

DAVIDE SUSANETTI

*Il cigno antitragico.*

*L'esperienza del teatro dall'Alceste euripideo al Fedone platonico.*

*Tale deve essere per la 'virtù mitica'  
la morte: qualcosa e insieme nulla<sup>1</sup>*

*A) Il teatro tragico della morte*

Nell'ultimo stasimo dell'*Alceste* di Euripide si celebra l'ineludibile potere di Ananke, la Necessità che tutto domina e tutto piega "con la stretta inesorabile" delle sue mani: la Necessità che per gli uomini coincide con il volto terrificante della morte, con la fine che li attende. E nulla -osserva meditabondo il coro, identificandosi provvisoriamente con un soggetto dedito alla ricerca intellettuale- può sconfiggere Ananke: non vi sono saperi, conoscenze o arti che consentano di neutralizzarne la forza. Con un gesto sublime che vale come ideale ricapitolazione di un intero orizzonte di cultura, i coreuti immaginano di spingersi in alto, nell'aria, di attraversare gli spazi della produzione artistica e della poesia, fino a lambire gli ambiti della rivelazione sacra e della scrittura iniziatica, senza reperire tuttavia alcuno strumento per contrastare la Necessità: "Mi sono volto alle opere delle Muse, mi sono spinto sino agli spazi celesti, ho conosciuto molte dottrine, ma niente ho trovato che fosse più forte di Ananke. Nessun rimedio ho scoperto nelle tavolette tracie che conservano le parole di Orfeo, nessun rimedio tra i farmaci che Apollo ha dato ai discendenti di Asclepio per sanare i mali dei mortali" (vv. 962-71)<sup>2</sup>. La rassegna dei

---

1. Cfr. K. KERÉNYI, *Il mito dell'arete*, "Archivio di Filosofia", (1965), pp. 25-34 (citato da F. JESI, *Materiali mitologici*, Torino 2001, p. 17).

2. Per il testo e un inquadramento dei problemi ad esso relativi, si rinvia a D. SUSANETTI, *Euripide. Alceste*, a c. di SUSANETTI, Venezia 2001 (in particolare, per quanto qui ci riguarda, pp. 32 ss. e 258 ss.).

*lògoi* innumerevoli prodotti dall'uomo -i "moltissimi discorsi" che il coro avrebbe avuto modo di "toccare" e di discutere (*hapsàmenos*)-, l'evocazione dell'indagine relativa alla *physis* e alle "cose che stanno in alto" con l'immagine del balzo verso il cielo (*metàrsios*)<sup>3</sup>, la menzione degli scritti elaborati in seno all'orfismo e infine i *phàrmaka* messi a punto dalla scienza medica delineano, in via 'negativa', i limiti della conoscenza cui l'uomo ha accesso, i confini che separano i *brotòi*, i mortali, dagli dèi "che vivono sempre". Persino gli eroi, generati con il concorso di seme divino, non sfuggono a *thàntos*: "anche i figli degli dei scompaiono nella tenebra della morte", ribadisce solenne il coro nel tentativo di consolare Admeto per la perdita di Alceste, moglie e donna "eccellente" che si era sacrificata perché il marito continuasse a vivere. Per un singolare privilegio strappato da Apollo alle dee del fato, Admeto aveva infatti potuto evitare la morte che su di lui incombeva, a patto che un altro si fosse offerto di lasciare la vita al suo posto. E solo la sua nobile compagna aveva accettato questo scambio esiziale.

Quando il coro leva il suo canto ad Ananke, le spoglie di Alceste sono state ormai consegnate alla terra e sembra che nulla resti se non piangerla, se non onorarla, con riverente e pictoso omaggio, la tomba, tributando ad essa "un culto pari a quello degli dei" (vv. 998-9). E tuttavia, per uno di quei rivolgimenti impensati che il mito consente e che l'*apàte*, l'"inganno"<sup>4</sup> sapiente della poesia e del teatro, fa propri, non appena quel canto mesto si spegne, Alceste è di nuovo sulla scena, davanti ad Admeto e al pubblico del dramma euripideo. Ad accompagnarla è Eracle, responsabile della sua inopinata resurrezione dall'Ade: ospite dell'amico Admeto, l'eroe si era impegnato infatti a strappare Alceste dal regno dei morti, a ingaggiare una lotta con Thanatos, per riconoscenza nei confronti di chi lo aveva accolto nella sua casa, celandogli, con nobile discrezione, il lutto doloroso che si stava consumando. Il successo ottenuto da Eracle nello scontro con la divinità della morte garantisce dunque il lieto fine della vicenda, smentendo in apparenza le parole dolenti che il coro, poco prima, aveva pronunciato. La prospettiva così 'definitiva' delineata dallo stasimo può sembrare ora un mero artificio drammaturgico impiegato per accrescere la sorpresa e la meraviglia del festoso finale in cui Admeto afferma di essere un "uomo fortunato". E tuttavia le due dimensioni -quella della morte senza riscatto e

3. In questo passo è forse possibile vedere un'allusione alle indagini di Anassagora circa le "cose che stanno in alto", *tà metèora*: cfr. SUSANETTI, *Euripide. Alceste* cit., p. 260.

4. Per il termine *apàte* il riferimento è qui a Gorgia, DK 82 B 243.

quella della resurrezione- finiscono per convivere in una tensione irrisolta e indialezzabile che dà l'impressione di un doppio finale e di una doppia catarsi: il canto che consola, che universalizza l'esperienza della morte e conserva la memoria del defunto, da un lato, e la soluzione felice che scaturisce dal passato assoluto del racconto mitico, dall'altro.

Nelle complesse strategie teatrali di Euripide, l'esodo del dramma è lo spazio in cui personaggi ed eventi vengono ricondotti nella cornice della saga eroica e divina da cui erano stati tratti: un'operazione di chiusura che, recuperando l'orizzonte del racconto, elide -per drastico obbligo di concludere lo spettacolo e talora per astuta pacificazione con le attese e le opinioni del pubblico- i punti di fuga e le inquietudini disegnate dalla rappresentazione. Una chiusura che non è mai, però, del tutto priva di residui e di sottili incrinature. Se Admeto può dire che la sua vita "ha preso un corso migliore" con il ritorno in vita di Alceste, resta il fatto che la sua nobile sposa non ha accesso alla parola e al dialogo in questa scena finale: rimane una presenza silente, corpo e figura di una moglie nobilissima, pura immagine di se stessa, al punto che Admeto, nella meraviglia iniziale, può anche scambiare per uno spettro, per una visione ingannevole inviataagli dagli dèi, o addirittura, per inconsapevole *lapsus*, accostarla al volto terrificante della Gorgone, il mostro che custodisce il limite tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti<sup>5</sup>. Ragioni rituali e drammaturgiche<sup>6</sup> possono offrire, certo, efficaci rassicurazioni per questo silenzio di Alceste e tuttavia dietro al suo volto -dietro alla maschera che la rappresenta- si può forse continuare a vedere il profilo di Ananke. Se la moglie di Admeto riprenderà ad avere commercio con i vivi, a parlare dunque con essi, ciò potrà avvenire forse in un Altrove rispetto alla scena euripidea che, per 'dovere' poetico e insieme per 'perversa' mimesi, ci restituisce solo la figura inerte del mito, la sua 'impura' rappresentazione amputata di parola e di voce.

Quale che sia la prospettiva ultima o il grado di illusione a cui lo spettatore decida di consegnarsi, il dramma aveva avuto modo di evocare, nel suo trascorrere, l'intera gamma dei motivi e dei gesti elaborati dalla tradizione in rapporto alla morte e alla crisi del cordoglio. Dal momento del congedo del morente dai suoi famigliari

---

5. Vd. J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it. Bologna 1987 (ed. or. 1985), pp. 16-7.

6. Ragioni quali l'impunità di Alceste, ancora sotto il dominio delle divinità inferi, e l'economia dei mezzi che indurrebbe a non ricorrere ad un terzo attore in un dramma per cui sono sufficienti di norma due soli attori per ogni scena: vd. SUSANETTI, *Euripide. Alceste* cit., pp. 264 ss. e 278-80.

alle pratiche rituali che ruotano intorno all'inquietante e dolorosa presenza del cadavere, dalla sonorità lacerante e insieme convenzionale del lamento funebre alle strategie elaborate per portare conforto ai sopravvissuti: il dramma curipideo articola una complessa enciclopedia della morte, con la concomitante dichiarazione dell'invincibilità di Thanatos e con l'esibizione di un miracolo, di un *thàuma*, che la favola antica concede idiosincraticamente ad Alcesti.

