somiglianza di un corpo umano, con una sua testa e suoi piedi, con parti centrali ed estremità⁸³; ma tanto l'epitaffio di Mida quanto il discorso di Lisia non presentano questa organicità e possono essere letti indifferentemente dall'inizio verso la fine o dalla fine verso l'inizio, sicché non si sa bene quale sia la testa e quali i piedi (264e: “vedi bene che non fa nessuna differenza quale verso sia detto per primo e quale per ultimo”).

Questa osservazione di Socrate è davvero sorprendente. Il povero Fedro non ne capisce assolutamente il senso e Socrate lascia cadere il discorso⁸⁴. L'idea messa in campo è a mio avviso questa: la scrittura, di un *biblion* o di un'iscrizione, che si offre 'agli occhi', che consegna il suo senso senza il ricorso alla vocalizzazione, somiglia pericolosamente al disegno, all'immagine. Che cosa manca infatti al *logos* che si può leggere partendo da uno qualsiasi dei suoi elementi? Gli manca la linearità e la irreversibilità. Ma queste sono proprio le caratteristiche della scrittura, in cui le singole unità si susseguono in un ordine che è funzionale e non intercambiabile. Se alla scrittura – dice Socrate – manca questa linearità e irreversibilità, non è più scrittura, ma immagine, disegno⁸⁵. Così è il libro di Lisia, leggibile con gli occhi.

Che l'epigramma di Mida significhi il rischio della scrittura di scivolare verso l'immagine è chiarito varie pagine dopo, quando Socrate biasima quell'aspetto della scrittura per cui i suoi prodotti *sembrano* esseri viventi, ma tacciono quando li si interroga.

⁸² L'accostamento del *biblion* di Lisia al monumento funebre iscritto, che pare in prima istanza peregrino, può essere stato suggerito a Platone dal caso della statua aurea fatta collocare da Gorgia lungo la via sacra di Delfi, visibile e leggibile per tutti coloro che si recavano a consultare l'oracolo, vd. Philostr. *VSI* 9, 4 e l'epigrafe 875 a Kaibel. Ad accomunare i due manufatti l'intento epidittico e propagandistico. La circostanza è forse presente in 235 d, dove Fedro promette a Socrate che, in cambio di un discorso “migliore e non meno lungo” di quello contenuto nel *biblion* di Lisia, egli dedicherà a Delfi una “statua d'oro a grandezza naturale”. L'accostamento fra discorso e statua è presente anche altrove in Platone: nel *Simposio*, dove i discorsi di Socrate sono paragonati ai “Sileni che si aprono”, nell'*Eutifrone* 11 c–e, dove sono come le statue di Dedalo.

⁸³ Plat. *Phdr.* 264 c. Analizza questo passo Marino (2011), che giustamente ricollega la questione al problema di come gli elementi si armonizzino fra loro, con riferimento a lettere e sillabe.

⁸⁴ Bisognerebbe indagare a fondo su tutti i casi in cui Socrate lascia cadere un argomento per manifesta incapacità dell'interlocutore: sono altrettanti casi di appello al lettore, affinché raccolga la sfida e colmi il deficit.

⁸⁵ Le ibridazioni fra scrittura e immagine, che si rivelano nell'aspetto figurativo della scrittura ai suoi primi stadi e reciprocamente nell'ordinamento lineare delle immagini sono magistralmente studiate da Pierantoni (1986: 56–65). La metafora del corpo, che Socrate introduce poco prima della menzione dell'epigramma di Mida, mi sembra che non vada sopravvalutata; anzi essa finisce per fare perdere di vista l'essenziale che è, secondo me, il concetto di 'irreversibilità' che Socrate introduce come irrinunciabile nella scrittura (esso corrisponde infatti solo parzialmente a quello di 'acefalia' cui si giunge attraverso la metafora corporea, su cui insiste Marino (2011)).

E aggiunge, provvidenzialmente: “come accade nella ζωγραφία”, cioè nella pittura⁸⁶. Si parla dunque, dovrebbe essere ormai chiaro, non della scrittura *tout court*, ma della scrittura che si offre all’occhio, della scrittura da vedere e da leggere silenziosamente (da sola o con l’ausilio di un apparato iconico). La conferma giunge dalla battuta successiva, famosa e commentatissima:

Lo stesso può dirsi dei discorsi: potresti credere che parlino come se pensassero; ma se uno li interrogasse per capire che cosa dicono, significano una cosa sola, sempre la stessa (ἐν τι σημαίνει μόνον ταῦτὸν αἰεὶ)⁸⁷.

