

**CONDANNA E ASSOLUZIONE DELLA POESIA
NELLA *REPUBBLICA* DI PLATONE**

**CENSURE AND ABSOLUTION OF POETRY IN
PLATO'S *REPUBLIC***

BARBARA BOTTER*

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Vitória – ES - Brasil

ABSTRACT: Several studies have thrown light on Plato's rejection of poetry in the *Republic*. At the same time, several scholars have remarked the dramatic versatility the dialogues manifest. Along these lines, the inconsistency that arises from Plato's attack to poets and the involvement of poetry in his works became a source of perplexity. Two of the most important reasons for Plato's critique are the morally degraded value that poetry instills in the audience's soul and the pleasure drama affords. However, Plato acknowledges that, in order to enact the right values and to develop the best moral attitudes in the city, poetry is really effective.

After an accurate reform of dramatic style, Plato is forced to recognize the inescapable charme of poetry and admit that the pleasures of poetry cannot simply be dispensed with.

KEY WORDS: Plato. Pleasure. Poetry. Tragedy. Dialog.

*barbarabotter@gmail.com. Departamento de Filosofia e Ciências Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Avenida Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras – Vitória – ES 29075-910 - Brasil.

RESUMO: Vários estudos têm lançado luz sobre a rejeição de Platão pela poesia na *República*. Ao mesmo tempo, vários exegetas observaram a versatilidade dramática que os diálogos manifestam. Diante desse cenário, uma fonte de perplexidade tornou-se a inconsistência que surge entre o ataque platônico aos poetas e o seu envolvimento com a poesia. Duas das principais razões que levam o filósofo a criticar os poetas são o valor moralmente degradado que a poesia infunde na alma do público e o prazer que o drama proporciona. No entanto, Platão deve reconhecer que, a fim de promulgar os valores corretos e desenvolver as melhores atitudes morais na Cidade, a poesia se revela realmente eficaz.

Depois de uma reforma atenta do estilo dramático, Platão é forçado a reconhecer o fascínio inescapável da poesia e admitir que os prazeres desta não podem ser simplesmente dispensados.

PALAVRAS CHAVE: Platão. Prazer. Poesia. Tragédia. Diálogo.

Introduzione

Il poeta e umanista rinascimentale italiano Giovanni Boccaccio pensò che la critica platonica ai poeti fosse indirizzata solo contro la deplorable poesia comica e che il filosofo non volesse bandire dalla Città poeti del calibro di Omero ed Esiodo. Tuttavia, quando apparve la prima traduzione latina della *Repubblica* nel 1402, risultò evidente che la critica di Platone si muoveva esattamente contro quegli onorati poeti (Kardaum, 2014, 1). Di fatto, «The *Republic* is perhaps the dialogue singly most responsible for the condemnatory view of poetry and images imputed to Plato» (Gordon, 1999, 157). L'ironia sta nel fatto che, nello stesso dialogo, il filosofo ricorre con frequenza all'uso di immagini e citazioni poetiche¹.

L'obiettivo di questo articolo è di articolare la critica platonica alla poesia epica e drammatica con la rivoluzione nello stile letterario attuata da Platone nei suoi propri dialoghi. Il testo è diviso in due parti sostanziali: dapprima illustro la critica che il filosofo muove, in particolare, contro Omero e poeti i tragici;

¹ Sulla incongruenza tra lo stile poetico usato da Platone e la sua critica ai poeti, si veda Gordon, 1999; Halliwell, 2000. L. Brandwood (Brandwood, 1976, 991-1003) fornisce un elenco di citazioni poetiche tratte dai testi platonici. Per una più antica riflessione sullo stesso tema, si veda Longino, *Sul Sublime* 187r.

quindi esamino in che modo i dialoghi platonici superano le difficoltà in cui la poesia tradizionale incorre.

Platone giudice dei poeti

Nei libri II e III e, da un punto di vista differente, nel libro X² della *Repubblica* Platone attacca i racconti omerici per il fatto di essere ingannevoli e perché incoraggiano, attraverso il piacere, azioni ed emozioni illecite³.

Omero è definito da Platone «il più poetico dei poeti e il primo tragediografo» (*R.* 598d9. Trad. dell'autore)⁴, perciò il giudizio negativo del filosofo si estende dalla poesia epica al dramma tragico.

Le emozioni intense che le performances epica e tragica suscitano sono frutto essenzialmente del piacere dell'imitazione (*mimesis*) (Palumbo, 2008, 243). La ragione per cui la poesia drammatica e lo spettacolo tragico sono avvincenti è che lo spettatore si compiace nell'atto di immedesimarsi con i personaggi in scena e di condividere le loro sofferenze.

Platone distingue due tipi di imitazione o immedesimazione: il primo si instaura tra il pubblico e l'oggetto della rappresentazione, il secondo tra l'oggetto della rappresentazione e la rappresentazione stessa. Il primo tipo di immedesimazione è caratteristico di ogni rappresentazione poetica che, in quanto tale, è per essenza coinvolgente. Il secondo tipo di immedesimazione si origina solo nel caso di rappresentazioni che operano la *mimesis* senza lasciare trasparire alcuno scarto fra il modello e l'immagine (Palumbo, 2008, 243 n20 e n21). In assenza

² Sulla critica platonica alla poesia nei libri II e III della *Repubblica*, si veda Naddaff, 2002; Nightingale, 1995, 60-67; Naddaff, 2002; Crotty, 2009, 3-29. Sul rifiuto della poesia nel libro X, si veda Nehamas in Moravcsik, J. M. and Temko, P., 1982, 47-78.

³ La mia riflessione sull'attacco che Platone muove contro i poeti e la poesia tragica è sinceramente in debito con il saggio di Pierre Destrée, 2012 e con il ricco e approfondito testo di Lidia Palumbo, 2008.

⁴ *R.* 595b-c Ῥητέον, ἦν δ' ἐγώ· καίτοι φιλία γέ τις με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκαλύει λέγειν. εἶοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι. “Devo pur confessarlo, anche se una certa affezione e un certo timore reverenziale nutriti fin da giovane nei confronti di Omero mi trattengono dal farlo. Sembrerebbe infatti che sia stato proprio lui il primo maestro e caposcuola di tutti i nostri bei poeti tragici”. Cf. 598d9.

di questo scarto l'immedesimazione del pubblico con la scena diventa identificazione con la rappresentazione confusa con la realtà.