Se lo spettacolo tragico è, di norma, costellato di cadaveri e di lutti, è altrettanto vero, tuttavia, che nel *corpus* tragico superstite, la fine della vita si consuma per lo più nella dimensione extrascenica: sono le parole commosse e partecipi di un nunzio ad informare il pubblico delle circostanze e dei modi in cui il trapasso dell'eroe si è prodotto; sulla scena viene portato o reso visibile, in un momento successivo, solo il corpo esanime, dando corso alle lacrime e alla pietà per la sventura che si abbatte sul singolo, ma che riguarda in realtà tutti gli uomini<sup>7</sup>. Differente è in questo l'*Alcesti* poiché -con l'unica ulteriore eccezione dell'*Ippolito* euripideo- l'evento della morte costituisce il nucleo stesso della rappresentazione posta davanti agli occhi del pubblico. Nella piena luce della scena (vv. 238 ss.), Alcesti lascia la vita, aderendo al tradizionale codice aristocratico della 'bella morte', della morte eroica: essa si sacrifica, in modo nobile e coraggioso, per il *philos*, per il proprio sposo, rendendogli l'"onore" più grande che una moglie possa garantire al suo compagno. E, nel doppio registro del canto lirico e del dialogo recitato, Alcesti prende congedo da tutto ciò che è appartenuto alla sua esistenza, facendo sentire per un'ultima volta la sua voce e per un'ultima volta volgendo lo sguardo intorno a sé: dalla volta celeste percorsa dalle nuvole ai ricordi per la propria patria lontana, dalle memorie dell'infanzia alle ombre spaventose dell'al di là che nel delirio essa crede di vedere, dal volto dei suoi figli alla figura affranta di Admeto, dalle espressioni patetiche di addio alla manifestazione ferma e lucida delle ultime volontà; un gorgo di pensieri e di emozioni scorrono dinanzi al pubblico che sente infine le parole di Alcesti spegnersi definitivamente: un corpo immoto che i servi ricondurranno all'interno del palazzo per i preparativi funebri e che di nuovo riporteranno fuori per traslarlo nel luogo prescelto per le esequie. Una sequenza di movimenti scenici che ruotano intorno al cadavere, ponendolo in relazione con gli spazi al di fuori della

---

7. Cfr. V. DI BENEDETTO-E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, pp. 284 ss.; A. ANDRISANO, *Aristot. Poet. 1452b 9-13*, "Museum Criticum", 30-1 (1995-6), pp. 189-216; A. RODIGHIERO, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti della poetica sofoclea*, Padova 2000, pp. 63 ss.

scena: la campagna circostante la città, ove sarà posta la tomba, ma, ancor prima, l'interno del palazzo, fulcro dell'esistenza femminile, e perciò tanto più 'svuotato' dalla fine di Alcesti. E il palazzo si trova, ad un certo punto dello sviluppo drammaturgico, attraversato da due opposte sonorità: i cupi gemiti di coloro che piangono la defunta, e l'allegria bisboccia di Eracle che, inconsapevole degli eventi, canta spensierato e si ubriaca (vv. 747 ss.). Tonalità dissonanti che, nella reciproca contrapposizione, rendono ancora più evidente ed estrema la lacerazione emotiva del lutto, nell'attesa che quel cadavere si rianimi, per l'*anàstasis*, per la 'resurrezione' finale<sup>8</sup>.

*B) Il teatro filosofico di 'thànatos'.*

Spettacolo di morte, di una fine eroica ed intrepida, è anche la complessa rappresentazione che la scrittura platonica intesse all'interno del *Fedone*<sup>9</sup>. Come il teatro tragico ci mostra la *katastrophè*, il rivolgimento esiziale che si abbatte sull'eroe e lo distrugge, nell'arco di un solo giorno -di un unico volgersi del sole (per usare un'espressione della *Poetica* aristotelica<sup>10</sup>)-, così l'accorta e 'concorrenziale' mimesi di Platone<sup>11</sup> esibisce l'ultimo giorno di Socrate, dalle primissime ore della mattina -quando amici e familiari si accalcano fuori dal carcere, aspettando che venga aperto per poter far visita al prigioniero- al volgere del tramonto e, con esso, della vita. E come nell'*Alcesti*, anche qui la scena segue passo dopo passo lo svolgersi del tempo che porterà il protagonista dalla comunicazione al silenzio, dal movimento alla fredda staticità del cadavere. Il corpo di Socrate domina la rappresentazione, e ne garantisce, al pari delle sue parole, l'efficacia per il suo pubblico, dal momento

8. Cfr. C. SEGAL, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham-London 1993, pp. 73 ss.

9. L'accostamento tra *Fedone* e *Alcesti* fu suggerito, tra gli altri, da C. DIANO, *Anassagora padre dell'umanesimo e la 'melete thanatou'*, "Giornale critico della filosofia italiana", 7 (1973), pp. 162-77, p. 177; e più di recente, con diversa prospettiva, da A. TAGLIAPIETRA, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Milano 1997, pp. 205 ss.; per il tema della morte eroica nel *Fedone*, cfr. anche J. A. ARJETI, *A dramatic Interpretation of Plato's 'Phaedo'*, "Illinois Classical Studies", 11 (1986), pp. 129-42.

10. Cfr. ARISTOT. *Poet.* 1449 b 12-3.

11. Sul teatro e la scrittura di Platone come risposta alla "teatrocrasia" ateniese, cfr. M. VEGETTI, *Nell'ombra di Theuth*, in M. DETIENNE (a c. di), *Sapere e scrittura in Grecia*, trad. it. Bari 1989 (ed. or. 1988), pp. 201-27, 222-3.

iniziale in cui, dopo essere stato slegato, si pone a sedere fino all'estremo sussulto delle membra, che precede il *rigor mortis*. Ma la scena platonica, pur misurandosi con l'esperienza del teatro e assorbendone alcuni elementi, deve munirsi progressivamente di *phàrmaka*, di antidoti, che rovescino o neutralizzino gli effetti della mimesi drammatica, affidando ad altre strategie il prodursi del 'miracolo', l'annullamento della paura di *thànatos*, nella prospettiva di una morte che non si identifichi più con un evento 'irreversibile', con la fine inesorabile di tutto.

La Musa "per gli infelici" consiste -spiega Ecuba nelle *Troiane* di Euripide (vv. 120-1)- nel far risuonare le proprie sciagure, nel levare grida e gemiti sull'infierire di una sorte crudele. E, nell'immaginario greco, è soprattutto il femminile ad essere tradizionalmente associato all'articolazione verbale e sonora del dolore, nel persistente stereotipo che la scena stessa ribadisce e ripete: "avere sempre sulla bocca e sulla lingua i mali che le opprimono: di questo per loro natura le donne si compiacciono", afferma programmaticamente l'Andromaca euripidea (vv. 94-6)<sup>12</sup>, prima di prorompere in lamenti sul suo destino di vedova e di schiava. Non diversamente, quando i carcerieri danno accesso alla cella di Socrate, sua moglie Santippe, alla vista degli amici, prende "a strillare e a dire le solite cose che dicono le donne: 'Ahimè, Socrate, ecco è l'ultima volta che i tuoi amici parlano con te e tu con loro'" (60 A)<sup>13</sup>. Il rischio del "femminio cordoglio"<sup>14</sup>, portatore di disordine e di turbamento, deve essere allontanato e rimosso. Con ferma laconicità Socrate intima a Critone: "Qualcuno la riporti a casa". Ordine prontamente eseguito mentre la donna "continuava a gridare e a battersi il petto", nella gestualità convenzionale del *pènthos*<sup>15</sup>.

La rappresentazione platonica, con questo gesto inaugurale e simbolico, cerca di ridurre i rischi inevitabilmente connessi a quella parte "irragionevole e vile" dell'anima "che ci fa ricordare la sofferenza e che ci fa piangere, e che di tutto ciò è insaziabile"<sup>16</sup>. Allontanate le donne, il sapiente, condannato a morte, rimane con i propri compagni maschi. Quattordici, tanti quanti erano i giovani e le giovinette che Teseo aveva salvato dalla morte nel labirinto del Minotauro, riportandoli ad Atene.

12. Trad. C. BARONE (*Euripide. Andromaca*, a c. di BARONE, Milano 1997).

13. Trad. N. MARZIANO (*Platone. Fedone*, introd. di E. SAVINO, trad. di MARZIANO, Milano 2001).

14. Per l'espressione *gynaikèion pènthos*, cfr. ARCHIL. fr. 13 West.

15. Per questi aspetti del lutto e la crisi del cordoglio, cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino 1975.

16. PLAT. *Resp.* X, 604 D (trad. di F. SARTORI, *Platone, La Repubblica*, introd. di VEGETTI, note di B. CENTRONE, Roma-Bari 1997).