Il nesso fra le due osservazioni è abbastanza chiaro se si riflette che “significare sempre la stessa cosa” ad un interrogante è un chiaro riferimento al lessico delle iscrizioni: l’iscrizione di Androne *ripete sempre la medesima cosa* (ἴσα) a chiunque chieda; quella di Mida, *annuncia* lo stesso contenuto. L’obiezione di Platone è un’obiezione alla “scrittura parlante”, alla scrittura integrata all’immagine e al suo carattere statico e immutabile.

Con ciò la questione potrebbe dirsi chiusa e l’idea che la lettura silenziosa possa ovviare all’inconveniente della vocalizzazione si direbbe infondata. Se non fosse che la critica di questa scrittura per gli occhi non esaurisce l’argomento ‘scrittura parlante’. Socrate infatti insiste: esiste un discorso che, a differenza di quelli, “sa con chi parlare e con chi tacere” ἐπιστήμων λέγειν τε καὶ σιγᾶν πρὸς οὓς δεῖ⁸⁸. “Vivente e animato” aggiunge un Fedro finalmente perspicace. Quando di questo discorso si dà scrittura, allora lo scritto, γεγραμμένος, sarà un εἶδωλον, un “fantasma”, un “simulacro”⁸⁹.

Resta da precisare la differenza fra i due tipi di scrittura parlante.

La scrittura-zoografia, rappresentata dalla tipologia dell’epigramma di Mida, *risponde sempre la stessa cosa a chiunque*. Lo stesso potrebbe dirsi delle figure sugli scudi e di quelle sui vasi: l’etera, il simposiasta che canta, il giocatore dell’agorà. Le figure e gli oggetti parlanti è come se parlassero, è come se fossero vivi e animati. Rispondono ad una domanda virtuale: “che cosa fai?” Di fatto, però, vi è solo l’illusione di un dialogo: il loro rispondere è mera apparenza. Le figure parlanti, tramite iscrizione o *ballon*, possono dare l’idea di un’azione ma non agire, possono parlare, ma non anche dialogare. La critica di Socrate, anche stavolta, non produce una opposizione polare (scritto *vs.* orale, lettu-

⁸⁶ Plat. *Phdr.* 275 d. Su questi termini e in generale sul paragone fra scrittura e pittura in questa sezione del *Fedro*, vd. Laspia (2011). Sul costituirsi di una problematica estetica nella letteratura socratica, vd. Brancacci (1997).

⁸⁷ Plat. *Phdr.* 275 d. Tema caro a Socrate, già affrontato nel *Protagora*.

⁸⁸ Plat. *Phdr.* 276 a.

⁸⁹ Che il discorso scritto sia un “simulacro” è idea non nuova, ma usata in modo atipico da Platone: vd. Laspia (2011: 112). Sul termine εἶδωλον esiste una vasta bibliografia: vd. Vernant (2010: 70–79 e 107–112). Che sia usato con valenza positiva, nella battuta di Fedro, mi pare potersi desumere dal fatto che lo stesso termine è usato nella *Palinodia* per definire l’amore di ritorno che prova l’amato su cui si riversa l’amore del vero amante.

ra ad alta voce *vs.* lettura silenziosa, etc.) in base a un giudizio di merito, ma distingue all'interno di ciascun campo ciò che *sembra* qualcosa da ciò che è *effettivamente* qualcosa.

