

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort
|

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filippini, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

Da Dioniso a Socrate

Intervisualità del divino fra teatro e dialogo

Andrea Capra

Da tempo gli studiosi di Platone, almeno quelli che non ne leggono l'opera con gli occhiali anacronistici di questa o quella filosofia contemporanea, sanno bene che i dialoghi sono un genere 'post-teatrale', inconcepibile senza l'esperienza del grande teatro attico. Se Aristotele non esita a inquadrare i Sokratikoi logoi fra le opere drammatiche di mimesi (Poet. 1447b9-12), la teatralità dei dialoghi è implicitamente suggerita dallo stesso Platone in una serie di passi noti fra l'altro come 'auto-testimonianze' (Gaiser 1984), in cui il personaggio Socrate (e non solo lui) giunge quasi a rompere l'illusione drammatica attraverso riferimenti che rimandano piuttosto chiaramente al dialogo platonico. Il dialogo è un genere nuovo, che Platone ambienta però – si tratta della cosiddetta 'data drammatica' – nel V secolo, quando il genere stesso ancora non esisteva. Di conseguenza, il dialogo come genere letterario non può essere oggetto di commenti espliciti da parte dei personaggi: come i personaggi tragici abitano un mondo pre-teatrale e non possono riferirsi al mondo del teatro (ai rivali, alla poetica dell'autore e così via) se non in forma indiretta e allusiva, così i personaggi dei dialoghi vivono in un'epoca 'pre-platonica', in cui l'autore e il suo mondo possono essere richiamati solo indirettamente.

Se il dialogo può essere inteso come un genere letterario post-teatrale, non si può però dimenticare che al teatro stesso l'etichetta di 'letteratura' va stretta: è un genere performativo che deve il suo nome all'atto del guardare. Cosa resta di questa natura anfibia nel mondo 'post-teatrale' del dialogo? Un aspetto affascinante quanto trascurato del rapporto di Platone con il teatro ci porta al cuore del nostro tema: esporrò qui i primi risultati di una ricerca volta a mostrare come i dialoghi riproducano alcune dinamiche di interazione fra parola e immagine, in particolare l'iconografia del nume tutelare. In questo gioco di parole e immagini, come vedremo, si può leggere – o meglio vedere! – fra le righe del dialogo platonico il progetto di un passaggio di consegne dal teatro al dialogo, o – per dirla con il mio titolo – da Dioniso a Socrate.



1 | Rilievo in marmo dal Pireo, ca. 400 A.C., Atene NM 1500.

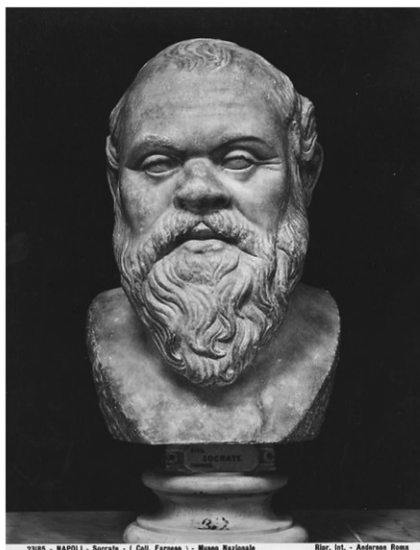
La presenza ‘fisica’ e visuale di Dioniso nelle rappresentazioni teatrali ateniesi, in particolare in occasione delle Grandi Dionisie, è un fatto che non può essere sopravvalutato. La processione che portava lo xoanon del dio presso l’Accademia e poi di nuovo nel santuario adiacente al teatro prima delle rappresentazioni; la presenza in teatro del sacerdote di Dioniso; la dedica delle maschere al dio dopo le rappresentazioni (fig. 1): tutti questi elementi non potevano non essere presenti alla mente di attori e spettatori, alimentando un immaginario fortemente visuale. La presenza del ‘dionisiaco’ e dell’elemento ‘satiresco’ nella storia del teatro attico è peraltro un terreno di indagine notoriamente impervio, così come dibattute sono le ragioni che fecero proprio di Dioniso il patrono del teatro. Farò qui riferimento a uno sviluppo più recente e verificabile, che ci porta nell’età di Socrate e non troppo lontano da quella di Platone.