Evento mitico che il testo platonico ricorda poiché il rituale ateniese ad esso connesso è causa di ritardo per l'esecuzione della condanna a morte di Socrate<sup>17</sup>. E come Teseo aveva portato a salvezza la gioventù della città, così Socrate, nello spazio simbolico della pagina platonica, dovrà condurre alla prospettiva salvifica ed antitragica dell'immortalità i suoi compagni. In essi tuttavia non è del tutto assente la spinta emotiva alle lacrime. Ma il comportamento di Socrate e le condizioni evocate dalla scrittura vi impongono dei 'correttivi'. Se il personaggio di Socrate è, sulla scena platonica, per definizione *àtopos*, inclassificabile, privo di paragoni con gli altri uomini vivi o morti -come afferma Alcibiade nel *Simposio* (221 D)-, non potrà che essere *àtopos*, nella medesima strategia platonica, anche il *pàthos* che ne connota la fine (59 A). Assistere alla morte di Socrate, ascoltarne o leggerne il racconto, significa far esperienza di una tonalità emotiva difforme rispetto alla convenzionale gamma timica del tragico: significa *thaumàsia pathèin*, secondo la testimonianza stessa di Fedone, narratore e spettatore dell'evento. Una *krâsis aèthes*, una mescolanza inconsueta di affetti si instaura nella *psychè* di tutti i presenti: "uno stato d'animo misto di gioia e di dolore insieme", con un alternarsi di momenti di riso e altri di pianto (58 E ss.).

L'*èleos*, la "compassione", sentimento tipico dinanzi ad un evento luttuoso, tanto nella vita quanto nella tragedia, trova un freno e un ostacolo nell'atteggiamento apparentemente 'felice' del condannato a morte, che fa apparire letteralmente fuori luogo ogni manifestazione di pietà. E, d'altro canto, il piacere della conversazione filosofica, in cui Socrate e gli amici si impegnano, viene smorzato, nel suo sereno ed autarchico distacco, dalla percezione che quella voce e quel corpo si arresteranno, ponendo presto fine all'inesauribile pratica dell'"esame" e della dialettica. La compresenza e la tensione tra i due opposti psichici del piacere e del dolore, se da un lato impediscono il precipitare della scena e della scrittura verso un esito sin troppo scontato (e tragico), dall'altro ripropongono nella forma di una visione consapevole ed unitaria quanto la frammentazione delle percezioni e la codificazione dei generi letterari sogliono circoscrivere ed isolare in ambiti e circostanze specifici. Nel finale del *Simposio* (223 D)<sup>18</sup>, Socrate afferma l'unità dell'arte drammatica,

17. Cfr. 58 B, 59 B; e inoltre: K. DORTER, *The dramatic Aspects of Plato's 'Phaedo'*, "Dialogue" 8 (1969-70), pp. 564-80; N. LORAUX, *Il femminile e l'uomo greco*, trad. it. Bari 1991 (ed. or. 1990), p. 328, nota 26.

18. Cfr. SUSANETTI, *Platone. Il Simposio*, trad. di C. DIANO, introd. e trad. di SUSANETTI, Venezia 1994, pp. 41-3 e 223.

sostenendo che uno stesso poeta deve saper comporre tragedie e commedie, contro la prassi tradizionale che portava a tenere distinte queste due competenze, riferendole a soggetti diversi. In quel contesto, la posizione di Socrate, con la sua vocazione dialettica a cogliere una visione dell'“intero”, forse alludeva, metaletterariamente, alla nuova cifra della scrittura platonica dei dialoghi, in grado di inglobare al loro interno tanto lo *spoudàion*, la serietà della virtù eroica e tragica, quanto il *gelòion*, l'ambito del riso e del comico. E qui, nel *Fedone*, la percezione della relazione tra piacere e dolore è non solo una premessa essenziale all'efficacia stessa del discorso filosofico che viene rappresentato, ma anche, su un piano diverso, la lucida indicazione del fascio di emozioni che ogni spettacolo teatrale innesca, al di là della coscienza che lo spettatore possa avere in un primo momento.

La rilevanza del tema è confermata dal fatto che quanto osserva Fedone, a proposito della *psychè* dei convenuti, è ripreso da Socrate subito dopo a livello di *sôma*. Quando la gamba viene sciolta dalla catena, il dolore è immediatamente seguito dal piacere. E Socrate, sottolineando come tali opposti “convivano nell'uomo” -al punto che “chi cerca l'uno...deve prendere sempre anche l'altro”-, immagina un apologo alla maniera di Esopo: “Dio, volendo riconciliare questi due, sempre in guerra tra di loro e non riuscendovi, li legò insieme per la testa, così dove va l'uno va anche l'altro” (60 B)<sup>19</sup>. Conclusione che concerne ugualmente la prospettiva dell'esistenza e lo spazio delle rappresentazioni poetiche poiché -come insegna anche il *Filebo* (50 B)- “non solo nei drammi, ma anche in tutta quanta la tragedia e la commedia della vita...dolori e piaceri si mescolano insieme”<sup>20</sup>.

Il modello di Esopo, d'altro canto, non è invocato casualmente poiché subito dopo si consuma un ulteriore gesto polemico contro la tradizione poetica. Invitato da ripetuti sogni a occuparsi di *mousikè*, l'arte delle Muse, Socrate intende il termine in senso traslato e ritiene che la *mousikè* nella sua forma più alta sia la filosofia che egli stesso pratica. E tuttavia lo scrupolo religioso, il persistere del dubbio sul-

19. Trad. MARZIANO cit.

20. Su questo aspetto di carattere fenomenologico, cfr. G. SERRA, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia 1994, pp. 14-9; sulla questione posta dal *Filebo*, cfr. H.-G. GADAMER, *Studi platonici*, trad. it. Casale Monferrato 1983 (ed. or. 1968 II ed.), 2 voll., I, pp. 149 ss.; sulla prospettiva platonica relativa al piacere e al dolore, cfr. da ultimo L. M. NAPOLITANO VALDITARA, *Prospettive del gioire e del soffrire nell'etica di Platone*, Trieste 2001 (in particolare su *Fedone e Repubblica*: pp. 44 ss.); per il rapporto tra emozioni e teatro in Platone, cfr. ancora S. HALLIWELL, *Plato and the Psychology of Drama*, in B. ZIMMERMANN (hrsg. v.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Stuttgart 1992, pp. 55-73.



l'interpretazione del sogno lo inducono ad assolvere al comando onirico in senso più letterale, a praticare la *mousikè demòde*, l'arte poetica nella sua forma più consueta e "popolare".

Adempimento cui Socrate rilutta poiché ritiene di non essere *mythòlogos*, come devono essere i veri poeti, ovvero capace di elaborare quei *mythoi*, storie di eroi e di dèi, che avevano costituito il nucleo narrativo dell'epos e della poesia arcaica, e che il teatro ha rielaborato facendone trame per i suoi drammi<sup>21</sup>. Di qui, come ripiego, la scelta di ottemperare alla richiesta divina, mettendo in versi le favole di Esopo che egli conosceva bene e ricordava. Una memoria selettiva -si dirà- quella di Socrate, poiché certo altrettanto o forse assai più popolari nell'Atene classica erano stati quei racconti truculenti e sanguinosi che avevano determinato la "teatrocrazia" contro cui Platone in altri dialoghi si scaglierà apertamente<sup>22</sup>. E la favola di Esopo, con il suo orizzonte di moralità e di saggezza pratica, con i suoi contenuti giocati sul criterio dell'analogia -e proprio per questo, affermerà Aristotele, immaginare favole è più facile a partire dalla filosofia<sup>23</sup>-, ci mostra vizi e virtù incarnati spesso da personaggi animali che, alla maniera di uomini dialogano, e si confrontano<sup>24</sup>. Tuttavia, come l'escatologia platonica insegna -nel *Fedone* (82 A) e ancor più chiaramente nella *Repubblica* (X, 618 A ss.)-, nella logica universale della metempsi-cosi, gli animali, dai cui comportamenti traiamo esempi e insegnamenti, non sono che reincarnazioni di anime umane: corpi bestiali che ospitano al loro interno le *psychè* un tempo appartenute ai gloriosi e sventurati eroi del mito. Ma è, allo stesso tempo, proprio la possibilità della reincarnazione che toglie a quelle vicende e a quei personaggi la loro unicità tragica e irripetibile. Implicite perfidie della scrittura platonica che decostruisce, a più livelli e con diversi gradi di tematizzazione, gli oggetti delle sue polemiche letterarie.

Lo stesso Socrate -che rifiuta di elaborare *mythoi* e che tuttavia, all'interno del dialogo finisce per raccontarne ben due sull'aldilà (81 A ss., 108 A ss.)- ha modo di descrivere se stesso e il proprio dire per analogia con la realtà del mondo animale. Attendendo con serenità il momento della fine, Socrate non ritiene che la sua sorte sia una sventura: è convinto di lasciare la vita corporea per andare, con la sua anima

21. Cfr. M. STELLA, *Storia della morte di Socrate nella scrittura platonica*, Diss. di Dottorato, XII Cielo, Università di Padova-Pavia, 1999, pp. 86 ss. (in corso di stampa).