L'assenza di vitalità e di movimento delle figure parlanti non deriva dal loro essere frutto di una *techne*, di un'arte, non dipende dalla finzione artistica. L'arte *può* rappresentare il movimento e la vitalità, può parlare agli occhi. Ma quale arte? Io penso che il riferimento mancante, il campo che fornisce a Socrate il criterio di giudizio sia il teatro. Sia i fumetti vascolari che le statue parlanti possono essere interpretati come una sorta di teatro 'muto': gli artisti, ceramografi e scultori, si sono serviti del disegno e della scrittura a fini mimetici, per dipingere i suoni e far parlare i protagonisti, così come accadeva sulla scena teatrale. L'espressione 'teatro muto' è usata da De Martino in relazione ai fumetti vascolari; ma al teatro rinvia pure la logica di iscrizioni come quella di Androne. L'uso del verbo ὑποκρίνομαι, 'rispondo', tipico delle iscrizioni, è tratto infatti dal modello comunicativo teatrale, in cui l'attore 'risponde' – al coro o all'altro attore – recitando la sua battuta⁹⁰. Allo stesso modo, la statuetta iscritta interpreta la domanda implicita dello spettatore/passante, quale che esso sia, e risponde: parla per mezzo di scrittura. Come il vaso (o meglio, i personaggi su di esso dipinti), fruito specialmente in ambiente simposiale, l'iscrizione sa parlare in silenzio consegnando il suo senso direttamente all'occhio⁹¹. Entrambi presentano più di una analogia con l'esperienza del teatro.

Ma, se la relazione che si instaura fra le figure parlanti e i passanti è modellata su quella che nel teatro si instaura fra attore e spettatore, allora si comprende l'obiezione di Socrate sul significare sempre la stessa cosa della scrittura iscrizionale: è l'obiezione ad uno spettacolo in cui un solo attore pronuncia sempre e solo una battuta! Poiché figure parlanti e passanti abitano scene differenti e incomunicabili, il loro interagire – malgrado l'apparenza – non è autenticamente 'teatrale'. Ciò perché nella comunicazione teatrale, l'attore non risponde allo spettatore e questi non può rivolgere alcuna domanda all'attore (se non a patto della rottura scenica): l'*hypokrites* risponde soltanto ad un altro attore, cioè un personaggio sulla sua stessa scena, e soltanto con lui può dialogare. Perché ci sia traccia di quel movimento o di pensiero vivo (nell'arte e nella scrittura) che chiede Socrate, occorrerebbe che chi parla per mezzo di scrittura rispondesse ad un interlocutore *all'interno della sua scena*; occorrerebbero *due* oggetti o figure *reciprocamente* parlanti, come due sono gli attori sulla scena teatrale.

Il dialogo, ciò che Socrate vuole, può aversi soltanto introducendo un terzo 'attore', oltre al lettore-amante-spettatore e alla statua-amato-*hypokritès*. Il rapporto fra il lettore e il suo *biblion* viene disarticolato e riconfigurato con l'introduzione di una voce (muta) ulteriore, che proietta il lettore dentro il *biblion* e vi rappresenta le sue istanze (Socrate dice: le sue domande); quante più istanze è possibile per ricomprendervi quanti più lettori possibili.

⁹⁰ Vd. Nicosia (2000: 64).

⁹¹ Così Svenbro (1991: 172–174).

Che conseguenze ne derivano per la scrittura? Osserviamo il fumetto vascolare. Sul fondo di una kylix attica del 500 a.C., un uomo adulto, un *erastes*, tentando un approccio fisico, dice ad un ragazzo: ἔασον “lascia(mi fare)” e il ragazzo risponde: οὐ παύσει, “non la smetterai?”⁹² Si tratta di pittura integrata da scrittura, ma la relazione fra i personaggi costringe il discorso *gegrammenon* sul vaso ad assumere una precisa direzione. Non si può leggere indifferentemente dalla fine o dall’inizio. C’è un ordine delle battute dettato dall’azione (dipinta) che si svolge: il ragazzo non può dire: “smetti” se prima l’uomo non ha tentato la sua seduzione, muovendo il braccio verso di lui. La scrittura non è più palindroma come l’iscrizione di Mida, ma fornisce all’immagine il suo modello di linearità e irreversibilità. Una straordinaria *pelike* attica a figure nere offre un dialoghetto fra due personaggi: un venditore di olio e un acquirente⁹³. I personaggi sono rappresentati in due momenti diversi, in successione, prima e dopo la reciproca interazione e l’azione che essi compiono di misurazione dell’olio: il tempo dell’azione si prolunga tanto da costringere il ceramografo a dipingere due scene! L’acquirente non può pronunciare la sua battuta se l’azione illustrata non è giunta al punto giusto!

