

DIONISO FILOSOFO: *RANE E BACCANTI*  
SULLA SCENA DEL *SIMPOSIO* DI PLATONE

I. Teatralità del *Simposio*

“Sottolineare una certa affinità tra il dialogo platonico e il teatro attico è oggi un atteggiamento critico abbastanza comune”, diffuso tra gli studiosi moderni come già in passato tra quelli antichi<sup>1</sup>, senza che però questo debba essere sentito come contraddittorio rispetto alle aspre critiche che Platone stesso rivolge al teatro ateniese (in particolare ai suoi due aspetti della mimesi e della teatrocrazia) in dialoghi come la *Repubblica* e le *Leggi*<sup>2</sup>.

Tutto ciò risulta particolarmente evidente nel *Simposio*, dialogo tanto “teatrale”<sup>3</sup>, quanto “antiteatrale”, che forse più di tutti fa capire come l’accanita polemica platonica contro il teatro non possa essere intesa semplicisticamente come un rifiuto *tout court* di questa espressione culturale, ma si debbano cercare altre spiegazioni.

<sup>1</sup> Capra 2001, 38 ss. (cit. 38). Cfr. sulla questione Charalabopoulos 1999 (“There are two basic facts about Plato that justify a very careful scrutiny of his theatrical language. First he wrote dialogues. His works are prose compositions which enact conversations between two or more interlocutors held at a specific time and place. [...] Second, Plato wrote during the fourth century. From the point of view of cultural history, this period marks the dissemination of theatrical culture all over the Greek world”) e Bacon 1959, 417 (“Plato’s purpose is to show us men choosing between illusion and reality, and to reveal their complacency, anger, fear, suspicion, all the passions with which we defend ourselves against the knowledge of our own shortcomings. This *is* a drama, we might even say it is *the* drama of humanity, and can only be presented dramatically. It was to show us this drama in all its immediacy that Plato developed the dialogue form”).

<sup>2</sup> Cfr. *Rep.* 393c ss., 602b ss. (critica alla *mimesis* come forma di conoscenza inadeguata e inammissibile in una città ideale, in quanto attraverso l’imitazione si trascura la parte dell’anima più nobile, quella razionale, che è stabile e coerente con se stessa e tende sempre verso la verità, per fare appello invece alla parte irrazionale della psiche, quella volubile e mutevole, più facile da imitare ma che non tende alla verità); *Leg.* III 700c-701a (critica alla teatrocrazia come segno di decadenza del teatro, che ha fatto sì che i giudici delle opere portate sulla scena non siano più gli esperti appositamente selezionati a questo scopo, che valutavano la produzione teatrale sulla base della sua effettiva capacità di educare il pubblico, ma la folla incompetente degli spettatori, che, tra acclamazioni scomposte e alzate di mano, giudica solo la capacità del drammaturgo di assecondare il piacere delle masse). Nelle stesse *Leggi*, tuttavia, la costituzione ideale è proposta, metaforicamente, come un “teatro”, nella fattispecie tragico (*Leg.* 816d-817d): ma un teatro diverso, che si pone in aperta competizione col teatro comunemente inteso; è il nuovo “teatro della filosofia”, fondato anch’esso su una forma di mimesi, ma “della più bella e della miglior vita”, che tende alla verità grazie all’uso della ragione, e che alla tirannide delle masse sostituisce il giudizio affidabile di pochi esperti, il dialogo costruttivo e critico tra i filosofi.

<sup>3</sup> “Most dramatic of Plato’s dialogues” (Wolz 1970, 323). Riflessioni sulla teatralità del *Simposio* si trovano anche in Anton 1974, Bacon 1959, Clay 1975, Emlyn-Jones 2004, Nichols 2004, Riegel 2013, Sider 1980.

Per disegnare un quadro complessivo della teatralità (ma anche della “anti-teatralità”) del *Simposio* cominceremo da alcune riflessioni di ordine generale, soffermandoci brevemente sui riferimenti letterali all’istituzione del teatro e alla situazione drammatica presenti nella cornice narrativa, e in secondo luogo sull’uso di una terminologia teatrale per lo più metaforica che fa del *Simposio* una sorta di piccolo teatro, un genere in miniatura che si oppone al teatro comunemente inteso. Ci concentreremo poi, più nello specifico, sui richiami alle *Rane* di Aristofane e alle *Baccanti* di Euripide, che a mio avviso Platone intende suggerire in questo suo dialogo.

### I.1 La cornice

L’occasione del dialogo è presentata come un’occasione festiva: il tragediografo Agatone ha appena vinto con la sua prima tragedia (τῆ πρώτῃ τραγωδίᾳ, *Symp.* 173a) al festival delle Grandi Dionisie (416 a.C.)<sup>4</sup> e offre ai suoi amici un banchetto (con successivo simposio) a casa sua per festeggiare il suo successo. Nella cornice iniziale Glaucone incontra Apollodoro sulla via del Falero e coglie l’occasione per chiedergli di raccontargli di quella conversazione avvenuta tempo fa, che l’amico ha sentito a sua volta raccontare da altri, avvenuta “il giorno seguente al sacrificio che Agatone celebrò per la vittoria, coi suoi coreuti” (αὐτός τε καὶ οἱ χορευταί, *Symp.* 173a).

Il contesto, quindi, la cornice narrativa in cui il dialogo ha luogo, è prettamente teatrale.