Questa inclinazione può sembrare innocua al lettore moderno, ma non a Platone. Per capire la preoccupazione del filosofo, è necessario ricordare come l'esperienza tragica era vissuta nella Grecia classica. Nella cultura greca antica gli eroi, i personaggi della letteratura, ma anche la gente comune vivevano come se fossero immersi in un'aura, ossia sotto il segno e la protezione di un ente divino (*daimon*)⁵. In generale, gli uomini sentivano la presenza di una divinità o di un eroe nella loro vita personale. Ciascuno di loro si percepiva come essere umano ma anche come simbolo di una presenza divina. Frutto di questa esperienza è una concezione narrativa dell'esistenza che spiega la naturalezza con cui le manifestazioni poetiche e drammatiche sono vissute nell'ambiente greco antico (Palumbo, 2008, 168-171). Il passato mitico è la radice della *Weltanschauung* in cui l'Atene classica educa i suoi cittadini⁶. Platone, infatti, riconosce l'importanza della narrazione poetica fin dall'infanzia. Nel libro II della *Repubblica* Socrate spiega che miti e storie modellano l'animo dei fanciulli come lo scultore modella il marmo (R. 382d)⁷, ma il *continuum* fra vita e teatro rimane una costante nella filosofia platonica⁸.

Si potrebbe credere che una volta adulto l'uomo non sia più vulnerabile agli artifici della rappresentazione fantastica, perché il suo abito morale è già consolidato. Ma il filosofo non si mostra altrettanto ottimista.

Platone confessa che la sua maggior rimostranza contro la poesia è dovuta al fatto che essa riesce ad incantare persino le persone moralmente corrette.

Tu sai che anche i migliori di noi, quando sentono la poesia di Omero o di qualche altro tragico che imita uno dei tanti eroi prostrati dal dolore e dilungantesi in lamentose litanie di lamenti [...] provano diletto per questo e si abbandonano a seguire tali personaggi, soffrendo con loro (συμπάσχοντες), ed anzi, lodando con convinzione come buon poeta, quello

⁵ Si veda Vernant 1975, 17.

⁶ Sul contesto mitico dei Greci si veda Palumbo, 2008, 82-85, 123, 168-171, 287.

⁷ Cf. R. 389b, 414c, 415a.

⁸ Le *Leggi*, per esempio, partono proprio dal *continuum* fra queste due realtà per elaborare un nuovo programma pedagogico (III 700b-701c).

che più degli altri sappia disporli in un siffatto stato di anima. (R. 605c9–d5. Trad. di R. Radice con modifiche dell'autore)⁹.

Questo tipo di emozione sospende nelle persone la capacità di giudizio critico di fronte allo spettacolo e le rende permeabili alle sofferenze provate dall'eroe. Si tratta di un'inclinazione naturale, perché la parte irrazionale dell'anima ha, tra i suoi desideri, anche quello di dolersi e di compiangere.

Devi considerare che i poeti danno soddisfazione e gratificazione proprio a quella parte che con grande sforzo noi cerchiamo di contenere nei momenti di lutto familiare e che di per sé non vorrebbe altro che pianti e lamenti, di cui desidera saziarsi, essendo per natura attratta da essi. (R. 606a6-8. Trad. R. Radice)¹⁰.

Una persona moralmente matura è razionalmente consapevole del fatto che i desideri smodati sono sconvenienti ed è educata a mantenere un atteggiamento calmo ed equilibrato di fronte ad essi. Ciononostante, nel momento in cui assiste ad uno spettacolo teatrale, «he can't help feeling emotions in the typically immoderate way tragedy performs» (Destrée, 2012, 2).

Nel libro IX della Repubblica, Platone spiega che questo genere di piacere, che è il semplice sollievo da un dolore, e quindi dipende da esso, non è né vero né puro, ma dipinto con l'ombra (ἔσκιαγραφημένη) (583b)¹¹. Analogamente al pittore ingannevole, il quale non rispetta le proporzioni dell'originale e attraverso un gioco di ombre (σκιαγραφία)¹² plasma le copie «non nelle reali proporzioni dell'originale», ma «in quelle che sembrano riprodurre la bellezza» (Soph. 236a4-7. Trad. dell'autore), il poeta inganna modificando la reale grandezza dei piaceri e dei dolori. Il pittore dipinge con colori ed ombre, mentre il poeta dipinge

⁹ R. 605c9–d5. Ἀκούων σκόπει. οἱ γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἠρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείνοντα [...] οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν, ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῆ.

¹⁰ R. 606a6-8. Εἰ ἐνθυμοῖο ὅτι τὸ βίᾳ κατεχόμενον τότε ἐν ταῖς οἰκείαις συμφοραῖς καὶ πεπεινηκὸς τοῦ δακρῦσαι τε καὶ ἀποδύρασθαι ἰκανῶς καὶ ἀποπλησθῆναι, φύσει ὄν τοιοῦτον οἷον τούτων ἐπιθυμεῖν, τότε ἔστιν τοῦτο τὸ ὑπὸ τῶν ποιητῶν πιμπλάμενον καὶ χαίρον.

¹¹ Cf. R. IX 585a-587a e *Phil.* 51b-52a. Aristotele definisce questa passione nella *Poetica* «il piacere che nasce dalla pietà e dalla paura attraverso la *mimesis*» (14, 1453b12).

¹² Cf. R. X 602c7-d4.

con nomi e verbi (οὕτω δὴ οἶμαι καὶ τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματα ἅπτα ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν *R.* 601a5-6). A cadere vittima dell'inganno saranno quelli che «vedono attraverso le parole» (ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι 601a4). Costoro crederanno che il rapsodo parli bene (εὖ δοκεῖν λέγεσθαι 601a8-9), perché il fascino (κήλησις) del poeta è veramente grande.

Platone condanna coloro che si abbandonano all'empatia con le sofferenze dell'eroe, perché questa condotta è causa del «piacere e dolore regnare nella città al posto della legge e dell'ente che sempre è stato creduto superiore agli altri, la ragione» (*R.* 607a7-9. Trad. dell'autore)¹³.

Questi piaceri sono pericolosi perché, indebolendo la ragione, allontanano l'uomo dalla saggezza, dalla realtà e dalla verità (πόρρω δ' αὖ φρονήσεως *R.* 603b1 [...] πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται *R.* 603a10) e rendono cieche le sue azioni.

Se tu dovessi dare attenzione alla musa dolce, quella della lirica e dell'epica, nella Città il piacere e il dolore la farebbero da sovrani al posto della legge e della ragione, la quale sempre e unanimamente è ritenuta la parte migliore. (*R.* 607a5-8. Trad. R. Radice con modifiche dell'autore)¹⁴.

La poesia epica e la tragedia minacciano la salute della buona città perché minimizzano la concezione platonica dell'uomo come ente autonomo e razionale (Kardaun, 2014). Tuttavia, non è facile educare l'uomo alla saggezza, all'equilibrio e all'autonomia perché, come Platone riconosce nel libro IX della Repubblica, gli istinti selvaggi fanno parte della psicologia umana e «sono probabilmente presenti in tutti noi» (*R.* 571b).

