

## TEATRO E LIBERTÀ

### MIMESI, STUPORE E STRANIAMENTO FRA BRECHT E PLATONE

Brecht è un drammaturgo socratico che aspirò (e talvolta arrivò) a un autentico teatro platonico.

WALTER BENJAMIN, *L'autore come produttore*

Se vogliamo vedere l'arte stalinista nella sua forma più pura, un nome è sufficiente: Brecht. [...] Alla fine, proprio in questo consiste il teatro 'non-aristotelico' di Brecht: un teatro *platonico*, nel quale il fascino estetico è tenuto sotto rigido controllo al fine di trasmettere un'estrinseca Verità filosofico-politica.

SLAVOJ ŽIŽEK, *Revolution at the Gates*

Brecht autore e fautore di un 'teatro platonico': questo lo spunto da cui muove il mio intervento, incentrato sulle sorprendenti analogie – in sede di prassi scrittoria e soprattutto di teoria letteraria – fra il filosofo greco e il drammaturgo tedesco. Se la premessa richiama l'attenzione sui più vistosi punti di contatto, il secondo paragrafo si propone di chiarire a quali scopi e condizioni un confronto fra i due autori possa risultare interessante e produttivo. Il terzo paragrafo traccia poi un quadro articolato degli elementi 'platonici' riscontrabili nel teatro di Brecht, mentre nel quarto cerco di mostrare come un approccio 'brechtiano' possa suggerire soluzioni nuove per alcuni problemi molto discussi fra gli interpreti di Platone.

1. *Premessa a chiarimento del titolo*

Teatro, libertà, stupore, mimesi teatrale: sia Brecht sia Platone hanno lungamente riflettuto sul rapporto fra questi concetti, peraltro in termini spesso ambigui.<sup>1</sup> Nel libro terzo delle *Leggi*, Platone lamenta la ‘teatrocrasia’ di Atene, che dalle scene si propagherebbe in tutto il corpo politico, e il mito della caverna appare proprio un’icastica rappresentazione di questo stato di cose, con i cittadini assorbiti dalla mimesi e schiavi di un teatro di ombre. Di fronte allo stato di prigionia per così dire ‘teatrale’ dei suoi concittadini, il filosofo ha il dovere di liberarli anche a rischio della morte: si capisce allora come i dialoghi di Platone siano spesso interpretati come una letteratura ‘d’opposizione’, demistificatoria, tale da mettere in discussione tutti i (dis)valori della *polis*. Per dirla con Nietzsche, Platone appare così come “un agitatore politico, che vuole sovvertire il mondo intero e che, *tra l’altro* e sempre in vista di questo scopo, si serve della scrittura”.<sup>2</sup> Lo stupore, la capacità cioè di interrogarsi sulla natura e sulle cause, appare in questo contesto come la scintilla della filosofia, che porta a contestare il mondo così come esso è dato per poi ridisegnarlo. Ma questo movimento di ‘stupefatta liberazione’ o ‘libero stupore’ non è privo di una sorta di controcanto. Platone infatti progetta una società in cui i tradizionali canali di formazione del consenso continueranno a funzionare sostanzialmente nello stesso modo: il ‘nemico della società aperta’ tratteggiato da Popper è certamente, in parte, frutto di una mistificazione storiografica, ma altrettanto certamente elementi autoritari, nella società della *Repubblica* e più ancora nelle *Leggi*, sono ben difficili da negare. Le leggi proposte nell’omonimo dialogo sono definite come “la tragedia più bella”, in diretta contrapposizione con le opere dei dram-

<sup>1</sup> Le traduzioni da Platone sono mie, e i passi sono richiamati attraverso i consueti indicatori alfanumerici riferiti al testo greco e riportati in quasi tutte le edizioni. Di Brecht si richiamerà spesso la traduzione degli *Scritti teatrali* nell’edizione *maior* di Einaudi, ossia: BERTOLT BRECHT, *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, 1918-1942, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup> (di qui in avanti ST I); *Scritti teatrali II. “L’acquisto dell’ottone” “Breviario di estetica teatrale” e altre riflessioni*, 1937-1956, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup> (di qui in avanti ST II); *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975<sup>2</sup> (di qui in avanti ST III).

<sup>2</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *Einleitung in das Studium der platonischen Dialogen*, corso risalente al 1871-72, trad. it. *Plato amicus sed ... Introduzione ai dialoghi platonici*, a c. di Piero Di Giovanni, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 41.

maturghi.<sup>3</sup> Almeno a livello metaforico, questo vuol dire che nella nuova società platonica il teatro, rigidamente controllato dallo Stato, svolgerà un ruolo di trasmissione e conferma dei valori elaborati dai filosofi-re, secondo modalità molto meno libere rispetto alle dinamiche teatrali dell'Atene classica, che all'occasione sapevano invece mettere in discussione il potere. Si capisce, in questa prospettiva, come e perché Platone più volte si scagli contro l'eccessiva libertà e licenza del teatro a lui coevo, colpevole fra l'altro di voler stupire a tutti i costi il pubblico con innovazioni giudicate inutili o dannose.

Ambiguità di questo genere si riscontrano anche in Brecht. Come in Platone, troviamo in lui un rapporto di contiguità e analogia fra l'atteggiamento di passiva immedesimazione dello spettatore e l'inerzia del cittadino, quasi che l'elemento politico e quello teatrale fossero mossi – fatte le debite proporzioni – dalle medesime forze. Di qui l'ambizioso progetto di 'liberare' il cittadino-spettatore dalle catene che lo opprimono, dalla tendenza del teatro – e qui le parole di Brecht ricordano veramente da vicino il mito della caverna – “a costringere lo spettatore a una dinamica a senso obbligato, nella quale non gli sia concesso di guardare verso destra e verso sinistra, verso l'alto e verso il basso”.<sup>4</sup> Strumento di liberazione sarà un effetto straniante capace di far apparire nuovi, sorprendenti e criticabili i rapporti sociali rappresentati a teatro. Lo spettatore si troverà così a stupirsi dell'esistente, a ritenerlo modificabile anziché dato una volta per sempre (e d'altra parte Brecht critica fortemente il teatro tradizionale per le sue tinte forti o 'culinarie', che mirano a istupidire lo spettatore). È in questo modo che il teatro si fa strumento di rivoluzione. Il nuovo teatro di Brecht è naturalmente un teatro d'opposizione, concepito in prima istanza per essere rappresentato in una società capitalistica di cui intende accelerare la fine. Anche qui, il concetto di libertà appare ambiguo, legato com'è al contesto politico. A proposito dei *Lehrstücke*, i cosiddetti 'drammi didattici', Brecht dirà che “Questi esercizi servono a sviluppare il senso di disciplina, che è il fondamento della libertà”.<sup>5</sup> Brecht tende a non insistere su questo

<sup>3</sup> Cfr. *Leggi* 811c e817b. Per un primo inquadramento di questo e altri simili passi, cfr. KONRAD GAISER, *Platone come scrittore filosofico*, Napoli, Bibliopolis, 1984.