Anche Socrate (ancora nella parte iniziale del *Simposio*, prima che comincino i dialoghi effettivi) fa riferimento a questa vittoria tragica e a tutto il suo *iter* (dalla prima presentazione della tragedia di Agatone davanti ai Greci fino alla festa pubblica per la vittoria conseguita), ma lo fa con una tagliente ironia che sembra presupporre le feroci critiche che Platone rivolge al teatro nelle *Leggi*. Le prime parole che Socrate pronuncia nel *Simposio* introducono proprio in questo ordine di idee: imbattutosi casualmente nell’amico Aristodemo, Socrate gli spiega che sta andando a cena da Agatone, perché il giorno prima, “alla festa della vittoria”, lo aveva scansato “per timore della folla”, ma gli aveva promesso che l’indomani sarebbe andato a casa sua (*Symp.* 174a). Già in questo breve esordio, Socrate presenta in chiave autoironica il problema della teatrocrazia, la degenerazione del teatro nel tota-

<sup>4</sup> Tale ambientazione è appositamente voluta da Platone, se si considera che, come evidenzia D. Sider, la vittoria di Agatone in realtà, secondo la testimonianza di Ateneo (TrGF 39 T 1 Snell), non avvenne durante le Grandi Dionisie ma durante le Lenee; tuttavia, per accrescere l’importanza “teatrale” del dialogo e permettere la vittoria del “dramma satiresco” socratico (genere teatrale assente nelle Lenee), Platone reinventa il contesto dei suoi discorsi a dispetto della verosimiglianza storica (Sider 1980, 43 ss.). Sull’ambientazione del dialogo durante le Grandi Dionisie anziché durante le Lenee, cfr. anche Emlyn-Jones 2004, 399.

litarismo delle folle che si impongono da ignoranti con la pretesa di orientare il gusto collettivo. Socrate vi allude in modo molto sottile, nascondendo la critica dietro il velo dell'ironica modestia che gli è propria: sostiene di aver evitato la cerimonia perché le folle lo intimidiscono, e di aver preferito rimandare l'incontro con Agatone a questa occasione più raccolta, tra pochi amici, in un contesto più ristretto – e, aggiungiamo noi, più selezionato<sup>5</sup>.

Anche più avanti Socrate riprenderà e approfondirà la questione, sempre con la stessa ironia, ancora prima che la serata abbia ufficialmente inizio e si dia il via, finito il banchetto e congedata la flautista, al simposio filosofico e agli elogi di Eros. Socrate rivolge infatti ad Agatone dei complimenti che in realtà (anche alle orecchie di Agatone stesso) suonano più come provocazioni, e che di nuovo orientano l'attenzione sul tema della folla dei teatri: minimizzando la propria sapienza, Socrate esalta quella del pur giovane Agatone, che il giorno prima ha brillato davanti a “più di trentamila Greci testimoni”, insistendo sulla gran quantità di gente (eterogenea e indifferenziata) di fronte a cui il tragediografo ha avuto “il coraggio” di esibirsi e “l'onore” di essere il prescelto e di guadagnarsi il plauso pubblico...

Agatone però, accorgendosi della beffa, non esita a lanciare una vera e propria sfida a Socrate, spostando la questione teatrale su un altro fronte, quello del dialogo filosofico: “Sei uno sfrontato, Socrate – disse Agatone –. Ma ce la contenderemo (δικαδικασόμεθα) fra poco, io e te, questa sapienza, e prenderemo come giudice Dioniso!” (δικαστῆν χρώμενοι τῷ Διονύσῳ, *Symp.* 175e).

## I.2 Un teatro in miniatura

Tra i due “rivali” si terrà quindi una “gara di sapienza”, il cui giudice sarà non a caso il dio del teatro. Una terminologia di questo tipo non è affatto accidentale: rimanda chiaramente (nella percezione di qualunque lettore o ascoltatore di Platone) agli agoni drammatici che si svolgevano nel teatro di Dioniso durante le feste delle Grandi Dionisie urbane, e che avevano appena conferito ad Agatone la sua prima vittoria.

Questa osservazione di Agatone quindi è molto importante: significa che il tragediografo promette che sarà messo in scena un altro agone drammatico ora nella sua casa, di fronte ai pochi amici riuniti a banchetto. Il *Simposio* si comincia a definire come una sorta di “teatro in miniatura”, un micro-genere inserito nel dialogo filosofico, che finisce per coincidere totalmente con esso. In particolare, qui Agatone mette in evidenza la componente dionisiaca

<sup>5</sup> Allusioni al problema della “teatrocrasia” delle folle si potrebbero rintracciare, come mette in luce C. Emlyn-Jones, anche all'interno del simposio stesso: ad es. il riferimento ai rumorosi applausi (ἀναθορυβῆσαι, *Symp.* 198a2) suscitati (come a teatro) dal discorso del tragediografo Agatone, da cui Platone prenderebbe ironicamente le distanze (Emlyn-Jones 2004, 394-5).

e quella della gara, due tratti tipici del genere drammatico.

Ma vi sono altri elementi che fanno del *Simposio* un piccolo teatro.

Un altro scambio di battute fra Socrate ed Agatone, significativo a questo proposito, ha luogo quando arriva il turno di Agatone e il tragediografo si accinge a tessere il suo elogio di Eros. Dopo di lui toccherà a Socrate, l'ultimo della serata. In questo momento, appena prima che il 'rivale' cominci a parlare, Socrate, con ironica modestia, esterna la sua paura per ciò che Agatone dirà, perché sicuramente non sarà mai all'altezza del suo magnifico discorso...

Agatone risponde riconoscendo di nuovo il sarcasmo dell'osservazione, e accusando Socrate di volerlo incantare, perché lui "si sconvolga" (θορυβηθῶ) al pensiero che il teatro (τὸ θέατρον) sia in grande attesa per il bel discorso che sta per fare (*Symp.* 194a5-7). Θέατρον qui è chiaramente una metafora, che indica il simposio stesso, l'assemblea di amici di fronte a cui, nel momento della narrazione, Agatone si trova a dover parlare.

Socrate però approfitta della metafora fingendo di non capire, e respinge la possibilità che Agatone "sia sconvolto (θορυβήσεσθαι) davanti a pochi uomini" come loro, dopo l'esemplare coraggio che ha dimostrato salendo sul proscenio (τὸν ὀκρίβαντα), in mezzo agli attori (τῶν ὑποκριτῶν), e guardando in faccia tutta la folla che riempiva il teatro (θεάτρῳ) e alla quale stava per presentare i suoi discorsi (*Symp.* 194a8-b5). Ritroviamo in queste parole il riferimento polemico-ironico alla gran folla che si accalcava nel teatro, anche se qui si allude al proagone, la cerimonia preliminare del concorso teatrale: il teatro di cui parla Socrate è dunque ancora il teatro reale, comunemente inteso, quello a cui ha preso parte Agatone.