Figure e discorsi come questi cos’altro sono se non quell’ εἶδωλον del discorso vivente e animato di cui parla Fedro?

Se quanto osservato coglie nel segno, ne deriva che la differenza fra la statua parlante, da un lato, e gli attori sulla scena, dall’altro è analoga a quella che vi è fra *discorso* da conferenza e *dialogo* platonico. Nel teatro e nel dialogo platonico, l’elemento qualificante e vivificante è la sequenza lineare irreversibile: il tempo si inserisce fra un segmento e il successivo e la direzione di lettura ne visualizza lo scorrere, per cui le figure che vi compaiono si spostano nello spazio e *anche nel tempo*, modificandosi⁹⁴. Ciò che consente a queste forme di rappresentazione artistica di riprodurre un *logos* che si muove, è vivo, ha inizio e fine in senso cronologico e non spaziale, è la possibilità – che queste hanno e la pittura, la scultura e la conferenza no – di far percepire allo spettatore/lettore il tempo che trascorre. Soltanto laddove c’è il tempo c’è la possibilità di non dire “sempre la stessa cosa a chiunque”, ma di dire cose diverse in tempi diversi e rispondendo a domande diverse e perfino di dire e rettificare, di dire male e poi meglio, di cambiare idea, di capire dopo aver non capito etc⁹⁵. Queste scritture speciali (o *eidola*) non danno l’impressio-

⁹² Conservata a Boston, Museum of Fine Arts 65.837, su cui vd. De Martino (1998: 48).

⁹³ Conservata a Roma, Musei Vaticani. Vd. De Martino (1998: 45-46).

⁹⁴ Esempi di figure vive e in movimento non mancano in realtà neppure nelle arti visuali tradizionali, con degli accorgimenti: esistono infatti dei cicli pittorici o scultorei che vanno letti con una precisa sequenza, in cui una serie di immagini si riferiscono a diversi momenti di un evento narrato: una stessa persona, riconoscibile per certi tratti iconografici permanenti, è raffigurata in sequenze differenti di una azione, dando vita ad una narrazione. In questi cicli pittorici o scultorei la direzione di lettura visualizza lo scorrere del tempo e infatti si realizza lungo superfici continue, assumendo spesso andamento bustrofedico.

⁹⁵ In tal modo questo tipo di scrittura ovvia all’inconveniente inerente – secondo Platone – alla mimesi: la possibilità di imitare/rappresentare il brutto. Il tempo consente infatti, col mutamento e la ritrattazione, la mimesi del brutto-che-diventa- bello. La mimesi del bello rende inoltre impossibile, secondo quanto detto nella *Palinodia*, che esso possa attrarre il brutto, per il principio che “il bello non può essere amato dal brutto”.

ne di pensare ma sono trascrizione di un pensiero vivo e mobile nel suo farsi. Scritture filosofiche.

Comprendiamo dunque ciò che significa *eidolon*: è la scrittura in grado di rappresentare ad altri che guardano – con o senza supporti figurativi – il discorso vivo⁹⁶. Questa scrittura è quella del dialogo platonico in quanto genere letterario: non in virtù di una sua maggiore somiglianza all'orale, giacché può benissimo darsi un orale monologico o indifferente al tempo e procedente *ut pictura* per immagini giustapposte, bensì in virtù della possibilità che ha di inglobare e far percepire il tempo e con esso il mutamento del *logos*. Il dialogo platonico non è *zoografia*, bensì *eidolon*, fantasma del discorso vivo che presuppone. Fantasma destinato, come il teatro (e il fumetto, suo moderno discendente) alla fruizione visiva, dunque alla lettura con gli occhi.