22. Cfr. *Resp.* X, 599 A ss.; *Leg.* III, 701 A ss.

23. Cfr. ARISTOT. *Rhet.* II, 1394 a ss.

24. Per il genere della favola, cfr. S. JEDRKEWICZ, *Sapere e paradosso nell'antichità: Esopo e la favola*, Roma 1989.

immortale, presso gli dèi. Ma di ciò, del destino felice che attende i buoni nell'oltretomba, così come del perdurare della *psychè* dopo la separazione dal corpo, non riesce facilmente a persuadere i suoi ascoltatori, i quali si mostrano esitanti, d'altro canto, a porre domande e a continuare la discussione, per timore di disturbare il maestro in un frangente, a loro giudizio, così difficile e penoso. "A quanto pare - ribatte Socrate, invitandoli a proseguire il discorso (84 E-85 A)- in fatto di virtù profetiche io devo sembrarvi assai meno dei cigni, che, pur avendo sempre cantato, quando sentono vicina la morte, levano più alto e più bello il loro canto perché sanno di recarsi presso il dio di cui sono ministri"<sup>25</sup>. Assimilando se stesso a un *kyk-nos*, a un "cigno" sacro al dio, Socrate attribuisce al suo discorso il valore forte di un enunciato promanante dalla *mantikè*, dalla divinazione promossa e sollecitata dallo stesso Apollo<sup>26</sup>. La mancanza di paura e di sofferenza di fronte alla morte, la letizia che quasi lo spinge ad affrettare il momento estremo sono dunque trascritti nella forma di un sapere positivo e sovrumano, nella cornice di un rapporto privilegiato con la divinità che è sempre stata sottesa o implicata nel filosofare socratico.

I cigni cantano per tutta la durata della vita, ma il loro canto estremo è il più bello ed armonioso: allo stesso modo, Socrate, che si è sempre prodotto in *lògoi* durante gli anni della sua permanenza terrena, è chiamato ora a pronunciare, in occasione della sua fine, il *lògos* più alto e magnifico, portatore di una visione felice relativa "ai beni dell'Ade" e all'esistenza imperitura dell'anima. Torna quindi, a distanza, il tema della *mousikè* apollinea, ma questa volta il 'canto' di Socrate è effettivamente, come lui l'aveva originariamente inteso, quello legato alla sapienza e alla filosofia. E con ciò la scrittura platonica pone le premesse per un ulteriore distanziamento dalla poesia tragica che subito dopo viene evocata, in modo assai chiaro, attraverso le figure simboliche del lamento. Ma prendere le distanze dalla poesia tragica significa al contempo rigettare anche tutta l'antropologia di cui essa inevitabilmente si sostanzia.

Per timore di *thàntatos*, per assurdo attaccamento alla vita e ai suoi piaceri, gli uomini -spiega Socrate (85 A)- mentono persino sui cigni, proiettando su di essi il dolore estremo di non poter più vedere la luce del giorno. È credenza diffusa infatti che l'ultimo canto del cigno sia un canto di dolore; e così pure il canto dell'usi-

25. Trad. MARZIANO cit.

26. Per l'immagine socratica del cigno, vd. pure F. LASSERRE, *Le chant du cygne: dialogue socratique et communication philosophique chez Platon*, in *Le logos grec. Mises en discours*, Paris 1986, pp. 49-66.

gnolo, della rondine e dell'upupa dovrebbero intendersi come un'espressione di mestizia, come lo sfogo di una diuturna sofferenza. Tuttavia -prosegua Socrate- non vi è nulla di più falso poiché nessun uccello canterebbe se stretto dal dolore, dalla fame o dal freddo. La menzione di questi volatili e la loro dissociazione dall'orizzonte del canto lamentoso sono emblematiche poiché essi, nella tradizione ateniese, si identificano di fatto con la "voce addolorata" che dà vita e corpo allo spettacolo tragico<sup>27</sup>. I personaggi dei drammi, travolti dalle *metabolai*, dai rovesci della sorte, si esprimono sulla scena attraverso un linguaggio della sofferenza, una modulazione lirica e metrica della pena, che costituisce la loro unica possibilità di esistenza quanto tutto sembra perduto o distrutto, il loro unico mezzo di darsi un relativo conforto poiché -come mostra Euripide- "v'è un piacere anche nei mali, è quello / di far lamento e di allentare all'empito / delle lacrime il freno, onde il dolore / dell'anima s'allevia e della pena / che di troppo l'eccede il cor si sgrava"<sup>28</sup>. Presenza del dolore, dunque, e insieme dolcezza delle lacrime e dei gemiti che permettono provvisoriamente di liberarsi dalla sofferenza, di poter ancora parlare e muoversi per brevi momenti, e non essere una muta pietra o una cosa inerte.

Un procedimento caratteristico, quello della lamentazione tragica, che si traduce ripetutamente in un paragone ornitomorfo: se il coro tragico, piangendo l'eroe morto, può definirsi "cantore di lugubri lamenti, come un cigno canuto"<sup>29</sup>, il personaggio -più spesso femminile- che si dispera della propria condizione e delle disgrazie che incombono può essere presentato come un "fulvo usignolo insaziabile di pianto che sempre si lamenta della propria vita ricolma di mali"<sup>30</sup>. È quanto avviene, ad esempio, alla Cassandra di Eschilo, che, dopo aver lungamente intonato sulla scena il "dissonante canto" dell'usignolo, piangendo su se stessa "disgraziata" e "infelice", perisce al fianco di Agamennone: "lei, la sua amante -afferma poco dopo Clitemnestra, variando la similitudine- giace dopo aver levato, come un cigno, l'ul-

27. Per questo tratto caratterizzante il genere tragico, cfr. la LORAUX, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. Torino 2001 (ed. or. 1999), pp. 56 ss. e 90 ss.

28. Cfr. EUR. fr. 573 Nauck (trad. DIANO, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, p. 257); e ancora EUR. Tr. 608-9: "Dolci sono le lacrime a coloro / che la sorte ha percossi, dolce il grido / della funebre nenia e il triste canto / che alimenta il dolore" (trad. DIANO, *ibid.*). Per tale poetica del dolore, vd. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, pp. 223 ss.

29. Cfr. EUR. HF. 110 (ma anche 682 ss.); per il canto del cigno vd. ancora *Hymn. Hom.* 21, 1; ALCM. fr. 1, 100-1 Davies; BACCHYL. 16, 6-7; PRAT. fr. 708, 5 Page; EUR. *El.* 151; AEL. *NA* 2, 32; 5, 34; 10, 36.

30. Cfr. AESCHYL. *Ag.* 1140 ss.

timo canto di morte”<sup>31</sup>. O è il caso ancora dell’Elettra sofoclea che si identifica con la dimensione perpetua del *thrênos*: “non cesserò mai i miei pianti, gli odiosi lamenti, finché vedrò il sole e la luce delle stelle, non cesserò, come l’usignolo che ha perso la sua prole, di far risuonare l’eco del mio dolore”<sup>32</sup>. La menzione concomitante di usignolo, rondine e upupa nel testo platonico è sufficiente, d’altro canto, per richiamare uno dei miti più truci presenti nell’immaginario ateniese: la storia di Procne, Filomela e Tereo, nella quale un marito stupra la cognata, ed una moglie, per vendetta, imbandisce, all’adultero, le carni del figlio da lei trucidato. Una storia di dissoluzione dei legami famigliari, di violenza e di barbarie che si conclude con la metamorfosi finale dei protagonisti nei tre uccelli già menzionati, radicandoli nella dimensione della memoria e del pianto di quegli eventi<sup>33</sup>: nella voce dell’usignolo risuona per sempre il dolore di una madre assassina che la produzione tragica non solo rievoca nella forma di un paragone<sup>34</sup>, ma anche rappresenta nella sua integrità attraverso drammi che si rifanno alla vicenda<sup>35</sup>.

La presa di posizione di Socrate, dunque, non solo muta il senso e il valore del canto -canto di gioia e non di dolore- ma allontana anche, implicitamente, lo sfondo mitico associato a quei volatili, respingendolo nell’orizzonte della menzogna, dello *psèudos*. Si dovrà perciò continuare a discutere, a interrogarsi sulla natura dell’anima e sui destini oltremondani, smantellando le falsità della tradizione e rimanendo imperturbabili dinanzi allo scorrere fatale del tempo che separa dalla fine. Compito tuttavia non facile, quello di Socrate, che deve comunque poter dimostrare la fondatezza del suo comportamento, quel suo andare “a cuor leggero”, “senza rattristarsi”, all’evento estremo (63 A ss.). La cella del carcere si apre per un momento ad uno scenario diverso, si sovrappone allo spazio del tribunale, con un procedimento analogo a quello del *Simposio*, dove la scena dell’allegro convivio assumeva, per iniziativa di Alcibiade, i tratti di una riunione di giudici chiamati a pronunciarsi sulla virtù amorosa di Socrate (219 C). Nel *Fedone*, è però Socrate stesso ad evocare

31. *Ibid.* 1444-6.