La replica di Agatone invece, ancora una volta, sposta il problema sull'altro "teatro", quello dei filosofi: "ma che dici, Socrate? [...] Non penserai che io sia così esaltato dal teatro (θεάτρον) da non sapere che, per uno che ragiona, poche persone intelligenti sono più temibili di una folla di ignoranti?" (*Symp.* 194b6-8).

Vengono quindi accortamente messi in contrapposizione due teatri, uno – quello che tutti conoscono – affollato di gente vociante che non sa giudicare quanto vede sulla scena, l'altro invece – ugualmente competitivo – frequentato da un pubblico giudicante molto più ristretto ed elitario, colto: un simposio di pochi amici filosofi, che sanno che cosa significhi pensare e ragionare, e che perciò sono spettatori assai più esigenti e severi<sup>6</sup>; "un 'micro-teatro' dal pubblico molto esigente", secondo la efficace definizione di A. Capra<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Sull'uso della terminologia tecnica teatrale in questo passo, con particolare riferimento alla sproporzionata ampiezza della folla, cfr. Emlyn-Jones 2004, 398 s.

<sup>7</sup> Capra 2007, 10.

E questo alternativo teatro filosofico<sup>8</sup> suona tanto più inusuale se si considera l'enigmatica frase con cui Socrate, alla fine della serata, quando ormai tutti gli altri stanno per addormentarsi, si congeda dai suoi commensali: “la stessa persona deve saper comporre commedia e tragedia (κωμῳδίαν καὶ τραγωδίαν), e chi è poeta tragico (τραγωδοποιόν), per arte, è anche poeta comico (κωμωδοποιόν)” (*Symp.* 223d4-6).

Che cos'è dunque questo strano teatro che unisce commedia e tragedia?

“After Socrates had spent his day as usual and returned home at nightfall to get some sleep, the dialogue between Plato and his reader begins. For we are brought to ask what comedy and tragedy have to do with one another”<sup>9</sup>.

Di certo la risposta all’“enigma platonico” (“the Platonic riddle”<sup>10</sup>), come spiega D. Clay, non la possiamo cercare in una verosimiglianza storica: nel 416 (la data in cui il dialogo è ambientato) non esisteva ancora la figura del drammaturgo in senso lato, che scrive sia commedie sia tragedie; solo nell’Ellenismo tragedia e commedia cominciano a non richiedere più competenze distinte<sup>11</sup>. La risposta va invece cercata nel dialogo stesso (“the answer to our riddle lies submerged in the dialogue itself”<sup>12</sup>): è il dialogo filosofico, quella forma di teatro mista che unisce entrambi i generi letterari, la soluzione che Platone suggerisce al suo pubblico più attento.

Quello di cui ci occuperemo ora, quindi, sarà cercare di capire meglio e di verificare questa frase misteriosa di Socrate, ricercando il tragico e il comico nel dialogo stesso del *Simposio*: non ci soffermeremo però su un livello generico di comicità o tragicità della struttura e dei discorsi dei personaggi (come già è stato fatto<sup>13</sup>), ma sulla presenza di riferimenti specifici al teatro

<sup>8</sup> “Plato presented himself to his original audience as the creator of an alternative drama as his own response to the existing theatrical genres” (Charalabopoulos 2012, 20).

<sup>9</sup> Clay 1975, 239.

<sup>10</sup> Clay 1975, 240.

<sup>11</sup> Cfr. Clay 1975, 240.

<sup>12</sup> Clay 1975, 240.

<sup>13</sup> “The only proper description of the *Symposium* is that it is a tragi-comedy. Or a new form of philosophical drama which, in the object of its imitation, comprehends and transcends both tragedy and comedy” (Clay 1975, 249). Un indizio della voluta associazione di tragedia e commedia nel teatro filosofico del *Simposio* è rintracciata da D. Clay nel singhiozzo di Aristofane, ‘escamotage’ con cui l’autore ritarda il discorso del commediografo in modo tale che egli si trovi a parlare appena prima del tragediografo Agatone: “It is by chance that Socrates found Agathon alone (175c). Taking the place next to his host, Socrates becomes ἔσχατος and least honoured. It is an accident too that Aristophanes is prevented from speaking after Pausanias by a sudden and severe bout of hiccoughs (185cd). He should have spoken after Pausanias and before Eryximachus. But Aristophanes’ hiccough is no more an accident than Socrates’ position in the banquet. [...] On the most serious plane of the dialogue, what is effected by the accident of Aristophanes’ hiccough is that unexpectedly a comic and a

attico, rintracciando possibili allusioni a commedie e tragedie di V secolo.

## II. Comicità e tragicità del *Simposio*

Cominciamo dalla commedia. Se si vuol parlare di commedia nel *Simposio*, la prima cosa che viene in mente è naturalmente il discorso su Eros pronunciato dal commediografo Aristofane, considerando anche che questo discorso di Aristofane-personaggio rispecchia diversi aspetti che caratterizzano l'Aristofane-poeta e la sua produzione comica<sup>14</sup>.

Ma le allusioni alla commedia di V secolo presenti nel dialogo non si concentrano unicamente in questo passo. In altri passaggi del *Simposio*, a mio avviso, si possono cogliere precisi richiami a due drammi classici, una tragedia e una commedia, che Platone riprende e adatta in modo significativo al proprio discorso filosofico: le *Rane* di Aristofane e le *Baccanti* di Euripi-

tragic poet are brought together. Plato planned his party with great care. His apparent arrangement is to separate Aristophanes and Agathon by Eryximachus and Aristodemus. But when the sequence of praise that moves toward Socrates from left to right is dislocated by Aristophanes' hiccup, the underlying plan of the dialogue is revealed. Comic and tragic poet are brought together" (Clay 1975, 241-2). Sul *Simposio* come tragicommedia, cfr. anche Bacon 1959, 428 ss.