<sup>4</sup> ST III, p. 40 (*Note all'opera da tre soldi*). Inoltre, se nel mito della caverna la fonte di luce è invisibile agli spettatori, Brecht insiste molto sulla necessità di non occultare le fonti luminose (cfr. ST I, p. 239).

<sup>5</sup> B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 42 (tratto da un breve saggio scritto tra gli anni '20 e '30 a commento del radiogramma *Der Flug des Lindberghs*, più tardi noto come *Der Ozeanflug*).

punto e comprensibilmente si è talora auto-censurato in proposito,<sup>6</sup> ma questa paradossale ‘libertà disciplinata’ può assumere tratti autoritari a rivoluzione compiuta: la didattica teatrale infatti dovrà essere esclusiva competenza dello Stato socialista, cosa che tuttora gli attira dubbi di stalinismo o addirittura di un “platonismo stalinizzato” espresso attraverso un “teatro platonico”.<sup>7</sup>

Un confronto fra Brecht e Platone è quindi suggerito dall’ambiguo ricorrere di alcune nozioni chiave: il teatro tradizionale appare uno strumento di oppressione, che reclama la liberazione degli spettatori ossia dei cittadini. Motore di questa liberazione è una forma di ‘stupore’ attivo, che si oppone alla ‘stupidità’ passiva del tradizionale cittadino-spettatore. Liberazione è poi rivoluzione, compiuta la quale il cittadino dovrà apprendere una nuova disciplina, che rischia però di apparire un asservimento uguale e contrario alla libertà ripromessa nella fase ‘rivoluzionaria’. Non stupisce, quindi, che sia Brecht sia Platone abbiano avuto biografi malevoli, impegnati a leggere qualsiasi loro azione o mossa teorica come un’interessata mistificazione (mi riferisco ai ritratti manichei – punteggiati da vibranti accuse di tradimento, plagio e immoralità – tracciati da Aristosseno nell’antichità e da John Fuegi nel caso di Brecht).<sup>8</sup> Ma l’analogia più sorprendente è forse ancora un’altra, e riguarda proprio il campo entro cui queste ambiguità si giocano. Il campo è dato al tempo stesso dal teatro e dalla vita: se Platone, con il mito della caverna e più esplicitamente nel *Filebo*, inventa la fortunatissima immagine del *theatrum mundi*, Brecht vede o sogna una non minore contiguità fra teatro e vita, al punto da affermare, in relazione alle diverse competenze che fanno lo spettacolo teatrale, che

<sup>6</sup> Cfr. CESARE MOLINARI, *Bertolt Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 76 e più in generale – per le tangenze fra avanguardia brechtiana e totalitarismo – G. SCARPETTA, *Brecht, ou le soldat mort*, Paris, B. Grasset, 1979.

<sup>7</sup> SLAVOJ ŽIŽEK (a c. di), *Revolution at the Gates. Selected Writings of Lenin from 1917*, London, Verso, 2002, p. 193 (qui sono citate e riprese posizioni di Alain Badiou).

<sup>8</sup> I frammenti di Aristosseno si possono leggere in FRITZ WEHRLI (a c. di), *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, Heft 2: *Aristoxenos*, Basel, Benno Schwabe & Co., 1945. Di JOHN FUEGI cfr. fra gli altri *Bertold Brecht: Chaos According to Plan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; ID., *BRECHT and Company: Sex, Politics and the Making of Modern Drama*, New York, Grove Press, 1994 (noto anche in un’edizione parallela significativamente intitolata *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, London, Harper Collins, 1994).

“tutte le arti contribuiscono alla più grande di tutte, ossia l’arte della vita”.<sup>9</sup> Un punto di vista sul teatro essenzialmente sociologico porta sia Brecht sia Platone ad assimilare vita e palcoscenico.<sup>10</sup>

Tutto questo appare abbastanza facile da constatare, anche con maggiore dettaglio: simili analogie si declinano infatti in corrispondenze più particolari, come schematicamente vedremo. E del resto il tema non è nuovo: sull’analogia Brecht-Platone esiste una piccola letteratura, che ha di volta in volta sottolineato questo o quel punto di contatto, soprattutto in relazione all’intenzione, più volte rivendicata da parte di Brecht, di creare una drammaturgia ‘non-aristotelica’.<sup>11</sup> Se infatti la *Poetica* di Aristotele – fra le altre cose – si configura come una risposta alla condanna platonica della poesia, può suscitare curiosità il fatto che la nuova e rivoluzionaria drammaturgia di Brecht, nel contrapporsi a una secolare tradizione compendiata nell’etichetta di ‘drammaturgia aristotelica’, finisca poi per ricorrere ad argomenti che suonano sorprendentemente platonici. Occorre a questo punto fare alcune precisazioni, e quindi dichiarare a quali obiettivi, e secondo quali prospettive metodologiche, possa tornare utile un confronto fra Brecht e Platone.

## 2. *Brecht e Platone: come e perché?*

A parte l’ovvia considerazione che i nostri due autori operano in contesti culturali molto lontani, va subito detto che un rapporto diretto o ‘inter-

<sup>9</sup> Cfr. PLATONE, *Filebo*, 50b; ST II, p. 187 (*Aggiunte al Breviario*).

<sup>10</sup> L’elemento sociologico, ovunque esplicito in Brecht, è stato ben ricostruito (pur nel voluto anacronismo della terminologia) anche nel caso di Platone: cfr. GIOVANNI CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1991 (ora ripubblicato come *La poetica di Platone. Una teoria della comunicazione*, Lecce, Argo Editrice, 2008).