32. Cfr. SOPH. *El.* 107 ss. (vd. pure 147 ss.).

33. Cfr. APOLLOD. *Bibl.* III, 14, 8, c P. SCARPI, *Il picchio e il codice delle api*, Padova 1984, pp. 33 ss.

34. Per l’evocazione tragica dell’usignolo, cfr. anche HOM. *Od.* XVIII, 518 ss.; AESCHIL. *Suppl.* 57-66; SOPH. *Ai.* 628; EUR. *Ph.* 1514-8; inoltre: LORAUX, *Le madri in lutto*, trad. it. Roma-Bari 1991 (ed. or. 1990), pp. 57 ss.

35. Si veda l’esempio del *Tereo* sofocleo (per cui cfr. G. PADUANO, *Sofocle. Tragedie e frammenti*, a c. di PADUANO, Torino 1982, vol. II, pp. 977 ss.).

l'ombra della *krisis*, del giudizio che dall'ambito legale passa a quello filosofico. Egli trasforma infatti, con una ripetuta sottolineatura della sua intenzione, gli amici convenuti in *kritai* delle sue argomentazioni e delle sue idee: giudici che egli desidera persuadere ben di più di quanto non abbia fatto con quelli del tribunale ateniese che lo ha condannato a morte (63 B-E). E in questo "giudizio" che la cella ospita, oltre all'eco del verdetto storicamente emesso contro Socrate, gioca forse anche la suggestione di una pratica teatrale che suole trasporre sulla scena, tragica e comica, situazioni di controversia e agoni verbali tra i sostenitori di opposte tesi e di contrastanti modi di intendere *dike*, "giustizia". Ma la scena del *Fedone*, per procedere al suo scopo, deve continuare a guardarsi, con uguale attenzione, dall'insidiosa contiguità con il registro comico e con quello tragico.

Il primo viene richiamato a proposito della *melète thanàtou*, dell'"esercizio di morte" in cui la filosofia consisterebbe<sup>36</sup>: l'impegno e lo sforzo di separare quanto più possibile l'anima dal corpo, anticipando, mentre si è ancora in vita, quel distacco che solo l'evento della morte renderà assoluto, con la liberazione della *psychè* dai vincoli della carne. Ma come ogni pratica propria della filosofia, ogni comportamento o gesto ad essa improntata, anche tale *melète* si presta ad essere oggetto di riso. Tanto le occupazioni quanto gli atteggiamenti del filosofo, infatti, nella loro distanza dall'orizzonte del senso comune, suscitano meraviglia e manifestazioni, spesso non innocenti, di ilarità e di derisione<sup>37</sup>. E i discorsi di Socrate -già in occasioni diverse da quelle descritte dal *Fedone*- erano potuti sembrare *gelòioi*, "comici", se non addirittura "risibili", per quell'abitudine di "dire sempre le stesse cose" con "le stesse parole", soffermandosi sul lavoro di "fabbrì, ciabattini, conciapelli": solo pochi 'iniziati' avevano visto, al di là della *facies* esteriore, il tesoro di *aretè* che tali *lògoi* potevano nascondere<sup>38</sup>.

36. Sulla *melète* e il problema della morte, cfr. R. DI GIUSEPPE, *La teoria della morte nel 'Fedone' platonico*, Napoli 1993, pp. 90 ss.; U. CURI, *Imparare a morire*, in CURI (a c. di), *Il volto della Gorgone. La morte e i suoi significati*, Milano 2001, pp. 5-61, 45 ss.

37. Cfr. H. BLUMENBERG, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, trad. it. Bologna 1988 (ed. or. 1987), pp. 19 ss.; SUSANETTI, *Silenzio. Socrate sta pensando*, "L'axis", 7-8 (1991), pp. 120-1.

38. Cfr. PLAT. *Symp.* 221 E-222 A; *Gorg.* 490 E ss.; inoltre: M. G. BONANNO, *I 'gelòioi logoi' di Socrate*, "Museum Criticum", 13-4 (1978-9), pp. 263-9; sul comico connesso a Socrate, cfr. ancora D. LANZA, *Lo stolto*, Torino 1997, pp. 26 ss.; M. NARCY, *Le comique, l'ironie, Socrate*, in M.-L. DESCLIOS (sous la direction de), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, pp. 283-92; per quanto concerne più specificamente il *Fedone*, cfr., nello stesso volume, STELLA, *Rire de la mort. Le philosophe, la cité, le savoir*, pp. 459-67.

E non diversamente, anche ora, nel momento estremo, la parola dell'amante della sapienza finisce per collidere con le aspettative e le convinzioni dei più. Socrate, giustificando la propria calma nonostante la fine vicina, richiama la coerenza di un pensiero filosofico che si era identificato con il "morire" e l'"esser morti", con il compito di mantenere l'anima pura e raccolta in se stessa, non turbata dal flusso disordinato delle percezioni corporee: perché dunque essere addolorati del compiersi effettivo di *thánatos*, se ciò costituisce la definitiva realizzazione di un desiderio e di un esercizio durato per tutta una vita? L'osservazione di Socrate sollecita la reazione di Simmia, che, suo malgrado, scoppia in una risata, pensando, non senza un retrogusto di amarezza, al modo in cui la gente -e più in particolare i cittadini di Atene- potrebbe elaborare e far proprie tali considerazioni: finirebbe per ritenere che i filosofi "siano davvero dei moribondi", e che ben si meritano, perciò, di "subire questa sorte" (66 A-B). Nella malafede dell'aggressione comica, nella semplificazione triviale cui il riso può condurre, il desiderio e l'epistemologia di un'anima separata dalla sua veste corporea si traduce nella fin troppo facile e scontata giustificazione della condanna a morte comminata al filosofo che ne sarebbe, per sua stessa attitudine e scelta, del tutto "degnò". E non a caso, Socrate, nell'*Apologia*, aveva indicato proprio la scena comica di Aristofane come una delle prime e più antiche fonti delle accuse portate contro di lui (18 C-19 C). Nel teatro aristofanico, la problematica connessione tra la 'scuola' di Socrate e l'esperienza della morte era stata già oggetto di ripetute e puntuali ridicolizzazioni. Nelle *Nuvole* (vv. 504-5) chi si faceva discepolo del "Pensatoio" socratico correva il rischio di diventare un "mezzo morto" (*hemithnès*), e ancora, negli *Uccelli*, Socrate veniva descritto come un evocatore di morti presso le acque di una palude (vv. 1553-5).

Ma lo stesso Socrate è consapevole, d'altro canto, che, in prossimità della soglia estrema della vita, il vero *gelòion*, il vero "ridicolo" consisterebbe -dal punto di vista filosofico- nel disperarsi, nel prorompere in lamenti, nel tentativo di strappare ancora qualche momento, qualche istante alla vita, di procrastinare, sia pure di poco, il distacco (67 E). A chi gli fa notare che "c'è ancora tempo" -che il sole non è ancora tramontato e che altri condannati a morte hanno bevuto il veleno molto tardi, dopo aver mangiato e bevuto ed essersi goduti la compagnia degli amici-, Socrate non può che ribadire, per l'ultima volta, il medesimo principio: non ci guadagnerebbe nulla -se non il riso, se non "rendersi ridicolo davanti a se stesso"- aggrappandosi all'esistenza, "cercando di risparmiarla quando ormai non ce n'è più" (116 E-117 A).

Meglio dunque affrontare con nobile fermezza l'inevitabile viaggio verso l'al di là, trasponendo nell'orizzonte della filosofia il paradigma della *aretè* mitica dell'eroe.

Meglio -come è stato fatto sin dall'inizio della giornata- trascorrere il tempo che manca all'ultimo tramonto del sole discutendo del transito verso l'altro mondo, esaminandone la natura, sulla base del ragionamento, e narrando *mythoi* che ne propon-gano l'immagine e la credenza (61 E, 63 C). E rafforzare l'*elpis*, la "speranza", e la *pistis*, la "fede", che l'anima continui a esistere, dotata del suo potere e della sua intel-ligenza. Questione su cui nemmeno un autore comico, un *komodopoiòs* -afferma Socrate in un moto di rivalsa- potrebbe facilmente fare dei lazzi, tacciando il filosofo di pronunciare discorsi "sconvenienti", di intrattenersi in vuote "chiacchiere" (70 C).

All'altro versante della produzione teatrale ateniese, quello della tragedia, Socrate avrà modo di accostarsi invece, con un'esplicita menzione, quando porrà fine ai discorsi e si volgerà agli ultimi preparativi prima di bere la cicuta: "quanto a me, come direbbe un personaggio tragico (*anèr tragikòs*), il destino (*heimarmène*) mi chiama" (115 A). E se la chiamata poco dopo si concretterà nell'arrivo dell'inca-ricato degli Undici che gli deve far bere il veleno, il parallelo proposto da Socrate non solo riprende idealmente il modello dell'eroe che si piega all'ineluttabile desti-no della necessità, alla Moira e all'Ananke, ma evoca forse anche le scene in cui effettivamente i personaggi dei drammi si sentono chiamati al compiersi della sorte ultima. Sfinita e ormai moribonda, Alcesti ha la visione della divinità infera che è venuta a prenderla per farle passare le acque fatali: "vedo, vedo la barca là, nella palude: Caronte, il traghettatore dei morti, ha già la mano sul remo e mi chiama: 'Cosa aspetti? Presto, mi impedisce di partire'. Con queste parole, impaziente mi incalza" -essa grida impaurita ad Admeto (vv. 252-7). Non diversamente Edipo, giunto al boschetto ateniese di Colono per chiudervi l'esistenza, ode, nell'improv-viso silenzio, una voce. Un dio lo chiama per nome: "Oh tu, / Edipo, tu.... perché aspettare ancora? / Andiamo. È stato lungo ormai il tuo indugio" (vv. 1626-8)<sup>39</sup>.