<sup>14</sup> Saetta Cottone 2005 ad esempio mette in rilievo soprattutto alcune osservazioni dell'Aristofane platonico circa la questione dell'invettiva *ad personam*: in particolare, in *Symp.* 189a-193e Aristofane si difende dalle insinuazioni di Eriessimaco, che lo aveva prima minacciato di tenere sotto stretto controllo il suo discorso, perché non dicesse "cose da ridere", offendendo cioè qualcuno tra i presenti; il poeta gli risponde pregandolo di non "mettere in commedia" (κωμῳδῶν, μὴ κωμῳδήσῃς) quel che dirà, perché non ha intenzione di fare alcun riferimento o invettiva per suscitare il riso, anzi più che far ridere c'è il rischio che il suo discorso *subisca* la derisione del pubblico. La Cottone osserva che questo riferimento rispecchia la polemica teorica aristofanea, che si riscontra nelle sue opere, contro la mera invettiva personale, che secondo il poeta non deve costituire il nucleo essenziale di una commedia, come invece accade nella giambografia: la commedia deve avere una portata universale, non particolare, non legata alla contingenza storica e alla dimensione privata dei singoli cittadini; deve agire invece sulla collettività, perseguendo uno scopo politico, pubblico, sociale e culturale in senso ampio. Ma numerosi sono gli studi su questo fronte: Bonanno 1977 (che sottolinea i legami specifici con la commedia della *Pace*); Capra 2007, 11 ss. (che approfondisce il profondo legame tra il mito "a un tempo aereo e terreno" dell'Aristofane platonico e "la comicità dell' 'autentico' Aristofane", tra *Lisistrata*, *Uccelli*, *Pluto* e *Pace*); Dover 1966, 45 ss. (che si sofferma su alcuni riferimenti alle *Nuvole* e alle *Thesmophoriazousae*); Ludwig 1996, 548 ss. (con particolare riferimento a *Cavaliere* ed *Acarnesi*); Nichols 2004, 188 ss. (che individua nel discorso di Aristofane dei richiami precisi alle *Nuvole*); Bury 1932, p. XXX (che interpreta la difficoltà di capire il confine tra serio e ridicolo nel discorso dell'Aristofane platonico come un tratto tipico delle commedie dell'Aristofane poeta). Lo stesso Bury (p. 163) sottolinea anche la presenza di una vera e propria citazione dalle *Nuvole* di Aristofane nel discorso di Alcibiade (*Symp.* 221b3); cfr. anche Susanetti 1992 su questa citazione (p. 222, n. 204), e sul singhiozzo e l'ubriachezza di Aristofane come tratti "pertinenti al personaggio «comico» di Aristofane", finalizzati a "schernire e [...] porre in cattiva luce l'uomo che nelle *Nuvole* aveva deriso ed attaccato Socrate" (p. 197, n. 50).

pide, non a caso le uniche due opere teatrali pervenuteci in cui Dioniso, il dio del teatro, compare fisicamente sulla scena come personaggio, svolgendo un ruolo in senso lato “metateatrale”.

## II.1 Le *Rane* di Aristofane

Le *Rane* appartengono all’ultimo periodo della produzione di Aristofane: la commedia dunque, rappresentata nel 405, è posteriore alla data drammatica del *Simposio* (il 416), e questo potrebbe giustificare una menzione solo implicita e mai dichiarata da Platone, ma allo stesso tempo, c’è da credere, si colloca relativamente vicino alla data di composizione del *Simposio*, almeno quanto basta perché la sua rappresentazione sia ancora viva nella memoria collettiva del pubblico di Platone e l’allusione venga facilmente colta anche senza riferimenti espliciti.

Particolarmente viva nella memoria personale di Platone doveva peraltro essere l’invettiva finale “anti-socratica” con cui il coro della commedia si congeda dagli spettatori:

“Che sollievo non restare a ciarlare con Socrate, disdegnando la musica e trascurando i principi più importanti dell’arte tragica! È un folle chi perde il tempo inutilmente tra discorsi seriosi e insulse chiacchiere” (*Ran.* 1491-99)<sup>15</sup>.

È verosimile che la tagliente provocazione non fosse affatto gradita al fedele allievo di Socrate: e infatti Platone pare impegnarsi, in tutto il *Simposio*, con la lieve e profonda ironia appresa dal suo maestro, a confutare una simile accusa, facendo di Socrate, a dispetto della definizione di “spregiatore della tragedia e dell’arte delle Muse”, un perfetto tragediografo e commediografo.

Per farne un tragediografo (e insieme un personaggio da commedia), Platone gli attribuisce parole e atteggiamenti di un tragediografo che compare in scena nelle *Rane* stesse: il primo dei tre grandi tragediografi ateniesi (nonché il vincitore dell’agone comico), Eschilo<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> K. Dover sottolinea il possibile legame sottinteso tra Socrate, respinto qui dal coro, ed Euripide, il tragediografo respinto nell’esito della contesa comica: “according to D.L. ii.18 a passage of the first version of *Clouds* (fr. 392) spoke of Socrates as composing Euripides’ tragedies for him, and Telekleides fr. 39 and 40 make a similar allegation in respect of Euripides’ *Phrygians*; cf. Kallias fr. 15. Evidently the comic poets observed in Euripidean tragedy unconventional ethical arguments of a kind which they associated with Socrates. Inevitably, *Su.* ε 3695 makes Euripides a ‘pupil’ of Socrates” (Dover 1993, 381).

<sup>16</sup> Particolarmente adatto per essere rappresentato da Socrate forse anche per la sua concezione di “poeta-maestro” (*Ran.* 1053-5), e per la sua natura di iniziato ai misteri di Demetra (*Ran.* 886-7), che ben si addice alla presentazione platonica di Socrate iniziato ai misteri di Diotima (nel *Simposio* infatti, come nelle *Rane*, il tema iniziatico-misterico è fortemente presente, anche a livello lessicale: μνηθείης, τὰ τέλεα, ἐποπτικά, *Symp.* 210a1; μυστικός, μύεω, *Ran.* 158-9, 314, 318, 335, 370, 456; ἐτελέσθη, *Ran.* 357).