<sup>11</sup> Cfr. KURT VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, W. de Gruyter, 1962 (le pagine introduttive in cui è tracciato il confronto fra Platone e Brecht sono tradotte e riportate in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a c. di Charles R. Beyé, Bari, Laterza, 1974, pp. 107 ss.); WILLIAM GRUBER, “Non-Aristotelian” Theater: Brecht’s and Plato’s Theories of Artistic Imitation, in “Comparative Drama”, XXI (1987), pp. 199-213; MICHAEL THIELE, *Negierte Katharsis. Platon-Aristoteles-Brecht*, Frankfurt/M., Peter Lang, 2001; GIOVANNI PANNO, *Dionisiaco e alterità nelle Leggi di Platone. Ordine del corpo e automovimento nell’anima della città tragedia*, Milano, Vita e Pensiero, 2007, in part. pp. 172 ss.

testuale' fra l'antico e il moderno può essere tranquillamente escluso. Brecht menziona Platone pochissime volte, e i riferimenti sono vaghi, manualistici o tutt'al più mediati da Marx, quindi in un'ottica decisamente poco lusinghiera e comunque estranea al nostro tema. Questo dato – subito evidente anche a una rapida lettura degli scritti teatrali e dei diari di lavoro di Brecht – trova ora una conferma importante: nella biblioteca di Brecht, perlomeno nell'ultima, di cui è ora stato pubblicato un indice commentato, figurano pochi testi platonici, e quei pochi non annotati, e quindi presumibilmente non letti (e qui è interessante il confronto con la *Poetica* di Aristotele, che al contrario è fittamente annotata).<sup>12</sup>

Una seconda precisazione importante riguarda la natura delle opere in questione e il loro rapporto con il tema della 'filosofia a teatro'. Brecht ha lasciato opere teatrali e opere teoriche, molte delle quali – almeno a partire dalla fine degli anni '20 – influenzate dal pensiero e dalla lettura di Marx, in seguito a quella che si può certo definire una conversione filosofica.<sup>13</sup> Il rapporto fra drammi e scritti poetici è problematico, ma di certo molto stretto. Così stretto, aggiungerei, che talvolta la distinzione è più di grado che di qualità. Brecht ha infatti scritto drammi per un pubblico vasto, ma anche drammi didattici a carattere pedagogico rivolti a giovani attori non professionisti, da recitarsi in assenza di pubblico. Uno dei più rilevanti scritti teatrali, poi, è in forma dialogica: mi riferisco a *L'acquisto dell'ottone*, un dialogo ambientato in un teatro, che vede protagonisti fra l'altro un Drammaturgo e un Filosofo.<sup>14</sup> Troviamo qui più di un motivo di interesse per il nostro tema: l'autore Brecht appare come scisso fra la persona del teatrante e quella del filosofo, e il dialogo stesso, con le sue didascalie, è un prodotto intermedio fra il trattato e l'opera teatrale, di cui non

<sup>12</sup> Cfr. *Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis*, a c. di Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt e Heidrun Loeper, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2007. Per Platone cfr. i nn. 2259-2268 (solo in un caso con segni di Brecht, cfr. n. 2264); per Aristotele, nn. 2179-2191 (per il 2191, la *Poetica*, ci sono otto fogli di commento scritti a macchina). Sul rapporto di Brecht con Aristotele, cfr. ad esempio HELMUT FLASHAR, *Aristoteles und Brecht*, in "Poetica", VI (1974), pp. 17-37; GUSTAV A. SEECK, *Aristotelische Poetik und Brechtische Theatertheorie*, in "Gymnasium", LXXXIII (1976), pp. 389-404.

<sup>13</sup> Per una concisa ed efficace descrizione della 'conversione' di Brecht, certo accelerata dall'osservazione diretta dei 35 manifestanti uccisi il 1 maggio 1929, cfr. ad esempio KLAUS VÖLKER, *Vita di Bertolt Brecht*, trad. it. di Consolina Vigliero Rigoli, Torino, Einaudi, 1978, cap. XII ("Studio del marxismo").

<sup>14</sup> ST II, pp. 5-91.

sarebbe difficile immaginare una messa in scena. D'altra parte, Brecht ama presentare se stesso come una sorta di filosofo alla buona, e molti degli scritti teatrali sono in forma di appunti filosofeggianti composti in margine agli eventi teatrali.<sup>15</sup> L'opera di Brecht presenta così un'ampia gradazione, che va da un *maximum* di 'teatralità' – identificabile in opere recitate e musicate di fronte a un grande pubblico – a un *minimum* costituito da appunti teatrali scritti solo per se stesso.<sup>16</sup>

Veniamo ora all'altro termine di confronto, Platone: qui i problemi storiografici appaiono subito ardui. La vita di Platone si perde nella leggenda, ma vale la pena di ricordare che la tradizione biografica lo presenta come tragediografo in gioventù, poi indotto a una conversione filosofica da un incontro fatale con Socrate nei pressi del teatro di Dioniso.<sup>17</sup> Fatta eccezione per alcune epistole e una manciata di epigrammi, di autenticità assai dubbia, l'opera è 'anonima', nel senso che l'autore non si esprime mai in prima persona: come nell'*Acquisto dell'Ottone*, così nei dialoghi platonici l'autore non compare mai, e il significato dell'opera emerge dall'interazione fra i vari personaggi. Ci si chiede sempre perché Platone abbia scritto dialoghi, e non pochi vedono in questa scelta una sorta di scissione schizofrenica, o di ritorno del represso: se l'arcinemico del teatro si esprime in termini teatrali, forse il tragediografo che è in lui non è mai morto? È una questione complessa che andrebbe impostata in termini ben diversi, anche perché è in fondo un problema secondario: socraticamente, il primo problema è decidere *che cosa* sono i dialoghi di Platone. Problema spinoso, che qui risolvo dogmaticamente con Aristotele, secondo il quale i dialoghi

<sup>15</sup> Cfr. p.e. ST I, p. 137 (*Il filosofo a teatro*): "Per natura io non ho alcuna attitudine alla metafisica; come si possano pensare tante cose e conciliare i vari concetti tra loro, tutto questo è turco per me. Perciò mi attengo a un tipo di filosofia molto corrente, in specie presso il popolino – alla filosofia cui allude la gente quando ti dice: 'Va' a farti consigliare da quel tale: è un filosofo!', oppure: 'Quello si è comportato da vero filosofo!'" Cfr. anche ST II, p. 217 (*Teatro epico*): "Il mio teatro [...] è un teatro filosofico, intendendo questo termine nel suo significato più semplice: ossia un teatro che s'interessa al comportamento degli uomini e alle loro idee".

<sup>16</sup> Una simile fluidità nel classificare i testi è del resto teorizzata in certe riflessioni sul *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento* (ST I, pp. 144-145).