Conclusione

Il *Fedro* stesso è dunque quell'altro tipo di discorso, che “sa difendersi da solo”. Se questa capacità è legata all'altra, quella di non dire sempre la stessa cosa ad un interlocutore generico come fanno le iscrizioni, si può pensare che il soccorso, *boeteia*, sia una sorta di responsabilità all'interno del testo. Come, nel teatro, un gesto, un movimento rendono comprensibile, aiutano, una battuta, e viceversa, così nel *Fedro*, e in genere nel dialogo come genere letterario, per ogni questione saliente che viene affrontata e che desta un interrogativo, il testo stesso offre risposte differenti a partire da stimoli diversi. Potremmo dire: per lettori differenti, o, per usare il lessico di Platone, risposte atte a persuadere anime differenti. Le domande, infatti, nel *Fedro* non sono poste dal solo Fedro, ma da svariati “personaggi”: fittizi, come i ‘discorsi’ stessi che parlano, o immaginari o virtuali o anche storici. Le risposte offerte sono differenti, in differenti momenti del dialogo, in relazione a differenti forme linguistiche e registri stilistici. Il mito di Theut illustra, secondo il registro che gli è proprio, quell'impotenza della scrittura che già le vicissitudini del discorso di Lisia palesavano drammaturgicamente: le parole del re esplicitano ciò che l'azione dei personaggi e i loro dialoghi avevano già mostrato circa il rapporto fra memoria e scrittura (Fedro non aveva memorizzato il discorso ascoltato più volte, fidando sulla possibilità di entrare in possesso dello scritto e lo scritto gli era servito poi come supporto per la memorizzazione, proprio come dice il mito). Il mito dell'auriga e dei due cavalli dice, diversamente, ciò che Socrate aveva detto all'inizio, in forma dialogica, confessando di non sapere ancora quale parte prevalesse in lui, se la belva fumosa o la creatura divina. L'esempio dei “giardini di Adone” dimostra la differenza, già apparsa tale, fra i discorsi di Lisia e di Socrate e il *Fedro*: fra i discorsi scherzosi dei conferenzieri e quelli seri e fati-

⁹⁶ Laddove l'immagine è già in partenza concepita come scrittura, cioè come sequenza lineare e irreversibile di immagini, l'omissione dell'apparato iconico in favore di quello testuale non comporta alcuna perdita di significato. Nel dialogo platonico, l'immagine – semmai – è riassorbita entro la scrittura che si incarica di rendere visibile tutto ciò che nel teatro è frutto di allestimento, recitazione, costumi, etc.

così dei filosofi, paragonandoli rispettivamente al lavoro estemporaneo del giardino in miniatura e al lavoro annuale del contadino⁹⁷.

Per ogni questione saliente necessitante di risposta, il dialogo offre: un discorso breve con domande e risposte, *oppure* una rappresentazione gestuale-drammatica, *oppure* un mito, *oppure* un esempio tratto dalla vita quotidiana, *oppure* un discorso lungo, *oppure* una definizione⁹⁸. E ciò a seconda che si voglia privilegiare il versante particolare, specifico, individuale oppure quello generale, astratto, dottrinale o se vogliamo definitorio.

Va da sé che, se il soggetto del dialogo – denso di “cose degne di onore” – non potrà che attrarre “i buoni” (per il principio esposto nella Palinodia: l’impossibilità che il cattivo sia amico del buono), i differenti registri linguistici usati *parleranno* a qualcuno e non a qualcun altro: qualche lettore sarà indifferente al procedere di Fedro e Socrate sull’argine di un fiume, a mezzogiorno, con un libro in tasca; altri troveranno ripetitive le parti didascaliche e definitorie, altri prolissi i miti, altri volgari gli esempi. Questa varietà di risposte – che fa del dialogo platonico un testo-contenitore di altri testi – è conseguenza dell’opera minuziosa di individuazione, di adattamento e aggiustamento fra principi generali e (quanto più è possibile) singole anime, che il vero retore deve compiere, adattando i discorsi alle anime e alle azioni in vista delle quali parla. Uno sforzo di comprensione della varietà e multiformità delle situazioni singole; una strada lunga e laboriosa, di cui non esiste scorciatoia.

Un tale sistema di difesa interno al testo, che lo protegge quando è letto da un lettore esperto e che, esplicitando il suo metodo, non nasconde alcuna parte della verità al lettore giovane e dunque non lo inganna né lo seduce, rende possibile ad un libro come il *Fedro* rotolare via lontano dall’autore e ne fa un libro da leggere, nel senso più moderno e per noi consueto del termine⁹⁹.