Siamo nella sezione centrale della commedia: Dioniso, deciso a riportare in vita Euripide per restaurare l'antica forza del teatro e far risorgere la *polis* di Atene, si è travestito da Eracle e, accompagnato dal servo portabagagli Xantia, ha fatto il suo ingresso nell'Ade. Nel regno di Plutone, però, si trova di fronte ad una situazione tutt'altro che pacifica: è appena sorta una lite tra il più antico tragediografo, Eschilo, morto da tempo, e il nuovo arrivato Euripide, che pretende di sottrargli il trono della tragedia che finora era sempre stato suo. E allora, si stabilisce di mettere in scena un "agone di sapienza" (ἀγὼν σοφίας, *Ran.* 882-3), con giudice Dioniso:

"SERVO: Euripide, appena arrivato, [...] ha occupato il trono dove stava assiso Eschilo. [...] Il popolo per acclamazione ha chiesto che si facesse un processo per decidere chi fosse il più sapiente nella sua arte (ὁπότερος εἶη τὴν τέχνην σοφώτερος, 780). [...] XANTIA: E chi farà da giudice in questo processo? SERVO: Alla fine si sono rivolti al tuo padrone, perché è un esperto in materia!" (*Ran.* 771-811).

La situazione è in tutto analoga alla sfida lanciata da Agatone a Socrate nel *Simposio*: anche nella dimora di Agatone, come in quella di Ade, si mette in scena un agone (ἡγώνισαι, *Symp.* 194a1) di sapienza (διαδικασόμεθα ἐγὼ τε καὶ σὺ περὶ τῆς σοφίας, *Symp.* 175e8-9) di cui è giudice Dioniso<sup>17</sup>.

Ma tra i due contendenti, in entrambi i casi, a vincere non è quello che Dioniso all'inizio intendeva omaggiare.

Nelle *Rane*, Dioniso, arrivato negli Inferi per riportare in vita Euripide, alla fine della gara sceglie invece di far vincere Eschilo, incorona lui e lo riporta nel mondo dei viventi, diversamente da quanto previsto.

Ma anche nel *Simposio* c'è un 'Dioniso in incognito': è Alcibiade, che arriva alla fine dei dibattiti e fa irruzione, completamente ubriaco, in casa di Agatone, appena terminato il discorso di Socrate, con una corona in testa e tutti gli attributi che il mito conferiva a Dioniso, fermamente intenzionato a mettere la sua corona sulla testa di Agatone per festeggiare il vincitore delle Grandi Dionisie. Ma accortosi d'un tratto della presenza dell'amato Socrate, ben sapendo che nessuno potrà mai superarlo in sapienza, cambia repentinamente la sua idea iniziale e incorona lui, "just as Dionysus decides the contest between Aeschylus and Euripides in Aristophanes' *Frogs*"<sup>18</sup>. Socrate, nelle intenzioni di Platone, è l'Eschilo delle *Rane*.

Altri dettagli ce lo confermano; leggiamo ad esempio che cosa dice E-

<sup>17</sup> E, come sottolinea D. Sider, la sapienza di cui è giudice Dioniso nelle *Rane* è molto simile a quella di cui deve essere giudice anche il Dioniso del *Simposio*: "*Sophia* [...] is used both in the sense of poetical skill as well as in that of straightforward wisdom. Agathon will lay the case before Dionysus primarily as god of wine [...]. But since Dionysus, as the *Frogs* well demonstrates, is an appropriate judge of both kinds of *sophia*, as well as of their prowess in drinking, here too we are led to expect some sort of theatrical contest" (Sider 1980, 42).

<sup>18</sup> Riegel 2013, 281.

schilo nella commedia, dopo le prime esibizioni di vuota retorica del rivale Euripide:

“Questo scontro mi fa infuriare, mi rivolta lo stomaco l’idea di dover confutare un individuo simile: ma non posso permettere che si dica che sono privo di mezzi (*ἀπορεῖν*). Rispondimi, per che cosa noi ammiriamo (*θαυμάζειν*) un poeta?” (*Ran.* 1006-8).

Ed ecco che cosa dice Socrate, nel *Simposio*, non appena Agatone ha finito il suo retoricissimo discorso<sup>19</sup>:

“E come potrò, mio buon uomo, non essere a corto di mezzi (*ἀπορεῖν*), io come qualsiasi altro, se dovrò parlare dopo un discorso così bello e così variegato? Che meraviglia (*θαυμαστόν*)... anche se non tutto allo stesso modo” (*Symp.* 198b).

Le analogie sono evidenti. Certo il tono è completamente diverso – Eschilo è spazientito, Socrate ironico – ma la sostanza è comune: entrambi si rivolgono al “tragediografo rivale” disprezzando l’eccessivo formalismo retorico con cui si esprime, che serve solo a mettere in difficoltà, in *ἀπορία* gli ascoltatori (il lessico usato da Platone è chiaramente allusivo), suscitando in loro una “meraviglia” (il verbo è in entrambi i casi *θαυμάζειν*, cfr. anche *θαυμαστῶς* in *Symp.* 198a6) che si fonda solo sull’apparenza, sulla pomposità esteriore della parola.

Platone quindi, se tutto questo è vero, ha risposto alle accuse di Aristofane, ‘facendo il suo stesso gioco’ e trasformando il Socrate del dialogo in un personaggio della stessa commedia in cui Aristofane lo deride: e non un personaggio qualsiasi, bensì proprio il tragediografo che alla fine ne esce vittorioso, e a cui Dioniso, il dio del teatro, dona vita eterna per ristabilire la dignità perduta di Atene<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Si potrebbe forse intravedere, proprio nel modo socratico di irridere alla pomposità retorica di Agatone, qualche altra allusione ad alcuni snodi delle *Rane*: in *Symp.* 198b, dopo l’esibizione retorica di Agatone, Socrate si mostra intimorito davanti a un discorso così “bello e variegato”, *παντοδαπόν*, e addirittura dice di esser stato sul punto di fuggire, mentre Agatone parlava, anche perché il suo discorso gli ha ricordato Gorgia, e ha temuto che gli lanciasse contro la sua testa che, come quella della Gorgone, lo avrebbe di certo pietrificato. Questo gioco sulla paura e sulla ‘mostruosità’ della retorica, potrebbe forse alludere al modo con cui anche nella commedia i mostri infernali si presentano a Dioniso spaventandolo: sbarcato sulla sponda opposta dell’Acheronte, Dioniso si trova di fronte al mostro Empusa, multiforme, *παντοδαπόν* (289), spaventoso, al punto che il dio vorrebbe addirittura scappare. Poi, alla porta di Plutone, Eaco accoglie Dioniso travestito da Eracle con una serie di terrificanti minacce, giurandogli di andare a chiamare tutti i mostri dell’inferno, comprese le Gorgoni di Titrante, che si scagliano contro di lui; Dioniso dal terrore quasi sviene: e Xantia lo chiama “buffone”, *καταγέλαστ* (*Ran.* 480), come Socrate dice di essersi reso ridicolo, *καταγέλαστος* (*Symp.* 198c6) ad accettare la gara con un retore simile.