<sup>17</sup> La tradizione biografico-aneddotica relativa a Platone è raccolta nel volume di ALICE SWIFT RIGINOS, *Platonica: The Anecdotes Concerning the Life and the Writings of Plato*, Leiden, Brill, 1976. La tradizione relativa all'incontro con Socrate e al conseguente ripudio della precedente opera di tragediografo è raccolta al punto 14.

socratici appaiono semplicemente come un'opera di mimesi, a mezzo fra prosa e poesia, affini al mimo e al teatro.<sup>18</sup> Si può aggiungere che fra i personaggi rientrano dei filosofi, che questi filosofi parlano spesso e volentieri di teatro, e che almeno un dialogo – il *Simposio* – si svolge a casa di un tragediografo, in quello che viene esplicitamente definito un “piccolo teatro” dal pubblico molto esigente.<sup>19</sup> Qui Socrate, proprio alla fine del dialogo, invoca un'arte che sappia riassumere commedia e tragedia, e in questo gli studiosi tendono a riconoscere un'allusione proprio al dialogo platonico, forma di dramma nuova e capace di una inusitata sintesi di comico e tragico.<sup>20</sup>

È ora di fissare gli obiettivi dell'indagine. Quando non si limita a elencare con stupore le analogie, l'esigua letteratura cui accennavo impugna Platone come un grimaldello polemico per scardinare le pretese rivoluzionarie di Brecht.<sup>21</sup> Semplificando molto, si può dire che la taccia di platonismo vorrebbe suonare come una confutazione autoevidente: rifiutare Aristotele in favore di Platone, per di più senza rendersene conto, sarebbe un po' come cadere dalla padella nella brace. Una simile critica può apparire – e anzi senz'altro è – ingiusta e metodologicamente scorretta (e semmai valida come ipotetico *argumentum ad hominem*: è probabile che Brecht non avrebbe gradito la taccia di 'platonismo'). È chiaro che gli obiettivi del confronto non possono essere questi. Piuttosto, mi propongo di riunire organicamente e integrare in misura significativa una serie di notazioni critiche sin qui non solo esigue ma anche molto disparate, nella misura in cui i pochi studiosi che le hanno proposte non hanno quasi mai tenuto conto gli uni degli altri.<sup>22</sup> Sulla base di questo materiale in parte nuovo e in parte più organicamente organizzato cercherò in conclusione di applicare all'opera di Platone alcuni percorsi di ricerca 'brechtiani'. A partire da un

<sup>18</sup> Così in ARISTOTELE, *Poetica*, 1447b, e nel dialogo *Sui poeti*, riportato da Diogene Laerzio, 3.37s.

<sup>19</sup> PLATONE, *Simposio*, 194a-c. Il carattere autoreferenziale del 'teatro' platonico, che si dispiega in una serie di drammi che mettono in scena le azioni e soprattutto le parole di *filosofi*, è ben messo a fuoco nel libro di RUBY BLONDELL, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>20</sup> Cfr. per esempio DISKIN CLAY, *The Tragic and Comic Poet of the Symposium*, in “Arion”, II (1975), pp. 238-261.

<sup>21</sup> È questo in particolare il caso del libro di THIELE, *Negierte Katharsis*.

<sup>22</sup> Forse perché legati a settori di ricerca lontani fra loro, quali antichistica, storia della filosofia, estetica, critica teatrale.

‘Brecht platonico’ finirò quindi per tratteggiare un sorprendente ‘Platone brechtiano’.

### 3. Brecht ‘platonico’

Ricorderò le analogie fra Brecht e Platone in modo breve e schematico. Certo, bisognerebbe tener conto del fatto che le rispettive tesi sul teatro e sulla società non formano un sistema chiuso e invariante, ma si possono leggere – certamente nel caso di Brecht, plausibilmente in quello di Platone – come un percorso evolutivo e in qualche misura aperto. Di questo non potrò qui tenere conto, se non per un punto che è il caso di esplicitare subito, anche perché costituisce un’ulteriore interessante analogia. Nel *Breviario di estetica teatrale*, del 1948, Brecht si concede un’esplicita palinodia, riabilitando il piacere come fine del teatro.<sup>23</sup> Cade quindi la pretesa di un’“uscita dall’estetica” (formulata nel 1927 con il provocatorio saggio *Non dovremmo liquidare l’estetica?*).<sup>24</sup> viene meno, cioè, il rischio di un’opposizione fra godimento e apprendimento, sempre in agguato in molti degli scritti teatrali precedenti. Una simile riabilitazione del piacere, rispetto ad opere anteriori, è riscontrabile anche nelle *Leggi*, l’ultimo scritto di Platone: anche qui troviamo segni di ‘ritrattazione’, sia che si tratti di un’evoluzione di pensiero oppure, come sostengono altri, di un nuovo esame condotto da un punto di vista diverso ma non incompatibile con le posizioni precedenti.<sup>25</sup> Fatta questa doverosa precisazione, prescindo dalla cronologia, e propongo qui uno schema di confronto a tesi, desunto in parte dagli studi sull’argomento e in parte da una rilettura diretta dei testi. Schematicamente, dunque:

#### 1. PRIGIONIA e TEATRO

Brecht e Platone ritornano più e più volte sull’asservimento indotto dal teatro. A volte concetti e immagini sono sorprendentemente simili, come nei casi qui elencati.

<sup>23</sup> ST II, pp. 155-191, in part. 156: “Revochiamo, dunque, certo a dispetto di molti, la nostra intenzione di emigrare dal regno del ‘piacevole’”.

<sup>24</sup> ST I, pp. 61-63.

<sup>25</sup> Cfr. per esempio FRANK WHITE, *Plato's Last Words on Pleasure*, in “Classical Quarterly”, LI (2001), pp. 458-476; GABRIELA ROXANA CARONE, *The Place of Hedonism in Plato's Laws*, in “Ancient Philosophy”, XXIII (2003), pp. 283-300.

- 1a. L'immedesimazione (*mimesis* = *Einfühlung*) è una forma di prigionia mentale che affligge l'attore e in seconda istanza lo spettatore: trance, ipnosi, narcosi ecc. sono alcune delle immagini usate dai due autori;<sup>26</sup>
- 1b. L'immedesimazione accomuna personaggio, attore e pubblico in un unico campo ipnotico;<sup>27</sup>
- 1c. La prigionia si produce fra l'altro a causa di un'indebita priorità della musica sulla parola, dovuta anche all'eccessiva libertà degli esecutori musicali;<sup>28</sup>
- 1d. Nella recitazione, l'attore subisce una trasformazione stregonesca e ammaliatrice;<sup>29</sup>
- 1e. Nel teatro-prigione, paradossalmente, è preferibile una drammaturgia 'peggiore', che recherà meno danni;<sup>30</sup>
- 1f. Il teatro-prigione è assimilato a un'arte culinaria;<sup>31</sup>
- 1g. L'immedesimazione è una 'droga', ma in qualche caso può rivelarsi utile. Sia Platone che Brecht mostrano significative oscillazioni su questo punto.<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Per quanto riguarda questo punto, riferimenti si possono trovare anche altrove: il mito della caverna trova un termine di confronto nella dialettica catene/libertà riscontrabile in B. Brecht, *Diario di lavoro*, a c. di Werner Hecht, trad. it. di Bianca Zagari, Torino, Einaudi, 1976, p. 187.