Consapevoli di quanto li aspetta, tanto Edipo quanto Alcesti si apprestano al transito, prendendosi cura del loro corpo e anticipando quei gesti che solitamente si compiono nei confronti di chi è già cadavere. Alcesti, "quando si accorse che il gior-no fatale era giunto, lavò il candido corpo con l'acqua pura del fiume, poi da una cassa di cedro prese una veste e i gioielli, e si abbigliò con eleganza" (vv. 157-61). Così Edipo "si liberò della sua veste sporca, / poi, ad alta voce, domandò alle figlie

---

39. Trad. RODIGHIERO (*Sofocle. Edipo a Colono*, a c. di RODIGHIERO, introd. di SERRA, Venezia 1998; per l'accostamento tra *Edipo a Colono* e *Fedone* si vedano, nel volume, le osservazio-ni di SERRA, pp. 29-31).

/ di prendere dell'acqua di sorgente / per lavarsi...E quelle...esaudirono in fretta le richieste / del loro padre: quindi lo lavarono / e lo vestirono, secondo il rito" (vv. 1597-603)<sup>40</sup>.

E così infine Socrate, che non necessita tuttavia di alcun richiamo e che non cerca alcuna dilazione, si reca in una stanza attigua per fare un bagno: gli "pare meglio lavarsi prima di bere la cicuta e non lasciare alle donne la fatica di lavare il cadavere" (115 A, 116 A). Preoccupazione, ancora una volta, di allontanare o ridurre la presenza femminile nei riti di *thánatos* (diversamente dal cieco Edipo che deve coinvolgere Antigone e Ismene), ma forse anche, implicitamente, sforzo di rendere presente, a chi sopravvive, la differenza tra Socrate e quel corpo che sarà presto senza vita.

Nelle pagine del *Fedone*, il riferimento all'*anèr tragikòs* così come le suggestioni che derivano da analoghe situazioni teatrali evidenziano dunque dei provvisori e deboli parallelismi al solo scopo, in realtà, di accentuare lo scarto conclusivo che l'escatologia platonica predisponc. Se Alceste può lasciare la vita con il miraggio della gloria e della memoria imperitura del suo gesto, ed Edipo cerca la "pausa" dei suoi mali secondo la promessa di Apollo, Socrate si aspetta di continuare a vivere per sempre, poiché egli è solo la sua *psychè* e non quell'involucro corporeo che sta per dismettere e a cui rivolge, per un'ultima volta, le sue attenzioni.

Differenze che si percepiscono anche nella qualità dei ricordi e delle memorie che si affollano nell'attesa degli ultimi istanti. Nell'imminenza della morte, gli eroi tragici hanno modo di rievocare gli snodi della loro biografia mitica e le circostanze che hanno determinato il loro percorso. Alceste ripensa alla patria lontana, alla sua stanza di fanciulla, prima che il legame matrimoniale determinasse così drasticamente il suo destino; e ripercorre le ragioni del suo sacrificio per Admeto, fissando così il suo ruolo e la sua immagine di salvatrice. Ed anche il vecchio Edipo, nel panorama verdeggiante di Colono, per l'ultima volta ripercorre la sequenza delle sue innominabili sventure e si trova dinanzi, lui esangue fantasma di se stesso, ai fantasmi e alle figure di una vita: Creonte, la contesa dei figli, la città di Tebe.

Memorie biografiche sono delineate anche da Socrate, che non evoca tuttavia eventi di esistenza spicciola, ma tappe di un percorso intellettuale (96 A ss.): l'interesse per le "cause" e i principi primi del cosmo, le ricerche e le dottrine relative alla *physis*, la scoperta dei libri di Anassagora con la sua teoria del *Noûs*,

---

40. Trad. RODIGHIERO cit.



dell'Intelletto che domina su tutte le cose. E poi la delusione per le aporie e i punti deboli di tale elaborazione teorica, non sufficiente a spiegare i problemi che Socrate si pone, e a fondare un orizzonte etico soddisfacente. Ma se le ricerche della fisiologia ionica e la meteorologia anassagorea erano parse 'insufficienti' dinanzi alla morte anche al coro dell'*Alceste*, Socrate racconta come egli abbia poi proseguito oltre, approdando alla scoperta del mondo delle idee e trovando, in questo orizzonte di pensiero, la fondazione che cercava (quella stessa capace di giustificare perché sia un bene per lui restare in carcere e subire la condanna che il tribunale ha pronunciato). Così dalla memoria personale di un uomo che ripercorre il suo itinerario filosofico, il teatro platonico vorrebbe traghettare il lettore all'anamnesi delle idee, e, attraverso di essa, alla prova suprema dell'immortalità dell'anima: strutturalmente connessa all'idea della vita, la *psychè* non potrebbe ospitare ed accogliere in sé l'idea contraria, quella della morte. Dimostrazione che, a giudizio di alcuni, costituirebbe, peraltro, un paralogismo<sup>41</sup>, lasciando nuovamente aperti gli interrogativi non solo sull'al di là, ma anche sul valore di tanto discutere.

### C) I limiti del linguaggio, l'evidenza del cadavere

Sin dall'inizio, il testo platonico aveva richiamato l'attenzione sull'incertezza che il *lògos* e il suo 'autore' devono consapevolmente affrontare. Socrate, già dal mattino, aveva espresso la speranza di "andare presso uomini buoni", ma, con un concomitante moto di cautela, aveva affermato che questo non avrebbe potuto "sostenerlo con sicurezza" (63 C). E, nello scorrere inesorabile delle ore, la discussione procede tra momenti di apparente successo e difficoltà che ingenerano nuovi dubbi: ora Socrate sembra "persuasivo" nei confronti dei suoi amici più di quanto lo sia stato con i giudici che lo hanno condannato; ora invece la scena platonica registra la "resistenza" che i presenti oppongono ai risultati del discorso, la loro mancanza di fede nelle conclusioni raggiunte (69 B, 77 A, 84 A, 88 C ss.). Un'oscillazione continua tra la piena *peithò*, la "persuasione", e l'*apistìa*, il "dubbio", l'impossibilità di credere, con il conseguente turbamento e lo sconforto di tutti

---

41. Cfr. DIANO, *Anassagora* cit., p. 177; D. GALLOP, *Plato. 'Phaedo'*, transl. with Notes by GALLOP, Oxford 1975, pp. 219 ss.; per una diversa prospettiva, cfr. NAPOLITANO VALDITARA, *Dottrina dei contrari e prove dell'immortalità dell'anima nel 'Fedone' platonico*, "Scienza e cultura" 5 (1990), pp. 115-46, 130-1.

coloro che sono nella cella e di chi, a distanza di tempo, ode il racconto di quella giornata. Come un abile stratega (89 A ss.), Socrate rinsalda le fila dei suoi amici, sgominati dalle aporie della dimostrazione, e li incoraggia a proseguire; come un medico, lenisce il loro sconforto, ammonendoli di non lasciarsi prendere dalla sfiducia e dall'odio per i discorsi, perché non è vero "che non vi sia alcun *logos* sano": siamo noi piuttosto a "non essere ancora sani" (90 E). Di qui anche lo sforzo per non permettere "che il discorso muoia": sarebbe questo l'unico vero motivo di lutto, per cui piangere e tagliarsi i capelli, e non -come una più immediata emotività vorrebbe- la scomparsa del filosofo. Socrate dunque, come un novello Eracle, si adopera, assistito da Fedone, nelle vesti di Iolao, per tenere vivo il *logos* (89 B-C): tenerlo vivo fino a che non giunga ad un esito positivo, nel corso dell'indagine svolta nella cella; ma anche tenerlo vivo nel tempo per mezzo della narrazione di Fedone che, nella scrittura platonica, itera per ogni futuro ascoltatore-lettore la rappresentazione di quel discorso.

Pur guidando e rianimando l'indagine, Socrate sa, d'altro canto, quale pericolo intrinseco implichi un così cruciale e appassionato confronto discorsivo: il pericolo di voler vincere "ad ogni costo" sull'interlocutore, mirando a che la tesi sembri vera, che risulti persuasiva per chi l'ascolta, con poca preoccupazione per la sua rispondenza alla verità. Pericolo tanto più grave per Socrate che sull'esito del *logos* gioca la sua immediata disposizione verso la morte. Ma rischio non meno significativo per il pubblico che conserva nell'anima il "pungiglione" di quelle seduttive parole anche dopo che Socrate, come l'ape, se ne sarà andato lontano, ingannando se stesso e i suoi ascoltatori (91 A-C)<sup>42</sup>.