<sup>20</sup> Si potrebbe aggiungere, come ulteriore elemento di raffronto tra le *Rane* e il *Simposio*, la compresenza stessa di comico e tragico: nelle *Rane* (che, tra numerosi paratragedismi, mettono in scena il paradosso estremo di due tragediografi che “fanno commedia” sfidandosi in un tipico agone comico) il coro degli iniziati chiede a Demetra la facoltà di dire “molte cose

## II.2 Le *Baccanti* di Euripide

Constatata quindi la sostanziale presenza comica all'interno del *Simposio*, concentriamoci ora sulla tragedia.

Anche in questo caso, non si prenderà in esame il discorso di Agatone, che pure in quanto tragediografo sembrerebbe il più consono candidato a rappresentare l'universo tragico nel *Simposio* (come Aristofane quello comico). Il suo discorso appare però poco perspicuo e mal si presta a richiami puntuali, salvo riferimenti alla retorica gorgiana che trovano riscontro nei frammenti pervenuti e attribuiti ad Agatone stesso<sup>21</sup>: ma la pomposità retorica che evidentemente è oggetto della critica platonica in questo passo non costituisce il vero portavoce della tragedia, quanto piuttosto un aspetto meramente stilistico di essa, in fondo marginale.

Ci si concentrerà invece sull'ultima parte del *Simposio*, ossia il discorso di Socrate (o meglio quello della sacerdotessa di Mantinea, Diotima, da cui egli dice di averlo sentito) e la scena di Alcibiade, cercando di riconoscervi le allusioni tragiche intese a suscitare nella mente del lettore-ascoltatore di Platone ben precise reminiscenze delle *Baccanti* di Euripide<sup>22</sup>.

Nel rievocare questa tragedia, Platone sembra insistere soprattutto sulla figura di Dioniso, associato, nella descrizione di Diotima, dapprima (1.) ad Eros<sup>23</sup>, poi (2.) ad Alcibiade, e infine (3.) a Socrate stesso, che nel discorso di Alcibiade è elogiato al posto di Eros e che, impersonando il dio stesso del teatro, risulta il vincitore assoluto della competizione dionisiaca del *Simposio*<sup>24</sup>.

(1.) Nelle *Baccanti* Euripide mette in scena il trionfo di Dioniso, dio straniero che viene dalla Frigia per portare i suoi Misteri in Grecia, sul re di Tebe Penteo, che rifiuta di riconoscerlo come dio. In particolare, la descrizione

ridicole e molte serie" (πολλὰ μὲν γέλοια... πολλὰ δὲ σπουδαῖα, *Ran.* 389), e dopo aver scherzato, ricevere la corona della vittoria (νικήσαντα ταινιοῦσθαι, *Ran.* 393; anche Alcibiade è incoronato, ricevendo ταινίας... πάνυ πολλάς, *Symp.* 212e); così anche il dialogo platonico è una vera e propria "tragicommedia", a partire dalla definizione di Agatone, che dice di aver parlato τὰ μὲν παιδιᾶς, τὰ δὲ σπουδῆς μετρίως (*Symp.* 197e), fino ad arrivare alla misteriosa dichiarazione finale di Socrate.

<sup>21</sup> Cfr. Sider 1980, 49-50: "Agathon's speech may not remind us of any tragedy we know, but his Gorgianic word play mirrors what we find in his fragments".

<sup>22</sup> Le *Baccanti* sono l'ultima tragedia euripidea a noi pervenuta, scritta appena prima della morte dell'autore: quindi di poco precedente alle *Rane*, e perciò (anche questa) verosimilmente ancora viva nella memoria collettiva del pubblico platonico.

<sup>23</sup> Sull'associazione tra Dioniso ed Eros nel *Simposio*, cfr. Bacon 1959, 422 ss.

<sup>24</sup> "By the close of the dialogue, the reader may be forgiven if he goes away with the impression that the *Symposium* is as much about Dionysus as it is about Eros, and that these gods' respective realms are somehow mediated by Socrates, who in physique and character is shown to be the most Erotic and the most Dionysian" (Sider 1980, 47).

che fa Penteo della situazione che è venuta a crearsi nella sua città risulta molto significativa, alla luce del testo platonico; furibondo, il re si dice assolutamente risoluto a catturare lo straniero e a por fine a quei folli Baccanali, e si esprime in questi termini:

“Le nostre donne hanno lasciato le case, [...] onorano con le danze questo nuovo demone (δαίμονα), Dioniso, chiunque egli sia. [...] E dicono che è arrivato uno straniero, un mago, un incantatore (γόης ἐπωδός). [...] Giorno e notte (ἡμέρας τε κεῦφρόνας) sta insieme alle ragazze, proponendo loro i suoi misteri (τελετάς) [...]. Costui dichiara che Dioniso è un dio!” (*Bacch.* 215 ss.).

Se si rilegge alla luce di questo passo la descrizione di Eros nel discorso di Diotima, ci si accorge che dietro alla figura di Eros si nasconde il Dioniso di Euripide:

“[Amore] è un demone (δαίμων) grande, Socrate: infatti ogni essere demonico si trova a metà strada tra il mortale e il divino. [...] Attraverso di lui procede tutta la mantica e l’arte dei sacerdoti, per quel che riguarda i sacrifici e le iniziazioni (τελετάς), gli incantesimi (ἐπωδάς), ogni forma di divinazione e la magia (γοητεία) [...]. È per suo tramite che gli dei si intrattengono e dialogano con gli uomini, sia da svegli sia nel sonno (καὶ ἐγρηγορόσι καὶ καθεύδουσι)” (*Symp.* 202d ss.).