<sup>27</sup> Un *leitmotiv* sia in Platone (si pensi solo all'immagine della poesia 'magnetica' nello *Ione*) che in Brecht. Come osserva Roland Barthes, i drammi di Brecht sono dotati di una "potenza maieutica", perché incarnano una forma di spettacolo in cui "il palcoscenico e la platea siano depurati da ogni elemento magico e non si determini nessun campo ipnotico". ROLAND BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 51. Traduzione mia. Il concetto di campo ipnotico è presente per esempio in *Nuova tecnica dello spettacolo* (ST I, pp. 175-189, in part. p. 177).

<sup>28</sup> Cfr. per esempio Platone, *Repubblica* 398d e la nota di regia all'*Accordo* di Brecht (ST III, pp. 77-78). Come Platone, Brecht parla della possibile corruzione esercitata dalla musica (per esempio nelle note all'*Opera da tre soldi*, ST III, p. 46).

<sup>29</sup> Cfr. PLATONE, *Repubblica* 607e-608a (Platone accomuna tragedia ed epica, facendo di Omero il primo dei tragediografi) e il "Modello-base per una scena di teatro epico" contenuto nell'*Acquisto dell'ottone* di Brecht (ST III, pp. 44-52, in part. 45).

<sup>30</sup> Cfr. PLATONE, *Repubblica* 387b e il materiale brechtiano raccolto da H. FLASHAR, *Aristoteles und Brecht*, p. 20.

<sup>31</sup> La taccia di 'culinario', frequentissima negli *Scritti teatrali* di Brecht, si riconosce anche in Platone: cfr. la *bedysmene mousa* ('musa condita') di *Repubblica* 607a.

<sup>32</sup> Un esempio in Platone è l'"auto-incanto" della città delle *Leggi* di cui si discute *infra*, ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Per quanto riguarda Brecht, l'ambiguità emerge in particolare nel *Breviario di estetica teatrale* (ST II, pp. 153-185). In proposito, osserva Molinari che "l'atteggiamento di Brecht non pare cambiato [...], ma altrove si apre uno spiraglio: l'uso dell'immedesimazione viene dichiarato ammissibile nel

## 2. LIBERAZIONE e STUPORE

Brecht professava un “procedimento maieutico”, cosa che subito lo avvicina all’universo socratico-platonico.<sup>33</sup>

2a. Lo stupore (per esempio *thaumazo* = (*er*)*staunen*) assume una positiva valenza conoscitiva;<sup>34</sup>

2b. Lo sgomento come *choc*, normalmente indice di confusione mentale (per esempio *ekplexis* = *Schrecken*), è talora riabilitato nella misura in cui induce una presa di coscienza che conduce a un positivo rovesciamento dei valori;<sup>35</sup>

2c. Valorizzazione dell’aporia: sia Platone che Brecht amano comporre opere aporetiche;<sup>36</sup>

2d. Necessità di un distanziamento e ‘raffreddamento’ della mimesi, che ‘eccita’ indebitamente l’animo;<sup>37</sup>

2e. Formazione di un nuovo pubblico teatrale che va educato e mutato nel tempo;<sup>38</sup>

corso delle prove, in quanto l’immedesimazione stessa può essere considerata ‘come uno fra i tanti metodi di osservazione’”. MOLINARI, *Bertolt Brecht*, pp. 124-125. Cfr., comunque, anche ST I, p. 178.

<sup>33</sup> MOLINARI, *Bertolt Brecht*, p. 134.

<sup>34</sup> Importanti in questo senso sono alcune precisazioni fornite nella *Nuova tecnica dello spettacolo* di Brecht (ST I, pp. 175-189): l’attore deve esibire stupore come antidoto all’immedesimazione, “reciterà in modo da dare la più chiara evidenza all’alternativa, da far sì che la sua prestazione lasci intravedere anche le altre possibilità, mentre quella che ha luogo sulla scena è una sola delle varianti possibili” (p. 179). Per Platone, lo stupore è notoriamente la scintilla della filosofia, per studiare e mettere in discussione la realtà. Cfr. per esempio PLATONE, *Teeteto*, 55d.

<sup>35</sup> Il termine greco *ekplexis* e il corrispondente verbo *ekpletto* hanno in greco una connotazione fortemente negativa, che in Platone viene però talvolta riscattata in quanto ‘scossa’ positiva: cfr. per esempio PLATONE, *Fedro*, 250a ss. Analogamente, per Brecht “Lo sgomento è necessario alla presa di coscienza” (così nel *Dialogo sull’arte della recitazione*, ST I, p. 212). Cfr. sul tema le osservazioni di MOLINARI (*Bertolt Brecht*, pp. 65 ss.).

<sup>36</sup> Oltre ai dialoghi aporetici (*Carmide*, *Liside*, *Lachete* ecc.), diversi passi affermano il valore positivo dell’aporia (per esempio PLATONE, *Menone*, 79e ss.). Per quanto riguarda Brecht, “la sua morale non ha niente di catechistico, nella maggior parte dei casi è strettamente interrogativa. Sappiamo che certi suoi drammi si concludono con un letterale interrogativo al pubblico, a cui l’autore lascia il compito di trovare da sé la soluzione al problema posto”. MOLINARI, *Bertolt Brecht*, p. 71.

<sup>37</sup> L’idea che la cattiva poesia surriscaldi indebitamente l’anima è un concetto importante nel libro decimo della *Repubblica*, dove si auspica anche la possibilità di trovare un ‘antidoto’ (PLATONE, *Repubblica*, 603c-608b). Idee simili ricorrono di frequente negli *Scritti teatrali* di Brecht (cfr. per esempio la *Conversazione sui classici*, dove compare pure la nozione di *auskälten*, ‘raffreddare’. ST I, pp. 81-86).