⁹⁷ Il libro-dialogo, il *Fedro* che noi ancora leggiamo, trascrive questa faticosa opera di coltivazione dell’anima ed è pertanto cosa ben diversa dal libro di Lisia, da una conferenza sofistica. La quale, vero e proprio giardino di Adone, è come una pianta seminata in vaso per l’occasione festiva, cresciuta rapidissimamente e fuori stagione e altrettanto rapidamente appassita. Questo vaso a rapida fioritura e sfioritura, rispetto all’attività del contadino che coltiva il campo durante tutto il ciclo di semina, fioritura e raccolto, altro non è se non una coltivazione in proporzioni ridotte e con un’estensione cronologica anch’essa ridotta. È dunque un esempio, un campione, un saggio che rimanda, ben che vada, ad una attività di ben altra estensione spaziale e temporale. Sappiamo infatti che la conferenza era concepita dai sofisti proprio come una sorta di saggio, di dimostrazione delle proprie capacità retoriche e delle proprie competenze, da dispiegare poi più distesamente nel rapporto vero e proprio di insegnamento. Questi discorsi-campione, naturalmente, sono costruiti per stimolare il desiderio degli ascoltatori di essere istruiti o di far istruire i propri figli dai sofisti che in tal modo si mettono in mostra. Sono discorsi-mostra legati unicamente all’occasione: la conferenza. Devono essere presi per quello che sono e non sovrastimati: il saggio si dedicherà a questa occupazione per scherzo e per divertimento e non per l’insegnamento e se vorrà metterli per iscritto, sotto forma di appunti, sarà soltanto per scopi personali: una seconda vita meno avventurosa e rotolante, vicina all’autore e sotto il suo controllo.

⁹⁸ Vd. Segoloni (2012), secondo il quale la caratteristica formale del dialogo come genere letterario è la *plokê* dei generi letterari, governata a sua volta dalla *plokê* di serio e faceto. Non è certo il caso, in questa sede, di ripercorrere l’ampia bibliografia sul dialogo platonico: vd. uno *status quaestionis* in Trabattoni 2011.

⁹⁹ È appena il caso di notare che il libro rotola via dal suo autore proprio come le famose statue di Dedalo fuggivano via nell’*Eutifrone*.

OPERE CITATE

- AGAMBEN, G., 2008, *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino.
- BENVENISTE, E., 2001, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Volume secondo. Potere, diritto, religione*. Torino (Paris 1969).
- BONAZZI, M., 2011, *Platone, Fedro*. Torino.
- BRANCACCI, A., 1997, "Socrate critico d'arte", in: G. Giannantoni, M. Narcy (cur.), *Lezioni socratiche*. Napoli, pp. 121–151.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., 2008, "Sócrates lector?", *Salamanca*, pp. 13–40.
- BRISSON, L., 2004, *Platon, Phédre*. Paris.
- BURNYEAT, M., 1997, "Postscript on Silent Reading", *Classical Quarterly* 47, pp. 74–76.
- CALVO, T., 1992, "Socrates' first speech in the *Phaedrus* and Plato's criticism of rhetoric", in: L. Rossetti (cur.), *Understanding the "Phaedrus"*, Sankt Augustin, pp. 47–60.
- CAROLI, M., 2012, "Il commercio dei libri nell'Egitto greco-romano", *Segno e Testo* 10, pp. 1–78.
- CARSON, A., 1986, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton.
- CASERTA, C., 2009, *Corpo politico. Corpo, dike, comunicazione fra Agamemnone e Pericle*, Bologna.
- CAVALLO, G., 2001, "L'altra lettura. Tra nuovi libri e nuovi testi", *Antiquité Tardive* 9, pp. 131–138.
- CAVARERO, A., 2003, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano.
- CENTRONE, B., 1998, *Platone, Fedro*. Roma e Bari.
- CIVILETTI, M., 2002, *Filostrato. Vite dei sofisti*, Milano.
- DE LUISE, F., 1997, *Fedro. Le parole e l'anima*, Bologna.
- DE MARTINO, F., 1998, *Teatro "sonoro" e teatro "muto": fumetti greci*, in: J.V. Bañuls et al. (cur.), *El teatre clàsic al marc de la cultura grega i la pervivència dins la cultura occidental*, Bari, pp. 39–64 + Addendum s.p.
- DE MARTINO, F., 2003, "A ciel sereno (fumetti senza nuvole)", *Primum legere. Annuario delle Attività della Delegazione della Valle del Sarno dell'A.I.C.C.* 2, pp. 11–76.
- DE MARTINO, F., 2006, *Poetesse greche*, Bari.
- DE MARTINO, F., 2013, "Donne di sapere", in: F. De Martino, C. Morenilla (cur.), *Palabras sabias de mujeres*, Bari, pp. 111–226.
- DEL CORSO, L., 2003, "Materiali per una protostoria del libro e delle pratiche di lettura nel mondo greco", *Segno e stile* 1, pp. 5–78.
- DEL CORSO, L., 2011, "Il libro e il logos. Riflessioni sulla trasmissione del pensiero filosofico da Platone a Galeno", *Quaestio. Annuario di storia della metafisica* 11, pp. 3–34.
- FRANZONI, C., 2002, "Il simposio", in: S. Settis (cur.), *I Greci. Storia cultura arte società. 4. Atlante. II*, Torino, pp. 1229–1259.
- FRANZONI, C., 2006, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino.
- GILL, G., 1988, *Origini dell'uguaglianza. Ricerche sociologiche sull'antica Grecia*, Torino.
- GOFFMAN, E., 1987, *Forme del parlare*, Bologna.
- GOULEMOT, J., 1985, "De la lecture comme production de sens", in: R. Chartier (cur.), *Pratiques de la lecture*, Paris, pp. 115–128.
- GRAVILOV, A., 1997, "Techniques of Reading in Classical Antiquity", *Classical Quarterly* 47, pp. 56–73.
- GRISWOLD, C.J., 1986, *Self-Knowledge in Plato's "Phaedrus"*, New Haven e London.
- HALLIWELL, S., 2008, *Greek Laughter*, Cambridge e New York.