Come Penteo nega che Dioniso sia un dio definendolo “demone” (e del resto in tutta la tragedia è evidenziato il suo carattere intermedio di dio nelle vesti di un uomo, un dio che si avvicina agli uomini iniziandoli ai Misteri per donare loro l’immortalità), così anche Diotima nega che Eros sia un dio attribuendogli invece la natura intermedia del δαίμων, tra il divino e l’umano. Anche il lessico usato in entrambi i passi presenta notevoli analogie: non solo Eros come Dioniso è un “demone”, ma anche un “mago” e un “incantatore”, che insegna agli uomini le “iniziazioni”, τελεταί, e che si venera di giorno ma anche di notte.

Inoltre, sia Eros sia Dioniso si prestano all’elaborazione di nuovi miti: da una parte Diotima, nel suo elogio ad Eros, inventa un mito sulla nascita, immaginando che un ingannevole stratagemma divino abbia reso possibile la nascita di un demone così utile al mondo (*Symp.* 203b ss.); e dall’altra parte anche Tiresia (*Bacch.* 266 ss.), nell’elogio che fa a Dioniso, dopo aver ribadito il suo ruolo di intermediario (per suo tramite, διὰ τούτου, gli uomini hanno ogni grazia, *Bacch.* 285), elabora un nuovo mito sulla sua nascita, secondo cui sarebbe stato proprio un ingannevole stratagemma divino a rendere possibile la nascita di un demone così utile al mondo: μάντις ὁ δαίμων ὄδῃ, conclude (*Bacch.* 298).

## (2.) Dopo un Eros-Dioniso, Platone ci presenta un Alcibiade-Dioniso:

“Fu accompagnato dove eravamo noi dalla flautista (αὐλητρίδα), che lo sosteneva, e da alcuni altri del suo seguito, e si fermò sulla soglia, incoronato di una fitta corona di edera (ἐστεφανωμένον κικτοῦ στεφάνῳ) e di viole, e con in testa una gran quantità di nastri; e lui disse così: «Ehilà gente, alla salute! Accogliete come compagno di bevute un ubriaco! [...] Ho

i nastri sulla testa perché dalla mia testa incoronerò, se posso dire così, la testa del più sapiente e del più bello di tutti. Forse mi deriderete, perché sono ubriaco? Ridete pure! [...]. Ma adesso Agatone – disse –, passami un po' di quei nastri così posso incoronare anche questa testa meravigliosa! Non sia mai che mi si biasimi per il fatto che ho incoronato te e non lui, che nei discorsi vince tutti gli uomini, e non solo l'altro ieri come te, ma sempre» (*Symp.* 212d-213e).

La descrizione di Alcibiade corrisponde perfettamente a quella di Dioniso nelle *Baccanti*, le cui prerogative sono proprio la corona d'edera (*Bacch.* 81, 106, 177, 313, 702-3 ecc.), i flauti, strumento privilegiato dei riti bacchici (*Bacch.* 128, 380), il vino, di cui Dioniso è donatore agli uomini (*Bacch.* 141, 236, 278 ss., 423, 438, 535, 707, 770 ss.), la risata (*Bacch.* 250, 380, 439, 854), e infine il fatto stesso che Alcibiade arrivi con un suo "seguito" richiama il corteo di Dioniso, cui si fa continuo riferimento nella tragedia e che presenta gli stessi attributi del dio che lo guida.

(3.) Ma alla fine questo Alcibiade-Dioniso cede la sua corona a Socrate, cedendogli di conseguenza anche l'ascendenza dionisiaca: infatti nel suo discorso è Socrate stesso a esser descritto coi tratti peculiari del dio del teatro.

Anzitutto si ritrova, nel discorso di Alcibiade, ancora l'elemento dionisiaco della musica dei flauti (Socrate è assimilato ad un flautista che incanta i suoi ascoltatori, *Symp.* 215 b8), ma in più vi sono concentrati anche numerosi altri fattori che nelle *Baccanti* identificano Dioniso:

– il primo fattore è l'invasamento, la possessione divina, espressa in entrambi i testi col verbo κατέχομαι (κατέχεσθαι, *Symp.* 215c5; κατεχόμεθα, *Symp.* 215d6; κατείχετ', *Bacch.* 1124);

– gli effetti di questo dominio del dio sull'anima umana sono sconvolgenti: chi ascolta Dioniso e chi ascolta Socrate 'esce da se stesso', subisce uno sconvolgimento emotivo descritto in tutti e due i casi col verbo ἐκπλήσσω (ἐκπεπληγμένοι, *Symp.* 215b5-6; ἐκπεπληγμένοι, *Bacch.* 604);

– queste emozioni si manifestano nell'allievo di Socrate anche in forme fisiologiche: le lacrime (δάκρυα, *Symp.* 215e2), il cuore che balza in petto (καρδία πηδᾶ, *Symp.* 215e2); anche nelle *Baccanti* sono questi gli effetti della possessione dionisiaca, se pure espressi 'in negativo': Agave, la madre di Penteo, per invasamento dionisiaco si unisce alle *Baccanti* tebane, sale sul Citerone e lì, credendo di cacciare un leone, uccide suo figlio, senza riconoscerlo. Man mano che riacquista l'autocoscienza e si rende conto di ciò che ha fatto, "il cuore le balza in petto" (καρδία πήδημ' ἔχει, *Bacch.* 1288), dice Euripide, e versa tutte le sue lacrime (δάκρυα, *Bacch.* 1147, 1162). Così accade ad Alcibiade quando ascolta Socrate parlare, ma naturalmente nel suo caso le manifestazioni emotive hanno un valore del tutto positivo, sono segni di commozione e di entusiasmo.