<sup>38</sup> La polemica di Platone contro l’ignoranza di un pubblico teatrale che, corrotto

2f. Le rappresentazioni devono cedere il passo di fronte alla cosa rappresentata.<sup>39</sup>

2g. Gli uomini politici devono essere filosofi e viceversa: proposizione quasi identica in Platone e Brecht.<sup>40</sup>

Il confronto potrebbe e dovrebbe essere approfondito, per esempio sulla base non dei soli scritti teatrali, ma anche delle stesse *pièces* di Brecht. Tuttavia le analogie ora considerate credo bastino a configurare una stessa visione, o forse 'ossessione' teatrale: l'intuizione di Benjamin e Žižek, secondo i quali quello di Brecht fu un 'teatro platonico', appare confermata dall'analisi, anche se permane l'ambiguità di tale 'platonismo' (con un'alternativa fra il platonismo maieutico evocato da Benjamin e quello autoritario stigmatizzato da Žižek). Ora, la documentazione relativa a Brecht e alla sua opera è infinitamente maggiore rispetto a quel poco che sappiamo di Platone, ed è qui che entrano in gioco le potenzialità euristiche dell'analogia: si tratterà di vedere se – posto che a orientamenti di fondo simili conseguano scelte e posizioni particolari altrettanto simili – il molto che sappiamo di Brecht possa rischiarare l'oscurità di certi problemi relativi all'opera di Platone: spesso la documentazione antica ha lasciato poco più che indizi, ma una lettura brechtiana può forse contribuire colmarne i vuoti.

da un teatro degenerato, andrebbe rieducato, è martellante, in particolare nelle *Leggi* (cfr. p.e. 670b, 700e ss.). Non diversamente, luoghi degli *Scritti teatrali* testimoniano la preoccupazione di Brecht per il degrado del pubblico, drogato dal teatro corrente (cfr. per esempio le osservazioni di Brecht nella *Conversazione a Radio Colonia*, ST I, pp. 67-72, in part. p. 71) e la volontà di educarlo (per esempio nelle note all'*Opera da tre soldi*, ST III, p. 40).

<sup>39</sup> Il decimo libro della *Repubblica* contiene la celebre condanna dell'arte in quanto imitazione di secondo grado, che per di più ha il difetto di distogliere l'attenzione dalla realtà in favore dell'imitazione. Un concetto non troppo dissimile deve aver indotto Brecht ad affermare nel *Breviario di estetica teatrale* che nel nuovo teatro "le rappresentazioni dovranno cedere il passo alla cosa rappresentata" (ST II, p. 185).

<sup>40</sup> Pur se non strettamente legato al teatro, questo punto non può qui essere omissso: alla celebre affermazione della *Repubblica* che la cessazione dei mali potrà essere garantita soltanto dall'assunzione del potere da parte dei filosofi o da una conversione filosofica dei regnanti (PLATONE, *Repubblica*, 473c-e) fanno riscontro le parole di Brecht secondo cui "gli uomini politici devono essere filosofi e viceversa" (*Teoria degli istituti educativi*, ST III, p. 72).

#### 4. Platone brechtiano

In modo necessariamente breve e schematico, richiamerò qui tre ‘questioni’ platoniche particolarmente vessate, che da gran tempo tormentano gli interpreti.<sup>41</sup>

La prima questione concerne la forma del dialogo platonico: Platone è considerato il pioniere della narratologia, grazie alla celebre distinzione, condotta nel terzo libro della *Repubblica*, tra mimesi ‘drammatica’ e mimesi ‘diegetica’. In effetti i dialoghi stessi di Platone seguono l’una o l’altra forma: la maggior parte sono in forma drammatica pura, come le opere teatrali, mentre un numero più esiguo di dialoghi è raccontato da una voce narrante (dialogo narrato o diegetico: così il *Simposio*, la *Repubblica*, il *Fedone* ecc.). La questione è dunque la seguente: esiste un principio in base al quale il pioniere della narratologia si risolse a scegliere di volta in volta l’una o l’altra forma? E se sì quale?

La seconda questione si pone a mezzo tra forma e contenuto: i libri II e III della *Repubblica* sottopongono la poesia (compreso il teatro tradizionale) a una dura requisitoria, che sfocia spesso nella censura. La produzione poetica – fondamento paideutico della *polis* greca – dovrà infatti seguire modelli o ‘stampi’ di rappresentazione (*typoi*) corretti nel raffigurare dèi ed eroi.<sup>42</sup> Socrate afferma di non essere in grado di produrre mitopoiesi in prima persona: i *typoi* non sono che abbozzi, che i poeti dello Stato filosofico avranno il compito di sviluppare in poesia compiuta, giacché – dice Socrate – “noi non siamo poeti”.<sup>43</sup> Quest’affermazione è però esplicitamente contraddetta nelle *Leggi*, dove i discorsi proposti nel dialogo sono assimilati a una forma bellissima di tragedia che dovrà sostituire il teatro tradizionale (perché – recita il passo – “noi siamo poeti”),<sup>44</sup> e implicitamente nella stessa *Repubblica*: il dialogo non solo suggerisce a più riprese che la costituzione della città ideale è un’operazione mitopoietica,<sup>45</sup> ma si conclude con un mito escatologico, accuratamente confezionato sulla base dei *typoi* proposti da Socrate. Per Platone

<sup>41</sup> Poiché la bibliografia è sterminata, per ragioni di spazio e di opportunità mi asterrò dall’offrire indicazioni bibliografiche.

<sup>42</sup> PLATONE, *Repubblica*, 378 ss.

<sup>43</sup> PLATONE, *Repubblica*, 378e.

<sup>44</sup> PLATONE, *Leggi*, 817b.

<sup>45</sup> PLATONE, *Repubblica*, 369c, 376d, 501c.

si ha poesia laddove si ha mito,<sup>46</sup> e i dialoghi di Platone sono notoriamente ricchi di miti. Ma allora la questione è questa: i dialoghi di Platone sono essi stessi la nuova poesia destinata a soppiantare la letteratura tradizionale o sono invece semplici abbozzi, *typoi* di una poesia di là da venire? Siamo o non siamo poeti?

Infine la terza e ultima questione, più decisamente filosofica: Platone ha scritto dialoghi aporetici, che spesso trattano temi affini a quelli riscontrabili in dialoghi 'dogmatici', generalmente considerati più tardi. Quale senso attribuire ai dialoghi aporetici? Sono essi espressione di una fase in cui Platone ancora non conosceva le soluzioni, e si tratta quindi di scritti 'superati' dai dialoghi più maturi? O invece l'aporia ha una ben precisa funzione filosofica nel pensiero platonico, come lascerebbero credere alcuni indizi?<sup>47</sup> Per capire la portata del problema basta pensare che la storia del platonismo si può leggere come una lotta o un'alternanza fra dogmatismo e scetticismo (con tutti i compromessi del caso). Ma al di là di ciò, la questione, posta crudamente, si può riassumere così: a cosa servono i dialoghi aporetici? Qual è il senso delle aporie nel pensiero di Platone?