Quello che volevamo riconoscere era il seguente principio: che in ciascuno di noi, anche in quelli che all'apparenza sono più controllati, è presente un certo tipo di desideri davvero terribile, selvaggio e refrattario ad ogni

¹³ *R.* 607a7-9. ἡδονή σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου. Sulla condanna dei poeti, responsabili per la decadenza etica e politica della Polis, si veda l'interessante saggio di Luc Brisson 2005, pp. 25-41.

¹⁴ *R.* 607a5-8. εἰ δὲ τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν παραδέξῃ ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἡδονή σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου.

regola, e che questo viene allo scoperto nello stato di sonno. (R. 572b3-7. Trad. R. Radice)¹⁵.

I sogni rivelano che anche la persona più moderata ha appetiti violenti che inseguono la soddisfazione. Durante il giorno la parte passionale dell'anima, complice della ragione, tiene a freno i desideri irrazionali; ma quando scendono le tenebre salta fuori l'altra parte,

[...] quella animalesca, selvatica, che si riempie di cibo e di bevande; e questa, facendosi largo nel sonno, cerca di venire a galla e soddisfare le sue aspirazioni. (R. 571c3-9. Trad. R. Radice)¹⁶.

La descrizione che Platone fornisce della maniera in cui le immagini costantemente sollecitano la parte irrazionale dell'anima lascia credere che la ragione possa fare ben poco per contenere questa situazione¹⁷.

Se è impossibile salvaguardare l'integrità dell'anima dalle incursioni delle immagini, è tuttavia possibile vigilarne la qualità. La prescrizione dei libri II e III della Repubblica è di vietare ai giovani guardiani di deformare le loro anime fissando lo sguardo su immagini deplorabili.

Per questo, consiglia Platone, alla sera è consigliabile mantenere viva la parte razionale dell'anima conversando di argomenti nobili e astenendosi dal vino e da cibi troppo pesanti (R. 571d-572b; cf. 672a8).

Di fronte alla manifesta preoccupazione del filosofo, è lecito concludere che Platone è favorevole ad una sorta di tirannia della ragione?

Certamente no. Platone avrebbe forse desiderato vedere la parte razionale dell'anima controllare gli istinti selvaggi della controparte passionale, ma tale

¹⁵ R. 572b3-7. ὁ δὲ βουλόμεθα γινῶναι τόδ' ἐστίν, ὡς ἄρα δεινόν τι καὶ ἄγριον καὶ ἄνομον ἐπιθυμιῶν εἶδος ἐκάστω ἔνεστι, καὶ πάνυ δοκοῦσιν ἡμῶν ἐνίοις μετρίοις εἶναι· τοῦτο δὲ ἄρα ἐν τοῖς ὕπνοις γίγνεται ἐνδηλον. εἰ οὖν τι δοκῶ λέγειν καὶ συγχωρεῖς.

¹⁶ R. 571c3-9. τὸ δὲ θηριῶδες τε καὶ ἄγριον, ἢ σίτων ἢ μέθης πλησθέν, σκιρτᾷ τε καὶ ἀπώσαμένον τὸν ὕπνον ζητῆ ἰέναι καὶ ἀποπιμπλάναι τὰ αὐτοῦ ἡθη· οἷσθ' ὅτι πάντα ἐν τῷ τοιούτῳ τολμᾷ ποιεῖν, ὡς ἀπὸ πάσης λελυμένον τε καὶ ἀπηλλαγμένον αἰσχύνῃς καὶ φρονήσεως.

¹⁷ L'esame di Gorgia sul potere delle immagini nell'animo umano nell'opera *Elena* ha avuto forte influenza nella teoria platonica delle emozioni e può essere associata all'analisi del *Sofista*. Sull'opera di Gorgia si veda Wardy, 1996, in particolare ch. 2; Petraki, 2012, 65-69.

individuo sarebbe probabilmente simile ad un dio più che ad un uomo¹⁸. E, del resto, il governante può anche ordinare la chiusura del Teatro di Dioniso, ma non può censurare i sogni umani.

Nonostante la concorrenza di questa decisa condanna della poesia da parte di Platone, non è esagerato affermare che la concezione della *mimesis* aristotelica supera per completezza e raffinatezza quella del Maestro. Non posso dilungarmi in questa occasione sulla concezione aristotelica e la sua contrapposizione alla posizione platonica. Pertanto, fornirò appena alcune indicazioni.

Non c'è dubbio che Platone giunga con il fiato corto all'allungo poetico del Discepolo. Se per Platone, la poesia è un semplice discorso con rima e ritmo, con Aristotele, essa acquista proprietà positive e proprie. La *mimesis*, per lo Stagirita, non è una semplice imitazione o rappresentazione dell'apparenza ma, al contrario, un processo di ricostruzione di certi eventi all'interno di una struttura determinata, ossia una attività condizionata da regole specifiche. Inoltre, al contrario di Platone, il prodotto della *mimesis*, non è un ente dipendente dal modello per il proprio esistere e per la propria identità, né può essere definito carente di esistenza.

Aristotele inserisce la *mimesis* in un contesto che connette poeti, attori e fruitori delle forme artistiche. “Le affinità mimetiche implicano un'intenzionalità che, pur avendo remote origini naturali, viene ad essere incorporata in forme culturalmente evolute e istituzionalizzate” (Halliwell 2009, 141). Perciò, secondo Aristotele, non tutte le imitazioni sono attribuibili alla *mimesis*, dal momento che ogni somiglianza ha il fondamento intenzionale, che è condizione necessaria alla *mimesis* artistica. Questo aspetto essenziale alla dottrina aristotelica è manifesto, sia pure all'interno di un contesto logico e ontologico, in *Metafisica* A 9, nel corso della critica alle Forme platoniche, considerate da Platone paradigma delle realtà sensibili e che Aristotele giudica “discorsi vuoti e metafore poetiche” (*Metaph.* I 9, 991a23-6).

Il libro VIII 5 della *Politica* aristotelica sembra un contrappunto al libro X della *Repubblica* di Platone. In quelle pagine, Aristotele sostiene che gli elementi di cui la musica è composta contengono somiglianze (*homoiomata*) e rappresentazioni (*mimemata*) dei caratteri (*ethe*) (*Pol.* VIII 5, 1340a1239)¹⁹. La *mimesis*

¹⁸ Si veda Destrée, 2012 e Kardaum, 2014.