- HEITSCH, E., 1989, "Timiotera", *Hermes* 117, pp. 278–287.
- KNOX, B., 1968, "Silent Reading in Antiquity", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, pp. 421–435.
- KUHN, T., 1999, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino.
- LA MATINA, M., 2001, *Il problema del significante. Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Roma.
- LAZZARINI, M., 1976, *Le formule delle dediche votive nella grecia arcaica*, Roma.
- LISSARAGUE, F., 1990, *L'immaginario del simposio greco*, Roma e Bari.
- MARINO, S., 2011, "Quot capita tot sententiae. Il corpo del discorso tra fisiologia delle parti e genesi del senso in Fedro 264C2–5", in: G. Casertano (cur.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*. Napoli, pp. 125–137.
- MARROU, H.-I., 1965, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris.
- MORESCHINI, C., Robin, L., Vicaire, P., 2002, *Platon, Oeuvres complètes, Phèdre*, Paris.
- MOUZE, L., 2007, *Platon, Phèdre*, Paris.
- NARCY, M., 2011, "La lezione di scrittura di Socrate nel Fedro di Platone", in: G. Casertano (cur.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, pp. 139–156.
- NICOSIA, S., 2000, "Sul concetto greco di giudizio (*krisis*). Un approccio linguistico", in: S. Nicosia (cur.), *Il giudizio, Filosofia, teologia, diritto, estetica*, Roma, pp. 55–68.
- NIEDDU, G., 1992, "Il Ginnasio e la scuola: scrittura e mimesi del parlato", in: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (cur.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Salerno e Roma, pp. 555–585.
- NIEDDU, G., 2004, *La scrittura 'madre delle Muse': agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Amsterdam.
- NIGHTINGALE, A., 2004, *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy*, Cambridge.
- PIERANTONI, R., 1986, *Forma fluens, fluxus formae. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino.
- REALE, G., 1998, *Platone, Fedro*. Milano.
- SASSI, M., 2007, "Eros come energia psichica. Platone e il flusso dell'anima", in: M. Migliori, L. Napolitano Valditarà, A. Fermani (cur.), *Interiorità e anima. La "psyche" in Platone*, Milano, pp. 275–292.
- SEGOLONI, L., 2012, "Un genere letterario privo di leggi scritte, legge a se stesso: il dialogo", *Seminari Romani di cultura greca* I, 2, pp. 339–350.
- SEGOLONI, L., 2013, "Socrate, i "dialoghi socratici" (logoi Sokratikoi) e il "genere serio-comico" (spoudaiogelion)", in: F. de Luise, A. Stavru (eds.), Berlin, pp. 140–148.
- SVENBRO, J., 1991, *Storia della lettura nella Grecia antica*, Roma e Bari.
- SVENBRO, J., 1995, "La Grecia antica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa", in: G. Cavallo, C. R. (cur.), *Storia della lettura*, Roma e Bari, pp. 3–36.
- SWAIN, S., 1998, "La conferenza", in: S. Settis (cur.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. Una storia greca. Trasformazioni*, Torino, pp. 1183–1198.
- SZLEZÁK, T., 1988, *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un nuovo paradigma ermeneutico*, Milano.
- SZLEZÁK, T.A., 1989, "Struttura e finalità dei dialoghi platonici. Che cosa significa venire in soccorso al discorso?", *Rivista di filosofia neoscolastica* 81, pp. 523–542.
- SZLEZÁK, T.A., 1991, *Come leggere Platone. Presentazione di Giovanni Reale*, Milano.
- TAGLIAPIETRA, A., 2009, *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Torino.
- TEMPESTA, A., 2002, "L'agorà", in: S. Settis (cur.), *I Greci. Storia cultura arte società. 4. Atlante. II*, Torino, pp. 978–1032.