– Altro effetto dell'invasamento dionisiaco sono le allucinazioni: a Pen-

teo, succube suo malgrado di Dioniso, sembra di vedere “due soli, due città di Tebe, due rocche dalle sette porte” (*Bacch.* 918-9). Questo particolare del ‘vederci doppio’ sembra ironicamente richiamato anche da Alcibiade, che dice di vedere attorno a sé “Fedri, Agatoni, Erissimachi, Pausanii, Aristodemi e Aristofani” (*Symp.* 218a7-b2), e aggiunge che, essendo anch’essi catturati dall’“orgia bacchica” del filosofo (φιλοσόφου μανία τε καὶ βακχείας, *Symp.* 218b3-4; βακχείαι vengono chiamati anche i riti dionisiaci in *Bacch.* 218, 232, 1293; nella tragedia anche la follia è attribuita a Dioniso, μανία ἐστὶ Διονύσου πάρα, *Bacch.* 305, cfr. 33), lo potranno compatire (συγγνώσεσθε, *Symp.* 218b4) “per ciò che dice ora e per ciò che fa fatto allora”, così come anche Agave è degna di compassione per le azioni compiute in stato di incoscienza (οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, *Bacch.* 1324), e con lei tutte le vittime di Dioniso sono συγγνωστά (*Bacch.* 1039).

– D’altra parte, come Socrate nasconde dentro di sé, secondo quanto dice Alcibiade, i simulacri degli dei (*Symp.* 215a7-3b), e fa l’amabile coi belli, recitando la parte dell’“incantato”, senza che nessuno conosca fino in fondo la sua vera identità (*Symp.* 216d2-4), così anche Dioniso, nelle *Baccanti*, nasconde fino alla fine la sua natura divina, dietro le false apparenze di comuni sembianze umane: ma chi sia realmente quello straniero che per tutta la tragedia recita l’amabile parte del seduttore, nessuno lo sa.

Un Socrate tragico, quindi – il Dioniso delle *Baccanti* – e un Socrate comico – l’Eschilo delle *Rane*. Se si considera poi che Alcibiade chiama Socrate “satiro” e che il suo discorso è descritto da Socrate stesso come un “dramma satiresco”<sup>25</sup>, che nel teatro attico era un genere ibrido, intermedio fra tragedia e commedia, ci si rende conto che il Socrate del *Simposio* è davvero il degno rappresentante di quel teatro ideale che descrive lui stesso alla fine del dialogo: un “teatro filosofico”, caratterizzato dalla commistione fra generi, in cui tragedia e commedia si integrano in una sola, inesausta ricerca della verità.

GRETA CASTRUCCI

#### Riferimenti Bibliografici

- J. P. Anton, *The secret of Plato's Symposium*, “SJPh” 12, 1974, 227-93.  
 H. H. Bacon, *Socrates crowned*, “Virg. Quart. Rev.” 35, 1959, 415-30.  
 M. G. Bonanno, *Aristofane in Platone (Pax 412 et Symp. 190c)*, “MCR” 12, 1977, 103-12.  
 R. G. Bury (ed.), *The Symposium of Plato*, with introduction, critical notes and commentary, Cambridge 1932.

<sup>25</sup> Sulla presenza dell’elemento satiresco nel *Simposio*, cfr. in particolare Sider 1980 e Usher 2002. Si veda anche Clay 1975, 149.

- A. Capra, *Ἀγὼν λόγων. Il «Protagora» di Platone tra eristica e commedia*, Milano 2001.
- A. Capra, *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte I. Il satiro ironico (Simposio, Nuvole e altro)*, "Stratagemmi" 2, 2007, 7-48.
- N. G. Charalabopoulos, *Plato's Use of Theatrical Terminology*, in: J.R. Green, *Forty years of Theatre Research and its Future Directions*, in L. Hardwick, P. Easterling, S. Ireland, N. Lowe and F. Macintosh (eds.) *Theatre: Ancient and Modern*, The Open University, Milton Keynes, and at [www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/index.htm](http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Conf99/index.htm) (last accessed 20/10/2013).
- N. G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge 2012.
- D. Clay, *The Tragic and Comic Poet of the Symposium*, "Arion" n.s. 2, 1975, 238-261.
- K. J. Dover, *Aristophanes' Speech in Plato's Symposium*, "JHS" 86, 1966, 41-50.
- K. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1993.
- C. Emlyn-Jones, *The Dramatic Poet and His Audience: Agathon and Socrates in Plato's 'Symposium'*, "H" 132, 2004, 389-405.
- P. W. Ludwig, *Politics and Eros in Aristophanes' Speech: Symposium 191E-192A and the Comedies*, "AJPh" 117, 1996, 537-62.
- M. P. Nichols, *Socrates' Contest with the Poets in Plato's Symposium*, "Political Theory" 32, 2004, 186-206.
- N. Riegel, *Tragedy and Comedy at Agathon's Party: Two Tetralogies in Plato's Symposium*, in: *X Symposium Platonicum: The Symposium, Proceedings I*, Pisa 15th-20th July 2013, 277-182.
- R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria: per una introduzione alla loidoria comica*, Roma 2005.
- D. Sider, *Plato's 'Symposium' as Dionysian Festival*, «QUCC», n.s. 4, 1980, 41-56.
- D. Susanetti (ed.), *Platone. Il Simposio*, trad. di C. Diano, intr. e comm. di D. S., Venezia 1992.
- M. D. Usher, *Satyr Play in Plato's Symposium*, «AJPh» 123, 2002, 205-228.
- H. G. Wolz, *Philosophy as Drama: An Approach to Plato's Symposium*, «Ph&PhenR» 30, 1970, 323-353.

ABSTRACT.

In the *Symposium*, Plato refers repeatedly to theatre and in particular to Aristophanes' *Frogs* and Euripides' *Bacchae*, which share their Dionysiac nature with the *Symposium*: in the verbal competition of the philosophic symposium, Socrates is seen as the comic Aeschylus of Aristophanes' *Frogs* (crowned by Dionysus like Socrates by Alcibiades), and also as the tragic Dionysus of Euripides' *Bacchae*. The message we receive is that the mysterious "player who is able to write comedies as well as tragedies" is precisely the philosopher: Platonic philosophy is proposed as a new form of theatre that puts together comedy and tragedy in a single search for truth.

KEYWORDS:

Plato and the theatre, *Symposium*, *Frogs*, *Bacchae*.