¹⁹ Cf. Arist. *An. Pr.* 2.27, 70b7-32.

musicale è considerata da Aristotele capace di trasmettere gli aspetti affettivi del carattere, perché induce gli spettatori a provare quelle stesse emozioni che sono “eseguite” dai componimenti melodici e ritmici. La musica viene considerata capace di “contenere” le qualità dell’*ethos* e lo spettatore ne è testimone in quanto prova un coinvolgimento “simpatetico”. In *Politica* 1340a31, Aristotele afferma che gli spettatori sono “emotivamente compartecipi” (*sympatheis*), e usa in modo positivo lo stesso verbo *sympaschein* (com-patire) che, in Platone, acquisisce un tono di disprezzo (*Rep.* X). La differenza con il Maestro è evidentemente radicale, in quanto Platone auspica la correzione di questo aspetto deterioro della poesia, in particolare della tragedia, e promuove un oggettivo distacco dello spettatore dall’opera d’arte, come mostrerò negli itens successivi.

Un ultimo aspetto merita attenzione. In un famoso passo del capitolo IX della *Poetica*, Aristotele distingue la poesia dalla storia e dalle altre forme che testimoniano la verità oggettiva²⁰. Halliwell immagina che il filosofo stia tentando qui una assimilazione fra l’esperienza poetica e la finzione (Halliwell 2009, 150). L’arte mimetica non costringe il poeta alla devozione alla verità, ragion per cui Aristotele evita il termine *pseudos* in relazione alla *mimesis*. Un confronto con i libro II e III della *Repubblica* è d’obbligo, in particolare alla pagina 337a6-7, quando Platone afferma che tutti i racconti e tutti i miti sono essenzialmente *pseudeis*. Né sembra possibile attenuare questa accusa del Maestro di Atene, visto che nelle pagine immediatamente seguenti, egli muove ad Omero e ai poeti tragici severe accuse di falsità etica e religiosa.

La parziale reintegrazione della poesia

In verità, il filosofo non propone di mettere al bando la poesia *tout court*, come se la poesia fosse di per sé dannosa. Al contrario, Platone riconosce persino nel *Parmenide* e nel *Sofista*, l’importanza di drammatizzare il linguaggio (Petraiki, 2012, 86). Di fatto, come scrive Erodoto all’inizio delle *Storie*, «Gli uomini prestano meno attenzione a ciò che ascoltano che a ciò che vedono (ὧτα γὰρ τυγχά νει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν)» (1,8, 2). E Aristotele evidenzia che il linguaggio poetico acquista tanto più valore quanto più riesce a mostrare ciò che dice (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι *De An.* III 427b18-19).

²⁰ Cf. *Poetica* IX 1451a38-51b4; 1451b27-9; XXIV 1460a5-11; I 1447b1320.

Platone sembra dirigere i suoi strali solo contro quel genere specifico di poesia, messo in scena dalla poesia epica e dalla tragedia, che confonde la rappresentazione con la realtà e incoraggia un'identificazione acritica degli spettatori con la falsa immagine rappresentata; che produce falso piacere; che deforma le proporzioni delle emozioni usando colorati giochi di parole; e che incoraggia i valori democratici²¹.

Se la poesia epica e il teatro tragico²² minacciano i costumi della Polis, qual è il genere artistico che Platone accetta nella sua città e che tipo di piacere dobbiamo aspettarci da esso?²³

L'idea di Platone è che per diventare buoni cittadini è necessario presenziare gli spettacoli che rappresentano uomini saggi e pii (R. 395c5). Questo è il solo κάλλιστον θέαμα τῷ δυναμένῳ θεᾶσθαι (R. 402d4). Tuttavia,

Il costume improntato a saggezza ed equilibrio, essendo quasi sempre uguale a se stesso, non è facile da imitare, e, una volta imitato, non è facile da apprezzare. (R. 604e6-605a1. Trad. R. Radice)²⁴.

Di fatto, il buon (χρηστὸς) genere di poesia che Platone raccomanda (R. 391b1), non si rivolge alla parte *thumoidetica* dell'anima e, per questo, corre il rischio di apparire piuttosto noioso. Come osserva Pierre Destrée (Destrée, 2012, 4), questa è forse la ragione per cui Platone non sembra avere molto da dire su di esso. È possibile che il silenzio di Platone nasconda la sua preferenza per un tipo di dramma più appassionante.

²¹ Il teatro nella Grecia antica è sotto la direzione della Democrazia. Nel V secolo la poesia drammatica era monopolio politico e lo strumento più efficace nelle mani di Pericle. Due testi che chiaramente manifestano la sinergia tra teatro e politica sono le linee 600-608 delle *Supplici* di Eschilo e le *Supplici* di Euripide (v. 403-8; 529-441), forse il testo più prossimo alla famosa *Orazione Funebre di Pericle* di Tuciddide (in particolare II 37). Per maggiori informazioni, si veda Palumbo, 2008, 52-28; Brisson, 2005, pp. 25-41.

²² È interessante notare che Platone attribuisce alla commedia delle restrizioni meno severe che alla tragedia e che la tradizione ripetutamente ricorda l'ammirazione nutrita da Platone per Aristofane (Capra, 2001, 44).

²³ Cf. R. 378e5-6.

²⁴ R. 604e6-605a1. τὸ δὲ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος, παραπλήσιον ὄν ἀεὶ αὐτὸ αὐτῷ, οὔτε ῥάδιον μιμήσασθαι οὔτε μιμουμένου εὐπετεῖς καταμαθεῖν.

Dopo aver concluso l'arringa contro i poeti e la poesia tragica (R. X 607a2-3) Platone reindirizza le sue riflessioni e confessa di essere disposto a cedere in relazione al suo severo attacco alle Muse:

In ogni caso, sia detto chiaramente, se la poesia imitativa suscitatrice di piacere avesse ragioni da addurre a favore del suo diritto di cittadinanza in uno Stato ben organizzato, noi saremmo ben felici di accoglierla, perché siamo perfettamente coscienti del fascino che essa esercita anche su di noi. Resta però il fatto che non è lecito tradire ciò che risulta essere vero. (R. 607c3-8. Trad. R. Radice con modifiche dell'autore)²⁵.

Se i poeti fossero capaci di comporre poemi e drammi rispettando la verità, potrebbero riacquistare il loro posto all'interno della città.

Non è dunque giusto che essa sia raccolta in patria, se solo sapesse sventare le accuse in un canto lirico, o in qualche altro metro? E addirittura saremmo disposti a concedere ai suoi delegati – qualora non fossero poeti, ma simpatizzanti dei poeti – di fare l'arringa di difesa in prosa, pur che dimostrino che essa non solo è piacevole, ma anche è di vantaaggio alla società e alla vita dell'uomo. (R. 607d6-e2. Trad. R. Radice)²⁶.