- TRABATTONI, F., 1994, *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone. Nuova introduzione di Franco Trabattoni*, Firenze.
- TRABATTONI, F., 1996, *Platone, Fedro*, Milano.
- TRABATTONI, F., 2011, "Un'interpretazione "platonica" del primo discorso di Socrate nel Fedro", in: G. Casertano (cur.), *Il "Fedro" di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, pp. 285–305.
- TRABATTONI, F., 2012, "Dialogo", in: P. D'Angelo (cur.), *Forme Letterarie Della Filosofia*, Roma, pp. 105–124.
- TURNER, E., 1975, "I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.", in: G. Cavallo (cur.), *Libri editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma e Bari, pp. 5–24 e 135–149.
- VASSALLO, C., 2011, "La palinodia tra retorica e metafora", in: G. Casertano (cur.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, pp. 327–352.
- VELARDI, R., 2006, *Platone, Fedro*, Milano.
- VERNANT, J., 2010, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano e Udine.
- WISSMANN, H., 2010, *Les avatars du vide. Democrite et les fondaments de l'atomisme*, Paris.
- YUNIS, H., 2011, *Plato: Phaedrus*, Cambridge.
- ZANKER, P., 1997, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino.

CRISTIANA CASERTA
/ Università di Palermo /

Τιμώτερα Books, Talking Objects, Honour and Shame in the *Phaedrus*

In the *Phaedrus*, the expression τὰ γεγραμμένα φαῦλα ἀποδείξει, „to demonstrate the inadequacy of its own written” could mean „to make a palinody.” The requirements to define someone as a philosopher that Socrates provides (*Phdr.* 278) describe in theoretical and normative form what the dialogue has already represented in its dramatic form. Plato has targeted the speech of Lysias and the first speech of Socrates as belonging to a literary genre that is still *in statu nascendi*: a sophistic conference in which the writing is supposed to be read aloud and there is established a particular emotional relationship between the reader and listener with the subordination of the latter to the former. For Socrates this relationship should be different and the speeches as well as books should have a completely different intent, content and form: philosopher must offer to the one whom he loves a chaste and virtuous conduct: such conduct, in its imitation of the divine, is precisely what distinguishes him from other scholars: τιμώτερα. The philosophical relationship must involve a different kind of reading: a silent one that can neutralize the deleterious and seductive effects of the voice. This does not imply, however, that all books are the same. Philosophical writing is not a palindrome on a statue, like a picture. Its qualifying element is the linear and irreversible sequence. Time flows between one segment and the next. Thus, thoughts presented in writing move in space, whereas characters that have thoughts in them also move over

time, changing and modifying themselves. That is precisely how philosophical writing, such as the platonic dialogue, can reproduce logos.

KEYWORDS

Philosopher, conference, reader, listener, τιμώτερα, silent reading, palindrome, picture, writing, dialogue