Per ognuno di questi tre problemi esistono indizi che si possono sviluppare in modo originale a partire dal 'teatro platonico' di Brecht. Lo mostrerò rapidamente attraverso uno schema 'pentapartito': posizione del problema, indizio offerto dalla documentazione antica, spunto brechtiano, ipotesi di lavoro, possibile verifica.

#### 1. DIALOGHI DRAMMATICI VERSUS DIALOGHI DIEGETICI

PROBLEMA: Quale principio ha spinto Platone a scegliere di volta in volta la forma diegetica ovvero – più spesso – quella drammatica?

INDIZIO PLATONICO: Nella *Repubblica* si accenna al fatto che l'uomo buono rifuggerà dall'immedesimarsi in contenuti poetici immorali, salvo che questi non siano accompagnati da elementi di narrazione (e scherzo).<sup>48</sup>

<sup>46</sup> PLATONE, *Fedone*, 61b.

<sup>47</sup> Cfr. *supra*, nota 36.

<sup>48</sup> "Ma quando il racconto riguarda qualcuno indegno di lui, non accetterà di rendersi *sul serio* simile a chi è peggiore, se non brevemente, quando quello ha fatto qualcosa di valido, ma anzi se ne vergognerà, sia perché non saprebbe come imitare gente di tal sorta, sia perché rifiuta di plasmare se stesso per mettersi nei panni di un tipo di uomo peggiore, perché dentro di sé disprezza tutto questo, a meno che non lo si faccia *per scherzo* [...]. Quindi ricorrerà quel tipo di racconto che abbiamo visto poco fa riguardo alla poesia omerica, e la sua dizione assumerà entrambe le forme, la mimesi così

SPUNTO BRECHTIANO: Per Brecht, “l’umorismo è senso della distanza”,<sup>49</sup> e nella celebre tavola di confronto fra teatro drammatico e teatro epico inserita nell’edizione di *Mabagonny*, Brecht individua nell’inserzione di elementi narrativi e umoristici uno strumento precipuo per impedire l’immedesimazione dell’attore e quindi dello spettatore: si tratta del resto di artifici drammaturgici di cui Brecht si è ampiamente servito. IPOTESI DI LAVORO: Platone adotta la forma diegetica quando vuole ‘raffreddare’ contenuti mimetici pericolosi (ossia quelli che la stessa *Repubblica* sottopone a requisitoria e censura) attraverso l’inserzione di elementi narrativi, spesso a carattere umoristico.

VERIFICA: La verifica non può che venire da un esame completo del *corpus* platonico, allo scopo di accertare se il ricorso alla narrazione (specie scherzosa) sia effettivamente riscontrabile laddove Platone si addentra in quei contenuti che, secondo le indicazioni dei libri II e III della *Repubblica*, dovrebbero essere oggetto di censura.

## 2. I DIALOGHI DI PLATONE: LETTERATURA COMPIUTA O ABBOZZO?

PROBLEMA: I dialoghi platonici sono meri abbozzi di una letteratura a venire o costituiscono essi stessi una compiuta alternativa al patrimonio letterario tradizionale?

INDIZIO PLATONICO: Nelle *Leggi*, la nuova città di Magnesia “incanterà se stessa” in occasione delle festività (665c). *Nomos* è ‘legge’ ma anche ‘esecuzione musicale’, e le future leggi sono definite la “tragedia più bella”.<sup>50</sup> L’ambiguità del termine *nomos* parrebbe significativa: il dialogo intitolato *Nomoi* si pone come norma, ma al tempo stesso può essere visto come compiuta rappresentazione letteraria.

SPUNTO BRECHTIANO: Un appunto scoperto e pubblicato negli anni

come la restante diegesi, *ma con un’esigua parte di mimesi inserita in un grande discorso*” (PLATONE, *Repubblica*, 396c-e). Corsivo mio.

<sup>49</sup> ST I, p. 25.

<sup>50</sup> “Stranieri, possiamo frequentare la vostra città e la vostra regione o no? Possiamo portare e diffondere le nostre opere? O cos’altro avete deciso in proposito? Se ci chiedessero questo, che risposta adeguata potremmo trovare per questi uomini divini? A me pare che potremmo parlare così: ‘Stranieri illustrissimi, noi stessi siamo poeti di una tragedia e, per quanto possibile, della migliore e della più bella; l’intera nostra costituzione è stata organizzata a imitazione della vita più nobile e più alta, e diciamo che è questa, in realtà, la tragedia più vera. Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell’arte e nella rappresentazione del dramma più bello che solo la vera legge, per natura, può realizzare, come noi speriamo [...]’” (PLATONE, *Leggi*, 817a-c).

'70 distingue fra una "Grande Pedagogia" che abolisce completamente il ruolo della recitazione e la distinzione fra spettatori e attori e una "Piccola Pedagogia", che consiste solo in una parziale democratizzazione del teatro.<sup>51</sup> Ora, la "Grande Pedagogia" sarà possibile solo in uno stato socialista, mentre la "Piccola Pedagogia" è tipica di una fase transitoria, e funge come letteratura d'opposizione. Brecht insiste fra l'altro che le opere pedagogiche – comprese le sue *pièces* – dovranno sempre essere modificabili in base alle esigenze contingenti, anche a partire dai celebri modelli di regia (per i quali Brecht ricorre anche ai termini 'tipi', 'archetipi', 'stampi').<sup>52</sup>

**IPOTESI DI LAVORO:** I dialoghi sono una sorta di "Piccola Pedagogia", ma i principi cui si ispirano potranno dar vita a grandi opere poetiche del tutto nuove ("Grande Pedagogia") in un vero stato filosofico, all'occorrenza modificando nel tempo i dialoghi stessi, e adattandoli di volta in volta a nuovi contesti (sappiamo del resto che Platone rielaborò fino all'ultimo i suoi dialoghi).

**VERIFICA:** Approfondimento del passo delle *Leggi* nel contesto dell'intero dialogo, alla luce dei nuovi studi che sono di recente fioriti intorno a questo dialogo poco considerato fino a non molto tempo fa.

### 3. I DIALOGHI APORETICI

**PROBLEMA:** Che scopo hanno e a chi si rivolgono i dialoghi aporetici?

**INDIZIO 'ACCADEMICO':** Un frammento di marmo, scavato negli anni '30 nel sito dell'Accademia e risalente circa al II secolo a.C., reca le tracce di quattro parole, probabilmente nomi propri, mutili della parte finale tranne l'ultimo: XAP APIΣ MENEK KPITΩN. Questa sequenza di nomi si riferisce a giovani personaggi (XAPMIΔHΣ, APIΣTEIΔHΣ, MENEKΣENOΣ, KPITΩN) attivi in una serie di dialoghi che sono consecutivi nell'ordinamento tetralogico in cui sono tramandate le opere di Platone.<sup>53</sup> Secondo una recente ipotesi, questa lista "era

<sup>51</sup> Cfr. RAINER STEINWEG, *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976, p. 51.