È vero, d'altro canto, che in questa insidiosa partita Socrate aveva dichiarato di considerare la discussione comunque un guadagno anche nel caso in cui le opinioni espresse non fossero risultate vere, poiché, perlomeno, impegnato a discorrere, non avrebbe infastidito i presenti con querule quanto tragiche lamentazioni (91 B). E tuttavia, quando la scena pare ormai volgere verso l'inevitabile esito, egli vorrà respingere la possibilità che le parole spese sin lì vengano accolte come un semplice intrattenimento teso a portare conforto, come una mera e vana consolazione per sé e per i *philoî*, nell'adombramento di vaghe speranze e illusioni *post mortem* (115

---

42. All'interno del dialogo, Ececrate, l'interlocutore a cui Fedone narra la morte di Socrate (57 A ss.), rappresenta, in un certo senso, il lettore futuro del testo platonico: il destinatario che partecipa dei successi e degli smarrimenti del discorso come testimonia la sequenza 88 C-89 A.

D). Rilievo, questo, tanto più significativo da un punto di vista metaletterario se si pensa che la consolazione era una modalità discorsiva codificata, con argomentazioni topiche e collaudate, di cui la scena tragica offriva un copioso numero di esempi, come quelli che, in modo esemplare, il coro dell'*Alceste* offre ad Admeto per lenire il dolore della morte dell'amata compagna<sup>43</sup>.

E tuttavia sono proprio le reazioni degli amici -la pena di Critone che pensa già a come dovrà seppellire Socrate- a ridurre la portata e il valore di quel *lògos*, a minacciare di spostarlo verso la prospettiva di una nobile strategia consolatoria o di una composta quanto intellettuale attesa di ciò che non può essere rinviato.

Limiti del linguaggio e della conoscenza che il dialogo dunque esplora, con ripetuti commenti sul suo sviluppo e sulla sua fondatezza, come l'osservazione di Simmia che richiama l'attenzione sull'*asthèneia* (107 A)<sup>44</sup>, sulla debolezza umana che gli impone di mantenere vivo in se stesso il dubbio davanti a ciò che può apparire per altri versi esposto e dimostrato in modo chiaro e meraviglioso (102 A). Lo stesso Simmia, in una fase iniziale del dialogo, aveva d'altro canto affermato che solo un *lògos thèios*, un discorso, una rivelazione divina avrebbe potuto costituire un mezzo davvero sicuro e saldo per "navigare attraverso la vita" (88 D). Ma ove questo non sia disponibile e non vi sia possibilità di accertare "come stiano le cose", l'unica *chance* che resta è affidarsi ad un *lògos* umano, il migliore e il più difficile da confutare e su questo imbarcarsi come su una zattera -come la *schedia* usata da Odisseo nel corso del suo "ritorno" in patria- per tentare la traversata del mare dell'esistenza, con un esito più felice -aggiungeremmo noi- dei personaggi tragici che spesso sulla scena attica lamentano il "mare di mali" in cui rischiano di affogare, travolti dal "flutto" violento della sventura<sup>45</sup>.

43. Cfr., per questo aspetto, M. G. CIANI, *La 'consolatio' nei tragici greci*, "Bollettino dell'Istituto di Filologia greca-Univ. di Padova", 2 (1975), pp. 89-129.

44. Quell'*asthèneia* che, nel gioco della rappresentazione testuale, avrebbe intaccato, in diverso modo, lo stesso Platone: nell'elaborato proemio del dialogo, la narrazione 'veridica' della morte di Socrate è delegata a Fedone, attendibile testimone dell'evento, poiché quel giorno Platone *esthènei*, "era ammalato" (59 B). Sapiente artificio con cui l'autore si distanzia dalla finzione narrativa che la sua scrittura mette in opera.

45. Per alcune esemplificazioni, cfr. SUSANETTI, *Gloria e purezza. Note all' 'Ippolito' di Euripide*, Venezia 1997, pp. 38 e 90-1. Sulle immagini marinaresche il testo platonico torna più volte: dalla nave sacra diretta a Delo, menzionata all'inizio del dialogo e causa del ritardo dell'esecuzione della condanna, alla metafisica "seconda navigazione" che porta alla scoperta dell'intelligibile (99 D ss.).

E lo stesso Socrate denuncia, ad un certo punto, l'invalidabile limite posto all'istanza di dimostrare la verità di talune sue convinzioni, come quelle relative alla forma della terra e ai luoghi destinati ad ospitare le anime dopo la morte. Di elaborare tale dimostrazione "non sarei forse nemmeno capace -egli osserva con parole che conservano un sapore protagoreo<sup>46</sup>- e, se anche sapessi farlo, non credo che la vita che mi resta basterebbe alla lunghezza del *logos*" (108 D). Nulla tuttavia impedisce che Socrate esponga ciò di cui pure è convinto: là dove le possibilità del ragionamento trovano un ostacolo insormontabile, le risorse di un racconto mitico, di un racconto basato su quel che "si dice", intervengono a completare e ad integrare l'efficacia persuasiva dell'indagine<sup>47</sup>. Perché anche *lègein mython*, esporre una narrazione mitica può essere "bello" (110 A), e per questo Socrate vi indugia a beneficio dei suoi amici e dei futuri lettori della pagina platonica, illustrando gli spazi cosmici e i luoghi inferi toccati nel duplice viaggio che le *psychai* sono destinate a compiere nel ciclo delle rinascite: ritenere che "le cose stiano" esattamente come il *mythos* afferma non si conviene a un uomo "dotato di senno", di *noûs*, ma convincersi che qualcosa di simile accada alle anime umane -una volta dimostrata la loro immortalità- è comunque opportuno: "vale la pena di correre il rischio di credere" ed anche il *kyndinos*, il rischio, come il *mythos* che lo concerne, è per Socrate, *kalòs*, "bello" (114 D).

Armati di tali parole e di tali convinzioni bisognerebbe dunque "fare l'incantesimo a se stessi" per scacciare la paura della morte, per sedare quel *pàis*, quel bimbo terrorizzato che è dentro di noi (77 E, 114 D). Un "incantesimo", un'*epodè* che -nella strategia della pagina platonica- dovrebbe neutralizzare, insieme a *thàntatos*, anche la voce dolente della tragedia con quella voglia di piangere e gemere dinanzi alla sventura che essa sempre innesca in chi la ascolta. Un'*epodè* che dovrebbe trasferire alla scrittura filosofica quel potere magico che la cultura arcaica aveva ravvisato nella parola e nel canto delle Muse<sup>48</sup>.

---

46. Cfr. M. M. SASSI, *Platone, 'Fedone' 108d: Glauco, Protagora, il mito*, "La Parola del Passato", 42 (1987), pp. 27-34, 30-2; A. LAMI, *Platone. 'Fedone'*, introd. e note di LAMI, trad. di P. FABRINI, Milano 1996, pp. 26 e 32-3.

47. Cfr. G. CASERTANO, *Dal logo al mito: struttura del 'Fedone'*, in CASERTANO (a c. di), *La struttura del dialogo platonico*, Napoli 2000, pp. 86-107; G. CERRI, *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce 1996, pp. 67 ss.

48. Cfr. E. BELFIORE, *Elenchus, Epode and Magic: Socrates as Silenus*, "Phoenix", 34 (1980), pp. 128-37.

E tuttavia, nel dialogo, quando il tempo dei discorsi è finito, il dolore e il cordoglio restano in chi sta per staccarsi da Socrate. Per combattere il turbamento di Critone che, con le sue reazioni emotive, non sembra prestar fede a quanto si è detto fino a quel momento, Socrate chiede agli altri presenti di prestare un'*engye*, di "garantire" all'incredulo che dopo la morte, lui, Socrate, non rimarrà lì, ma migrerà con la sua anima in un altro luogo (115 D). Garanzia resa dai *philoï* che sono presenti all'indagine ed appaiono persuasi da essa; ma forse anche prefigurazione simbolica di un 'patto' con il futuro lettore, che, come Critone, esiti ancora, dopo aver letto le pagine del dialogo e inteso l'elaborato racconto di Fedone.

Ma la forza di questo patto, il valore della garanzia e l'efficacia dell'"incantesimo" proposto dal teatro platonico trovano il loro effettivo e supremo fondamento nel cadavere stesso di Socrate, in quel corpo che si raffredda a poco a poco, dopo essersi infervorato nella discussione ed essersi esposto al rischio che una dose di veleno non basti e sia necessario bere due o tre volte (63 E). Come aveva mostrato anche Euripide nell'*Ippolito*<sup>49</sup>, è proprio la morte e la muta presenza di un cadavere a fornire un suggello di verità alla parola e alla scrittura. E qui è il modo stesso in cui Socrate si consegna a *thàntos*, a trasformare tutti i discorsi pronunciati sinora in una formula 'magica' capace di incidersi permanentemente nell'anima. Solo così, grazie allo spettacolo di questo evento, di questa singola e tuttavia eccezionale morte, la *psychà* dei lettori platonici potranno essere indotti ad intraprendere il percorso che conduce alla visione delle idee. Il ricordo di questa scena finisce per fare tutt'uno con il cammino che conduce alla *theoria* delle forme ideali<sup>50</sup>.