Cornelia Isler-Kerényi (2012) ha studiato a fondo l’iconografia di Dioniso in rapporto alla scena ateniese, senza trascurare le ‘immagini mentali’ che guidano lo spettatore nella rappresentazione. Ora, “il fatto più rilevante nell’iconografia dionisiaca del V secolo a.C. è, come noto, il cambiamento radicale dell’immagine di Dioniso da figura maschile matura, barbata e dignitosa, a giovane nudo in atteggiamento rilassato, avvenuto sulla scia del Dioniso creato da Fidia per il frontone est del Partenone” (303). L’impatto visivo per il pubblico del teatro di Dioniso doveva essere enorme: non soltanto il frontone orientale del Partenone è visibile

dal teatro, ma la statua del dio, come la stessa Isler-Kerényi ha mostrato altrove (2015 cap. 7), guarda verso il ‘suo’ teatro, quasi disinteressandosi della nascita di Atena, scena principale del frontone. Si crea quindi un gioco di sguardi potenzialmente fecondo e – in effetti – puntualmente sfruttato dai drammaturghi: nel Dionisalessandro, Cratino portò in scena un Dioniso travestito da Paride e quindi certo simile alla nuova iconografia del dio. E il ‘nuovo’ Dioniso, sul finire del secolo, segna il picco della ‘carriera teatrale’ del dio, con le quasi contemporanee Baccanti e Rane messe in scena quando Socrate era ancora in vita e Platone era ormai ben più che ventenne: entrambi, possiamo immaginare, erano presenti alla rappresentazione.

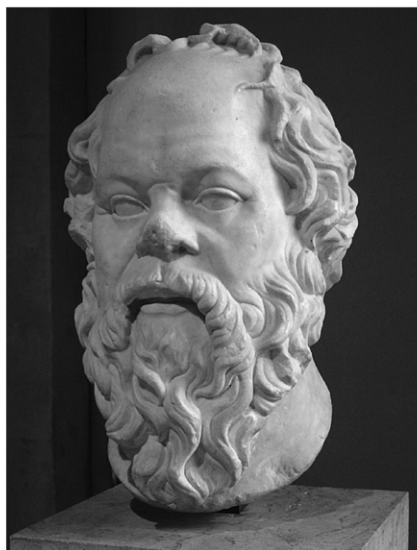
Non ci sono dubbi – i riferimenti nel testo sono chiari – che in entrambi i drammi Dioniso appariva ‘secondo Fidia’, giovane e sbarbato. Altrettanto chiara è l’intenzione di Aristofane ed Euripide di giocare con le credenziali mitologiche del dio: la catabasi delle Rane richiama un tratto peculiare del dio, perché – ricorda Isler-Kerényi (2012, 306) – “era stato lui ... a ricondurre la madre Semele dall’Ade rendendola immortale; nelle Baccanti, poi, l’aspetto del dio “evocava inoltre il Dioniso in chitone corto e pardalide che già sul thesauròs dei Sifni a Delfi e anche nella seconda metopa del lato est del Partenone aveva combattuto contro i Giganti insieme agli altri figli e fratelli di Zeus” (309). Infine, i due drammi sono accomunati dal fatto di presentare Dioniso non solo nelle vesti di sorprendente protagonista – Euripide e Aristofane giocano con le convenzioni del teatro, che vorrebbero per un dio ‘prologante’ un ruolo scenico più limitato – ma anche di funambolico ‘trasformista’, con ovvie risonanze rispetto al travestimento insito nell’idea stessa di teatro. Il richiamo al nume tutelare degli agoni teatrali non era forse mai stato così forte ed esplicito, e il successo dei due drammi era destinato a lasciare nella mente degli Ateniesi un’impressione duratura.

Sin qui ho brevemente riassunto l’importante lavoro di Isler-Kerényi e richiamato all’attenzione alcuni dati ben noti. Diverso è il discorso se ci spostiamo al dialogo platonico. Anzitutto, ci troviamo qui di fronte a dati emersi solo molto di recente. La difficoltosa decifrazione di un papiro ercolanense ci ha restituito una fondamentale testimonianza che risale all’attidografo Filocoro (cf. Speyer 2001). Sappiamo ora che nei primi decenni del IV secolo Platone fece collocare nel Mouseion dell’accademia un ritratto (eikon) di Socrate. È abbastanza naturale pensare che la dedica risalga all’atto di fondazione dell’Accademia, dunque intorno al 387.



2385 - NAPOLI - Socrate - (Coll. Farsons) - Museo Nazionale

Elpr. Int. - Andrea Roma



2 | *Ritratto di Socrate* (tipo 'A'), copia romana (calco), I-II sec. D.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

3 | *Ritratto di Socrate* (tipo 'B'), copia romana, I-II sec. D.C., Parigi, Louvre.

La notizia si inquadra bene nella ricostruzione già in precedenza offerta dagli archeologi, che perlopiù distinguono due tipologie di ritratto fra le copie romane raffiguranti Socrate (cf. e.g. Zanker 1995). Il tipo A (fig. 2) presenta tratti silenici e ferini, e viene ricondotto alla committenza privata menzionata nel papiro, con una provocazione rivolta ai valori della polis e all'ideale della kalokagathia. Il tipo B (fig. 3), dai tratti decisamente più miti e dignitosi, corrisponde con ogni probabilità alla statua che Diogene Laerzio (2.43) attribuisce a Lisippo, e che risultò da una committenza pubblica quasi certamente in età licurghea: Socrate, a suo tempo mandato a morte dagli Ateniesi, era così retrospettivamente reintegrato nel tessuto dei valori comuni e trasformato in un eroe civico. Si tratta insomma di un ritratto riveduto e corretto (cf. Zanker 1995, cap. II.2).