<sup>52</sup> Così, nella *Prefazione al Modello per l'Antigone 1948*, ST III, pp. 239-240).

<sup>53</sup> Cfr. ROBERT S. BRUMBAUGH, *An Academy Inscription*, in "Ancient Philosophy" XII (1992), pp. 171-172. Ecco la ricostruzione proposta dallo studioso:

TETRALOGIA	DIALOGO	PERSONAGGIO	ISCRIZIONE
V 2	<i>Carmide</i>	Carmide	XAP
V 3	<i>Lachete</i>	Aristide	APIΣ
V 4	<i>Liside</i>	Menesseno	MENEK
VI 1	<i>Eutidemo</i>	Critone	KPITΩN

associata alla pratica di far recitare a membri dell'Accademia alcuni dei dialoghi di Platone".<sup>54</sup>

**SPUNTO BRECHTIANO:** i drammi didattici (*Lehrstücke*) si rivolgono a giovani attori che li reciteranno in assenza di pubblico, e prevedono talora un finale aporetico, o finali alternativi. Quel che vien detto positivamente è talvolta solo la necessità, sorta dal dubbio, di stupirsi e cercare (cfr. il finale di *L'eccezione e la regola*).

**IPOTESI DI LAVORO:** i dialoghi aporetici sono una sorta di dramma didattico, *pensato* per essere recitato dai giovani, in modo da combatterne intimamente le fatue certezze e spingerli alla ricerca.

**VERIFICA:** Attento studio del corpus platonico, per vedere se vi sono tracce di un simile uso pedagogico dei dialoghi, e di tutta la tradizione platonica antica, alla ricerca di riferimenti alla recitazione dei dialoghi.

Un po' come i *typoi* di Platone, questi che ho proposto non sono altro che abbozzi molto schematici, un'ossatura bisognosa di polpa e di carne per acquistare senso. Ma sulla prima delle tre questioni devo ora scoprire le carte: il lavoro di approfondimento e 'rimpolpatura' l'ho condotto io stesso altrove, e l'ipotesi brechtiana – se le mie argomentazioni sono valide – coglie nel segno.<sup>55</sup> Una rassegna completa del *corpus* platonico rivela infatti un fatto molto interessante: gli atteggiamenti che nella *Repubblica* sono oggetto di censura e divieto (riso e lutto eccessivi, insieme ad altre forme di incontinenza emotiva), con la proibizione di imitarli direttamente, sono quasi del tutto assenti nei dialoghi mimetici, men-

<sup>54</sup> NIKOS CHARALABOPOULOS, *The Stagecraft of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, in corso di stampa: "The selection of one Character from each dialogue indicates that this is different from the catalogues found in the papyri and manuscripts, which record the cast of a single play or dialogue. Therefore the Academy list may have served a special purpose. Could it be the case that this list was associated with the practice of some of the dialogues being performed by members of Plato's school? That all of the characters are either at school age or in need of education suggests that a pedagogical motif be at work here [...]. It is not inconceivable that the students of the Academy performed deliveries of the dialogues as part of their training" (così l'autore in anteprima: lo ringrazio di cuore).

<sup>55</sup> Cfr. ANDREA CAPRA, *Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone*, in *Platone e la tradizione platonica*, a c. di Mauro Bonazzi e Franco Trabattoni, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 3-30. Ho ripreso la tesi di recente in *Erotics Scenes, Erratic Narratives, Ironic Distances: Plato's and Xenophon's Antithetic Symposia*, con una relazione al convegno "The Erotics of Narrative". A Kyknos colloquium at the Gregynog Conference Centre, 15-17 luglio 2009, di prossima pubblicazione.

tre abbondano in quelli narrati. Nel grande affresco umano dei dialoghi, certo Platone doveva e voleva rappresentare anche il male, ma quando lo fa ricorre al filtro freddo della narrazione, per depotenziarne i pericolosi effetti mimetici: una soluzione a suo modo 'brechtiana'. Le altre due questioni non le ho approfondite a sufficienza, ma la ricerca credo potrebbe essere sviluppata secondo linee abbastanza chiare. Si potrebbe anche fare qualche altro esempio, e forse estendere il discorso alla *Poetica* di Aristotele, che in fondo rappresenta l'unico vero *medium* fra i due autori: la *Poetica* prende le distanze dalla posizione platonica, e Brecht torna inconsapevolmente a Platone prendendo le distanze da Aristotele. Ma lo spazio è tiranno, e poi spero che gli esempi fatti mostrino la produttività del modello: con occhiali brechtiani, l'immagine di Platone – non priva di ombre e chiaroscuri – si vede più nitidamente, o perlomeno è possibile immaginare un modo plausibile per colmare le lacune di una documentazione spesso troppo avara. Anche questo, dopo tutto, è un modo per portare la filosofia a teatro.

*Andrea Capra*

Dipartimento di Scienze dell'Antichità  
Università degli Studi di Milano

---

**ABSTRACT***Theatre and Freedom. Brecht and Plato on Mimesis, Wondering and 'Distantiation'*

Thinkers as diverse as Benjamin and Žižek describe Brecht's theatre as quintessentially Platonic. Needless to say, there exists a vast gap between Brecht and Plato, and yet a 'Platonic' reading of Brecht's writings proves worthwhile. Taking my cue from a few scholarly contributions, I have collected all the relevant parallels, so as to give a fuller picture than has hitherto been attempted. Both authors share a 'sociological' approach to theatre, and the analogies – even in points of detail – are remarkable, both from a 'negative' point of view (critiques to current theatre) and from a more constructive perspective (proposals for a reformed theatre). To be sure, Brecht had only a very limited acquaintance with Plato, so that issues of intertextuality may be safely ruled out. Any comparison, then, should remain a theoretical one: if Aristotle's *Poetics* makes an anti-Platonic move, Brecht's 'Platonism' is arguably the result of his anti-Aristotelian stance. Be that as it may, Brecht's 'Platonic' arguments are sometimes given in fuller detail than in Plato himself, whence the heuristic potential of the comparison: by way of conclusion, I propose three thought experiments, whereby Brecht's views offer a refreshing approach to some vexed questions of Platonic scholarship.

---