Visto che nei testi di Platone si legge solo un attacco feroce ai poeti, ma non una difesa di Omero, non sembra plausibile l'idea che il filosofo si schieri dalla parte dei *προστάταις* (difensori) o dei *φιλοποιηται* (amanti della poesia) che salveranno i poeti dall'esilio. Sebbene l'idea possa apparire azzardata, ci sono varie ragioni per attribuirle credito.

In primo luogo, l'ironia di Platone è ben nota²⁷, così come è noto il carattere allusivo delle sue opere. Platone è considerato un pensatore *poluphonos* da Ario Didimo²⁸, e lo scrittore del IV sec. a.C. Albino, nell'*incipit* della sua

²⁵ R. 607c3-8. ὁμως δὲ εἰρήσθω ὅτι ἡμεῖς γε, εἴ τινα ἔχοι λόγον εἰπεῖν ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἡ μίμησις, ὡς χρὴ αὐτὴν εἶναι ἐν πόλει εὐνομουμένην, ἄσμενοι ἂν καταδεχοίμεθα, ὡς σύνησμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς· ἀλλὰ γὰρ τὸ δοκοῦν ἀληθές.

²⁶ R. 607d6-e2. Δοῖμεν δὲ γέ που ἂν καὶ τοῖς προστάταις αὐτῆς, ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιηται δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν, ὡς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινόν ἐστιν· καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανοῦμεν γάρ που ἔαν μὴ μόνον ἡδεῖα φανῆ ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη.

²⁷ Si veda Nehamas, 2000, ch. 1 e 2.

²⁸ Ario Didimo in Stob. *Ecl.* 55.5 sg.

Eisagoge eis tous Platonos dialogous, si chiede «che cosa mai è un dialogo?» (Ario Didimo *apud* Capra, 2001, 14). Il gusto di Platone per la bellezza dell'arte letteraria è testimoniato da Diogene Laerzio, secondo il quale Platone prima di diventare un filosofo era poeta e scrittore di tragedie²⁹. L'epicureo Colote, citato da Proclo, sottolinea l'ipocrisia di Platone che critica i poeti ma è poeta egli stesso (Capra, 2001, 17). Aristotele parla dei dialoghi platonici come di composizioni a metà strada tra poesia e prosa (fr. 73 Rose = Diog. Lert. 3,47) e Dioniso di Alicarnasso (*De Comp. Verb.* 25, 32-33) fa una interessante valutazione dello stile di Platone e osserva che il filosofo amava impreziosire alcune parti delle sue opere³⁰.

Lo stesso Platone, nel *Timeo*, si elegge successore di Solone, un poeta al quale riconosce una superiorità rispetto ad Omero e Esiodo (*Ti.* 21b-d), e nelle *Leggi* osserva che i dialoghi sono avversari della poesia tradizionale (*Lg.* 811c; 917b)³¹.

Certo, Platone non è un poeta tradizionale, infatti ha dispensato il metro (*R.* 607d6-9). Ciononostante, il valore estetico degli scritti platonici è ben lontano dall'essere «un volto che ha perso la fresca bellezza della gioventù, un volto che non è mai stato realmente bello» (*R.* 601b2-4. Trad. dell'autore).

Il filosofo è consapevole che lo stile drammatico può essere *ophelime*, quando usato per difendere la verità. Perciò, nel *Fedro*, Socrate spiega che i retori possono gloriarsi del titolo di *philosophoi* e i filosofi possono essere poeti. Se i retori purificano la loro *lexis* e seguono i principi che il filosofo impone alla poesia e alla retorica³², guadagneranno il titolo onorifico di filosofi. Lo stesso dicasi dei filosofi. Platone e gli altri filosofi possono usare artifici poetici e lo stile drammatico se essi sono in grado di articolare armoniosamente *psychagogia*, *aletheia* and *techne* (Petraiki 2011, 87)³³.

²⁹ Questa testimonianza è attribuita a Dicearco, un discepolo di Aristotele, in Diog. Laert. 3.4.

³⁰ Si veda Petraiki, 2011, 6-7; Nel 19th secolo Friedrich Schleiermacher fu tra i primi a riconoscere il carattere drammatico delle opere di Platone (Schleiermacher, 1973). Press, in Hart, R and Tejera V. (eds.), 1997, 13-14.

³¹ Si veda Capra, 2001, 17.

³² Nel *Fedro* Lisia, ben noto oratore, è considerato da Socrate un poeta (234e6; 236d4-5).

³³ Cf. *Phdr.* 276b10-c3. La discussione di Aristotele e la critica mossa allo stile platonico in *Metafisica* XIII 5, 1079b25 è dovuta al fatto che Aristotele lega l'uso platonico di *eikones* alla metafora. La relazione tra lo stile di Platone e la metafora si trova per la prima volta

Malgrado ciò, i dialoghi e i miti platonici non sono lo sviluppo del dramma attico e dei miti omerici, ma il loro superamento³⁴. Il filosofo è consapevole che per combattere il nemico è necessario usare le stesse armi, ma crea una strategia capace di evidenziare le differenze tra il neonato stile platonico e la letteratura drammatica della sua epoca. Con questi accorgimenti Platone crea un mito antimitico e, per usare l'espressione di Julia Annas, una «antitragic tragedy» (Annas, 1981, XIII)³⁵.

La riforma platonica della poesia e del teatro

Esiste una differenza rilevante tra il teatro attico e la poesia epica da un lato e gli scritti di Platone dall'altro. Questa differenza probabilmente sta all'origine di una creazione letteraria appassionante ma non dannosa: il dialogo platonico.

Ricordiamo che il piacere propiziato dal teatro è frutto della immedesimazione degli spettatori con gli eroi drammatici, i loro costumi e le loro attitudini morali. Secondo Pierre Destrée, «If such is the influence of mimesis as impersonation, one may safely infer that only a non-mimetic spectacle or recital of poetry would offer aesthetic pleasure without threatening to damage one's soul» (Destrée 2012, 10).

Non mi sembra che la misura preventiva assunta da Platone sia così radicale. Ritengo che la poesia, in quanto tale, sia mimetica, perché la *mimesis* è un elemento essenziale alla poesia e al teatro (Palumbo, 2008, 156). Il problema consiste, eventualmente, nel significato che è necessario attribuire al termine *mimesis*. Mi sembra che quando Pierre Destrée usa questo vocabolo gli attribuisca esclusivamente il significato di imitazione. Eppure, ricerche linguistiche hanno mostrato che nelle opere platoniche e nella letteratura greca antica il senso di

nell'introduzione *Evagora* (190d) di Isocrate. In questo scritto l'oratore relaziona la metafora unicamente con la poesia e ricorda *R.* 601b.