Quando la fine giunge davvero, gli amici raccolti nel carcere non riescono, nonostante tutto, a trattenere le lacrime, e piangono su se stessi -piuttosto che su Socrate- perché stanno per perdere un "padre" e un "incantatore" capace di proteggerli dalla paura e da *thàntos* (78 A, 116 A ss.). Ma il fedele racconto di Fedone potrà rinnovare, a distanza di tempo, la memoria di quei momenti di cui egli è stato testimone: potrà rendere di nuovo disponibili, a ogni ulteriore pubblico, la voce e il corpo di Socrate, i suoi gesti -come quella carezza ai capelli di Fedone nel silenzio teso della cella- e i suoi *lògoi*. La scrittura platonica, immutabile e 'ripetitiva' come ogni altro testo scritto, fissa, per sempre, l'immagine e la presenza del supremo

49. Cfr. SUSANETTI, *Gloria* cit., pp. 110-1; M. TASINATO, *Il velo, il morto, la scrittura. Interpretazione dell'Ippolito euripideo*, Padova s.d.

50. Cfr. SERRA, *Edipo e la peste* cit., pp. 51-2, nota 85.

“incantatore”, la rende immortale come, e forse più, della *psychè* sulla cui natura si è dipanata la discussione.

Se Alcesti, prima di morire, aveva pregato per l'ultima volta gli dèi “senza una lacrima, senza un lamento, senza che l'imminente sventura alterasse la sua bellezza” (vv. 173-4), Socrate può -con pari attitudine eroica ma con diversa prospettiva escatologica- prendere la coppa del veleno “senza tremare, senza alterare il colore o l'espressione del viso” (177 B ss.), e coprirsi nell'attesa che la cicuta faccia effetto. Salvo poi, quando già tutto il ventre era freddo ed irrigidito, scoprirsi di nuovo per ricordare a Critone il debito di un gallo ad Asclepio. Dichiarando di dovere qualcosa al dio della medicina, al dio capace persino di resuscitare i morti, Socrate vuole forse assicurare, sulla soglia dell'al di là, che il discorso da lui guidato è stato effettivamente “sano” ed affidabile, e dunque vero<sup>51</sup>. E poi, con un ultimo sussulto, spira, lasciando il suo cadavere con gli occhi aperti (118 A).

Anche nell'*Alcesti*, la figura di Asclepio era stata invocata per strappare la moglie di Admeto dall'Ade (vv. 122 ss.), ma il prologo stesso del dramma aveva ricordato che Asclepio era stato punito ed ucciso da Zeus (vv. 1-4) proprio per aver riportato in vita i defunti, per aver messo in discussione la linea che separa mortali e immortali. Ciò nonostante, Alcesti era stata strappata dagli inferi e ricondotta a casa da Eracle. Celata da un velo e resa in un primo momento irriconoscibile, anch'essa si era poi scoperta il volto per mostrarsi ad Admeto, per esibire l'incredibile miracolo della sua resurrezione<sup>52</sup>. Ma Euripide aveva lasciato, per così dire, in evidenza e ben percepibili i punti di sutura tra la prospettiva dei *lògoi* umani, sconfitti da *thàntos*, e i *mirabilia* concessi dalle favole antiche, esibendo ironicamente il loro contrasto.

Il teatro filosofico di Platone, invece, introiettando e riplasmando la forza potente del *mythos* e della rappresentazione scenica, ci vorrebbe ascoltatori persuasi ed “incantati”<sup>53</sup>, immuni al *thrénos* tragico e pronti ad esporci al “rischio” dell'im-

51. Varie le interpretazioni del debito di un gallo ad Asclepio; tra i numerosi contributi cfr. almeno: J. A. MITSCHERLING, 'Phaedo' 118: the last Words, "Apeiron", 29 (1985), pp. 161-5; G. W. MOST, A Cock for Asclepius, "Classical Quarterly", 43 (1993), pp. 96-111.

52. Cfr. SUSANETTI, *Euripide. 'Alcesti'* cit., pp. 266 ss. e 275-6.

53. Sull'abilità di Platone nel giocare con l'immaginario e nel provocare l'adesione del lettore, “di un lettore che egli pretende obbediente”, cfr. le considerazioni della LORAU, *Il femminile* cit., pp. 175-6; inoltre: TASINATO, *Dalla parte di Ione. Frammenti per un dialoghetto platonico*, in E. MANGANO FAVARETTO-P.A. ROVATTI-M. SBISÀ-D. ZOLETTO (a cura di), *Esercizi filosofici 5-2000*, Trieste 2001, pp. 15-34.

mortalità e alla contemplazione di invisibili Idee. Evocando le ombre dei personaggi defunti dell'Atene del V secolo e facendoli agire sulla scena del dialogo sotto l'ironica regia di Socrate, la scrittura platonica tenta così di rifondare un immaginario tanto potente quanto quello che l'esperienza dello spettacolo tragico aveva finito, suo malgrado, per consumare e corrodere dall'interno<sup>54</sup>.

Con la messa in opera di una complessa dinamica che ibrida i registri della *performance* teatrale attica con le dottrine degli specialisti orfici e pitagorici dell'anima<sup>55</sup> -sostenitori della metempsicosi-, la provvisoria catarsi delle passioni prodotta dal dramma tragico dovrebbe essere sostituita e superata, nell'intenzione del testo platonico, dalla più completa e decisiva *kàtharsis* dell'anima che si allontana e si separa dai piaceri e dai dolori del corpo. Con il talismano della superiore *paidèia* filosofica e con il ripetersi di una quotidiana *epodè*, la contemplazione dei corpi che si agitano scomposti sulla scena del teatro e della vita dovrebbe far luogo alla visione oltremondana di un diverso spettacolo: quello "pietoso...e insieme ridicolo e mirabile" delle *psychàì* che, nell'al di là, scelgono le vite in cui dovranno incarnarsi. E in questo scenario ultraterreno -evocato nel finale della *Repubblica*<sup>56</sup>- si potranno vedere persino le anime appartenute agli eroi dell'*epos* e della tragedia mentre decidono quale parte e quale figura assumere nella loro vita successiva, dopo le sventure cui erano già state sottoposte nella loro pregressa biografia mitica.

In tal modo, protetta dalla sapienza di cui la scrittura platonica fa partecipe il suo iniziato lettore, la nostra anima dovrebbe poter essere esentata da ogni inconsapevole compromissione tragica con gli eventi dell'esistenza mortale.

Ma per ottenere questo risultato, per allontanarci dal 'dramma' della vita corporea, il teatro di Platone deve comunque passare attraverso la rappresentazione dei corpi, a cominciare dal *sôma* paradigmatico del filosofo morituro. E tale operazione -nonostante ogni possibile astuto tentativo di rimozione e di occultamento- non può essere mai, a dispetto di Platone medesimo, priva di residui. Giocare con i corpi, come Euripide aveva mostrato, significa comunque contaminarsi con il regi-

54. Per quest'ultimo aspetto, vd. SUSANETTI, *Il letto di Zeus. Mimesi, tradizione e scrittura in alcune scene euripidee*, "Prometheus", 28 (2002), pp. 119-38.

55. Per gli specialisti orfici e pitagorici dell'anima, le cui dottrine sono sottese all'elaborazione teorica del *Fedone*, cfr. H. JOLY, *Le renversement platonicien*, Paris 1972, pp. 66 ss.; VEGETTI, *L'etica degli antichi*, Bari 1989 (1 ed.), pp. 84-90.

56. PLAT. *Resp.* X, 620 A, su cui vd. SERRA, *Fidipo e la peste* cit., p. 14.

me ambiguo e sofisticato dell'artificio, mantenendo problematico il rapporto con quell'Altrove di cui pure si vorrebbe fornire il 'salvifico' accesso.

E se l'Alceste rediviva può anche confondersi -nel gioco della scena finale di riconoscimento- con gli inquietanti e impuri spettri dell'Ade, il cadavere del filosofo, conservato perennemente dalla scrittura -con quegli occhi e con quella bocca spalancati che la pietà di Critone provvederà a richiudere-, può persino far tornare alla mente la non meno inquietante immagine di quei corpi imbalsati, destinati a durare un tempo infinito, "come le mummie in Egitto", che lo stesso Socrate ricorda, ragionando della natura dell'anima e di quelle parti del corpo "che restano...per così dire immortali", anche quando la carne è ormai imputridita (80 C-D).