³⁴ Andrea W. Nightingale (Nightingale, 1995) ha rilevato numerose caratteristiche della poesia nei dialoghi di Platone, ma ha anche osservato che il modo in cui il filosofo si avvicina alla poesia è diverso dall'uso che ne fanno poeti e retori. Si veda Goldhill, 2002, 80-110; Palumbo, 2008.

³⁵ Scrive Donald M. Mader: "Die Identität Von Tragödie und Komödie erweist sich na den Platonischen Schriften, und zwar in dem Sinne, dass diese beide zugleich sind "Antitragödie" und "Metakomödie" (Mader, 1977, 78). Si veda anche Gaiser 1984; Segoloni 1994, in particolare ch. III.

mimesis non è di imitazione, bensì di rappresentazione³⁶, sebbene alcuni passi dei dialoghi platonici si lascino ben interpretare in questo senso.

Platone usa il termine *mimesis* nel senso di imitazione, in particolare quando tratta di una produzione di immagini che si situano all'interno di un contesto più quotidiano e che non comportano alcun riferimento a un contesto sovrasensibile³⁷. Certamente, l'imitazione rientra della *mimesis*, ma molti esempi di questo fenomeno non possono essere correttamente compresi come casi di imitazione³⁸.

La corretta traduzione del termine in questione ha suscitato lunghi dibattiti soprattutto in Francia e nei paesi anglosassoni. Ora, le traduzioni italiane sono rimaste preferibilmente legate alla resa tradizionale di *mimesis* con "imitazione", mentre le traduzioni francesi e anglosassoni preferiscono "rappresentazione"³⁹. Secondo Halliwell, il termine latino *imitatio* e i suoi derivati neolatini sono caricati di una serie di accezioni che non appartengono al termine greco. L'autore spiega che la traduzione di *mimesis* con *imitatio* aveva senso nei secoli XVI-XVII perché nell'Italia rinascimentale, nella Francia del Seicento e nell'Inghilterra del Settecento gli autori che usavano questo termine avevano buone ragioni per interpretarlo come sinonimo di "rappresentazione". Nei secoli successivi, tuttavia,

³⁶ Scrive Lidia Plaumbo: "Mimare [...] significa rappresentare" (Palumbo, 2008, p. 156). Su questo punto si veda Palumbo, 2008, 154-236; 1990, 23-42; 2012, 142-169; M. S. Kardaum (Kardaum, 2014, 13) fornisce una visione panoramica delle interpretazioni; Capra, 2003, 4; Else, 1958, 78. Hasan Baktir, nel tentativo di risalire all'origine linguistica, etimologica e storica del termine, spiega "Linguistically, the root word is *mimos*, *mimethai*, *mimesis*, *mimetes*, *mimetikos*, and *mimema* are derived from *mimos*. *Mimos* and *mimetes* designates the person who represents, whereby *mimos* originally refers to the recitation or dramatic performance in the context of dramatic action [...]. The noun *mimesis* as well as the corresponding verb *mimethai* refer to the re-enactment and dance through ritual and myth". Dal punto di vista storico, "the word *mimesis* as re-enactment first appears in such rituals, and the historical origin of the term, as located in Dionysian cult drama, coincides this meaning in that *mimesis* refers to representation. It is argued that myth and divine symbols of the rituals are transformed to artistic-dramatic representation through which it became possible to represent the divinity and gods in drama" (2003, 167-168).

³⁷ Si veda come esempio di *mimesis* come imitazione *Soph.* 267a: "Quando, credo, uno impiega il proprio corpo in modo da farlo apparire somigliante alla tua figura o la propria voce alla tua voce, questa specie di tecnica del produrre apparenze è propriamente chiamata *mimesis*"; e *Resp.* III 393c: "Rendersi simili ad un altro nella vice o nella figura non è forse *mimethai* colui cui ci si rende simili?".

³⁸ È il caso, per esempio, delle parole, considerate nel *Cratilo*, *mimemata* dell'essenza degli enti (Palumbo, 2008, 16).

³⁹ Sulla problematicità della traduzione, si veda Palumbo, 2008, 9 e nota 1; Dupont-Roc & Lallot, 1980; Halliwell, 1986; Lanza, 1994.

questo termine ha sofferto un tale impoverimento da essersi ridotto a semplice sinonimo di ricopiatura (Halliwell 2009, 22-23). Per fornire una soluzione dirimente alla questione, sarebbe forse utile risalire alle origini dell'uso del termine. Ma nel caso di *mimesis*, la ricerca può rivelarsi frustrante o, peggio ancora, infondata, visto che lo sviluppo storico del termine anteriormente al secolo V è oscuro e i documenti disponibili sono esigui. Ciò che sembra inquestionabile è che il termine latino *imitatio* e i derivati neolatini sono diventati troppo angusti per rendere giustizia alla ricca e sofisticata concezione platonica⁴⁰.

Si può forse concludere affermando che la *mimesis* non può essere trattata come un concetto unitario e ancora meno come un concetto tradotto attraverso un termine unico e univoco per la finezza e la ricchezza degli approcci platonici che spaziano dalla psicologia, all'etica, alla politica e alla metafisica.

Platone guarda all'arte in generale, letteratura inclusa, come essenzialmente mimetica; perciò, non può essere la caratteristica mimetica che rende l'arte dannosa. Eventualmente, si tratta distinguere tra narrativa poetica corretta e narrativa poetica condannabile. La prima è destinata all'investigazione etica e ontologica⁴¹, la seconda, al contrario, è riservata alla seduzione e all'inganno. Nel libro X della *Repubblica*, Platone associa l'ingannevole carattere della poesia all'illusione visuale creata dalla tecnica dell'ombra dipinta (*skiagrafia*). Il poeta è un pittore verbale che crea un'immagine illusoria degli dei, degli esseri umani, degli eroi e del mondo. Come pittore verbale egli stesso, Platone è interessato ad evidenziare la differenza fra il linguaggio usato dalla poesia tradizionale e il suo proprio.

La poesia tradizionale è narrata in un modo diretto, in modo da occultare la differenza ontologica tra realtà e rappresentazione. Il poeta si sostituisce ai personaggi reali assumendone la voce e le sembianze. Platone ripetutamente si accanisce contro questa tecnica che pregiudica la verità, perché produce immagini

⁴⁰ Secondo Else, il senso originario del termine è di rappresentazione, ma esso ha acquisito anche il senso di imitazione in un periodo più tardo: "the original sphere of mimêsis - or rather mîmos and mimeîsthai - was the representation of animate beings, animal and human, by the body and the voice (...), rather than by artefacts such as statues or sculptures. In other words, these terms originally denoted a dramatic or quasy-dramatic representation, and their extension to non-dramatic form like painting and sculpture must have been a secondary development." (Else, 1958, 78).

⁴¹ Petraki, 2011, 12.

che non mostrano la loro vera natura di immagine e si spacciano per la vera e unica realtà (Palumbo, 240-241).

Per spiegare questo fenomeno, Platone cita l'*incipit* del I libro dell'*Iliade*, in cui Omero si sostituisce a Crise, assumendone le veci. Fulcran Teisserenc (Teisserenc, 2005, 74) osserva, «Conformant sa propre expression à celle de ses personnages, le poète donne aux produits de son imagination (ou de l'imaginaire collectif qu'il utilise) la plus grande autonomie possible, en créant l'illusion que les propos de ses personnages sont prononcés devant nous par eux mêmes». La totale o parziale abolizione della distanza ontologica tra la rappresentazione e il sacerdote reale apre le porte all'arte dell'inganno, l'*apatetike techne* (*Soph.* 240d). Al contrario, «Donner à penser l'écart ontologique entre la copie et son modèle, ainsi que la relation que les unit» (Desclos, 2000, 307), è essenziale alla natura dell'immagine autentica⁴².

Contrariamente alla poesia tradizionale, i dialoghi platonici sono scritti in modo indiretto. Platone usa verbi coniugati al passato prossimo, in modo che appaia chiaro che la scena non è descritta dal vivo. La *Repubblica*, per esempio, è stata redatta attorno al 376 a.C., ma la conversazione che si anima nel Pireo è datata intorno al 422 circa a.C., con uno scarto di cinquant'anni tra la data dell'avvenimento e il suo racconto. Come spiega Franco Ferrari (Ferrari, 2000, 53), questo è un espediente comune ai dialoghi platonici per rendere evidente il carattere artificioso dello scritto⁴³.

Inoltre, nel corso del dialogo, Socrate spesso interrompe la narrazione con le proprie riflessioni personali, salvaguardando così il pubblico dal pericolo di confondersi con il fatto narrato, e si assicura che lo spettatore/lettore non perda il senso di realtà⁴⁴.

La relazione fra gli scritti di Platone e lo stile di Bertold Brecht è certamente un anacronismo⁴⁵, ma è possibile approssimare la rivoluzione nella poesia drammatica stabilita dal poeta tedesco con l'innovazione promossa da Platone nella poesia tradizionale. Analogamente a Platone, Brecht critica l'immedesimazione

⁴² Si veda Palumbo, 2008, 241.

⁴³ Si questa tecnica, si veda Petraki, 2011, 11 n17; Pappas, 1995, 15-16.

⁴⁴ Vari esempi di ciò si trovano nel *Protagora*, dialogo considerato un vero e proprio spettacolo teatrale (Capra, 2001, 49).

⁴⁵ Per questa relazione, si veda Capra, 2001, 51 e 51 n74.

(*Einführung*) che il teatro tradizionale provoca nello spettatore e crea uno stile drammatico che protegge il pubblico da questo subdolo raggiro. Secondo le parole di Thiele, «Brecht ist durchaus nicht der erste, der auf dem Wege einer radikaler Negation der Katharsis [...] verfolgte. Eine noch wesentlich umfassendere Verneinung des Phänomens in Dichtung und Theater findet sich bei Platon» (Thiele, 1991, 35, *apud* Capra, 2001, 51).

Per attingere questa trasparenza, Platone usa un complesso contesto narrativo, vivide descrizioni dei luoghi in cui è ambientato il dialogo ma, soprattutto, offre molteplici informazioni sui profili psicologici degli interlocutori di Socrate⁴⁶. Lo stile oratorio dei personaggi dipende dal loro livello cognitivo e culturale, dai loro attributi psicologici⁴⁷ e dal modo in cui percepiscono la realtà (Capra, 2001, 38 e 53). Come scrive Zacharoula Petraki, «This has important bearings on the way that the external audience is engaged with the ideas that Plato's Socrates propounds in the work, as it opens out to include all different kinds of responses to his philosophy» (Petraki, 2011, 27).

Da questo punto di vista, la menzione alla teoria di Bakhtin si rivela necessaria, dal momento che è fortemente legata alla riflessione platonica sulle forme letterarie (Petraki, 2011, 27 n49). Come spiega Gerald Press, «As literary texts the dialogues are 'dialogical' in Bakhtin's sense; texts in which different characters see the world and speak from their own well grounded point of view rather than being controlled by the monological point of view of the autor» (Press, 1997, 5)⁴⁸.

Senza dubbio il coinvolgimento emotivo da parte del pubblico rimane un fattore determinante per Platone, perché esso produce la tipica sensazione di piacere propria di qualsiasi manifestazione artistica. Tuttavia, il *pathos* a cui il lettore platonico è stimolato non è un *sympathein*, una immediata condivisione delle sofferenze dell'eroe tragico, ma una specie di pietà oggettiva per lui. Attraverso

⁴⁶ Si veda Arieti in Gonzales, F. (ed.), 1995, 119-132; Conventry in Pelling, C. (ed.), 1990, 174-196; Petraki, 2011, 142-176.

⁴⁷ A prova di ciò, è straordinario il numero di particelle che Platone usa al fine di riprodurre il tipico modo di parlare di ogni personaggio. Cook osserva, "their frequency and range is so remarkable in Plato's work, that more than a quarter of all the references in Denniston's *Greek Particles* [...] are from his work" (Cook, 1966, 141, *apud* Capra, 2001, 47).

⁴⁸ Si veda Bakhtin, 1981 e 1986. Sulla teoria di Bakhtin's, vedi Branham, in Branham, R. B. (ed.) 2002. Per una relazione tra la teoria di Bakhtin e i dialoghi platonici, vedi Nightingale, in Branham, R. B. (ed.), 2002, 220-249.

questi accorgimenti, è impossibile che lo spettatore sia indotto alla compassione, alla simpatia o alla empatia sincere per la sofferenza altrui.

Conclusiones

Molti studi hanno gettato luce sull'arbitrarietà delle critiche che Platone muove contro i poeti epici e tragici nel corso dei libri II, III e X della *Repubblica*. Infatti, negli stessi libri il filosofo sfoggia generosamente le sue doti artistiche di scrittore drammatico ed è prodigo nell'uso di citazioni poetiche.

In generale, gli esegeti delle opere di Platone sono unanimi nel riconoscere che i dialoghi sono creazioni letterarie di carattere eminentemente artistico, in cui l'aspetto dottrinale e quello drammatico sono indissolubilmente legati. Platone riproduce nei suoi dialoghi situazioni fittizie que rimandano a strutture drammaturgiche proprie della commedia, e l'esegesi del testo non può ignorare l'azione del dialogo, che va letto come un dramma all'interno del quale la rappresentazione drammatica e lo spessore filosofico si illuminano a vicenda.

Questo risultato, tuttavia, è ottenuto grazie ad una minuziosa riforma dello stile poetico tradizionale, allo scopo di mantenere distinti il livello della realtà da quello della narrazione.

Platone si propone di fare in modo che lo spettatore raggiunga un certa distanza critica dalla scena, necessaria per non cadere vittima involontaria dello *charme* del poeta. Egli assisterà allo spettacolo mantenendo un ragionevole distacco, lo stesso che è abituato a tenere leggendo un dialogo platonico. Questa pratica non è facile né istintiva, ma è l'effetto di una costante educazione etica e di autodisciplina. Se il pubblico è fortemente persuaso che il sarcasmo e la calunnia sono moralmente dannosi non sarà indotto a riprodurre lo stesso atteggiamento nella vita reale.

Bibliografia

- ANNAS, J. (1981) *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press.
- ARIETI, J. (1995) "How to read a Platonic Dialogue". In: GONZALES, F. *In the Third Way: New Directions in Platonic Studies*. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 119-132.
- BAKTIR, H. (2003) "The concept of imitation in Plato and Aristotle" ("Aristo Ve Plato'da Takl"). *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 1:15 Yıl*, vol. 2, pp. 167-179. Disponibile em:
http://www.researchgate.net/publication/267416112_THE_CONCEPT_OF_IMITATION_IN_PLATO_AND_ARISTOTLE_%28ARISTO_VE_PLATO%27DA_TAKLT%29
- BRANDWOOD, L. (1976) *A Word Index to Plato*. Leeds: W.S. Maney and Son.
- BRANHAM, R. B. (2002) *Bakhtin and Classic*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- BRISSON, L. (2005) "Les poètes, responsables de la déchéance de la cité. Aspects éthiques, politiques et ontologiques de la critique de Platon". In *Études sur la République de Platon*. Vol. 1, sous la direction de M. Dixaut. Paris: Vrin, pp. 25-41.
- CAPRA, A. (2001) *Agôn Logôn. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*. Milano: LED.
- COVENTRY, L. (1990) "The role of the Interlocutor in Plato's Dialogues. Theory and Pactice". In: PELLING Ch. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, pp. 174-196.
- CROTTY, K. (2009) *The Philosopher's Song: The Poet's Influence on Plato*. Plymouth: Lexington Books.
- DESCLOS, M. L. (2000) "Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon". *Revue de Métaphysique et de Morale*. Paris, v. 3, pp. 301-327.
- DESTREE, Pierre, (2012) "Plato on Tragic and Comic Pleasures" disponibile em:
http://www.academia.edu/3674158/Plato_on_Tragic_and_Comic_Pleasures.
- DUPONT ROC, R. e LALLOT, J. (1980) *Aristote, la Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc e J. Lallot. Paris: Seuil.
- ELSE, G. F. (1958) "Imitation in the Fifth Century". *Classical Philology*, v. 53, pp. 60-92.
- FERRARI, G. (2000) "Conoscenza e opinione. Il filosofo e la città". In VEGETTI, M. *Repubblica*. Vol. 4. Napoli: Bibliopolis, pp. 365-391 e 393-419.
- GAISER, K. (1984) *Platone come scrittore filosofico*. Napoli: Bibliopolis.

- GASTALDI, S. (1998) "Paideia- Mythologia". In Vegetti, M. (org.) *Platone, Repubblica*. vol. 2, libri II e III. Napoli: Bibliopolis, pp. 333-392.
- GOLDHILL, S. (2002) *Invention of Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- GORDON, G. (1999) *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*. Penn State: University of Pennsylvania Press.
- HALLIWELL, S. (1986) *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth 1986.
- HALLIWELL, S. (2000) "The Subjection of Mythos to Logos: Plato's citations of the Poets". *The Classical Quarterly*. Cambridge, v. 50/1. pp. 94-112.
- HALLIWELL, S. (2009) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- KARDAUN, M. S. (2014) "Plato's fear of tragedy". *Psy Art Online Journal of psychological studies of the Art*, Maastricht University, Faculty of Arts and Social Sciences, Department of Literature, v. 7/ May, pp. 1-24.
- LANZA, D. (1994) *Aristotele, Poetica*. Introduzione, traduzione e note di D. Lanza. Milano: BUR.
- MADER, M. (1977) *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz: Kohlhammer.
- MORAVCSIK, M. J. and TEMKO, Ph. (1982) *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. New York: Rowman & Littlefield.
- NADDAFF, R. (2002) *Exiling the Poets: the Production of Censorship in Plato's Republic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NEHAMAS, A. (1982) "Plato on Imitation and Poetry in Republic 10". In: MORAVCSIK, J. and TEMKO O. *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, pp. 47-78.
- _____ (2000) *The Art of Living: Socratic Reflection from Plato to Foucault*. *Sather Classical Lectures*. Berkeley: University California Press.
- NIGHTINGALE, A. W. (1995) *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2002) "Toward an Ecological Eschatology: Plato and Bakhtin on Other Worlds and Times". In: BRANHAM, R. B. *Bakhtin and the Classics*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, pp. 220-249.
- PALUMBO, L. (2008) *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Napoli: Loffredo.
- PETRAKI, Z. (2011) *The Poetics of Philosophical Language*. Berlin/Boston: De Gruyter.

- PRESS, G. (1997) "The Dialogical Mode in Modern Plato Studies". In: HART, R. and TEJERA, V. *Plato's Dialogues – The Dialogical Approach, Studies in the History of Philosophy*. Lewiston, Queenston, Lampert: The Edwin Mellen Press, pp. 1-28.
- RADICE, R. (1991) "Repubblica". In: REALE, G. *Platone, tutti gli scritti*. Milano: Rusconi, pp. 70-102.
- SEGOLONI, L. (1994) *Socrate a banchetto: il Simposio di Platone e i Banchettanti di Aristofane*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- TEISSERENC, F. (2005) "Mimesis, narrative et formation du caractère". In: DIXAUT, M. *Études sur la République de Platon 1*. Paris: Vrin, pp. 65-87.
- VERNANT, J-P. (1995) "Image dans la théorie Platonicienne de la Mimesis". *Journal de Psychologie*. Paris, v. 2, pp. 133-160.
- WARDY, R. Th. (1996) *Birth of Rethoric: Gorgias, Plato and their Successors*. London, New York: Routledge.

Enviado: 23/06/2015

Aceptado: 4/11/2015

Este trabajo se encuentra bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