È impossibile sfuggire alla tentazione di collegare il ritratto 'silenico' al celebre passo del Simposio (215a-b):

Σωκράτη δ' ἐγὼ ἐπαινέειν, ὧ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων. οὗτος μὲν οὖν ἴσως οἰήσεται ἐπὶ τὰ γελοιότερα, ἔσται δ' ἡ εἰκὼν τοῦ ἀληθοῦς ἔνεκα, οὐ τοῦ γελοίου. φημί γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἔρμογλυφείοις καθημένοις, οὐστίνας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἱ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται

ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν. καὶ φημί αὖ εἰκέναι αὐτὸν τῷ σατύρῳ τῷ Μαρσύᾳ.

Socrate, o uomini, io cercherò di lodarlo così, per immagini. Forse lui penserà che sia per sottolineare gli aspetti più ridicoli, ma l'immagine sarà in vista del vero, non del ridicolo. E infatti io dico che Socrate è similissimo a quei sileni che si trovano nelle botteghe degli scultori di erme, quelle statue che i demiurghi, gli artigiani, lavorano con zampogne e flauti e che, poi, aperti in due mostrano all'interno di possedere immagini degli dèi. E dico anche che somiglia al satiro Marsia (trad. M. Nucci).

Il paragone non finisce qui, ma subito si estende al sortilegio della parola socratica, capace di incantare anche senza strumenti musicali e di sconvolgere l'animo di chi ascolta (215d-216a). E sul finire del suo discorso, Alcibiade ritorna sull'immagine silenica (221c-222a):

οἷος γὰρ Ἀχιλλεὺς ἐγένετο, ἀπεικάσειεν ἄν τις καὶ Βρασίδαν καὶ ἄλλους, καὶ οἷος αὖ Περικλῆς, καὶ Νέστορα καὶ Ἀντήνορα—εἰσι δὲ καὶ ἕτεροι—καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ ταῦτ' ἄν τις ἀπεικάζοι• οἷος δὲ οὐτοσί γε γέγονε τὴν ἀτοπιᾶν ἄνθρωπος, καὶ αὐτὸς καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ, οὐδ' ἐγγὺς ἄν εὐροι τις ζητῶν, οὔτε τῶν νῦν οὔτε τῶν παλαιῶν, εἰ μὴ ἄρα εἰ οἷς ἐγὼ λέγω ἀπεικάζοι τις αὐτόν, ἀνθρώπων μὲν μηδενί, τοῖς δὲ σιληνοῖς καὶ σατύροις, αὐτὸν καὶ τοὺς λόγους. Καὶ γὰρ οὖν καὶ τοῦτο ἐν τοῖς πρώτοις παρέλιπον, ὅτι καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ ὁμοίωτατοί εἰσι τοῖς σιληνοῖς τοῖς διοιγομένοις, εἰ γὰρ ἐθέλοι τις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων, φανεῖεν ἄν ἄνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον• τοιαῦτα καὶ ὀνόματα καὶ ῥήματα ἔξωθεν περιαιπέχονται, σατύρου δὴ τινα ὕβριστοῦ δοράν. ὄνους γὰρ κανθηλίους λέγει καὶ χαλκίας τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας, καὶ αἰεὶ διὰ τῶν αὐτῶν τὰ αὐτὰ φαίνεται λέγειν, ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶς ἄν τῶν λόγων καταγελάσειεν. διοιγομένους δὲ ἰδὼν ἄν τις καὶ ἐντὸς αὐτῶν γιγνόμενος πρῶτον μὲν νοῦν ἔχοντας ἔνδον μόνους εὐρήσει τῶν λόγων, ἔπειτα θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματ' ἀρετῆς ἐν αὐτοῖς ἔχοντας καὶ ἐπὶ πλεῖστον τείνοντας, μᾶλλον δὲ ἐπὶ πᾶν ὅσον προσήκει σκοπεῖν τῷ μέλλοντι καλῶ κάγαθῶ ἔσεσθαι. Ταῦτ' ἐστίν, ὧ ἄνδρες, ἃ ἐγὼ Σωκράτη ἐπαινῶ•

E infatti a quel che fu Achille si potrebbe paragonare Brasida e altri, a quel che fu Pericle si potrebbero paragonare sia Nestore che Antenore – ma ce ne sono anche di diversi – e altri ancora si potrebbero paragonare allo stesso modo. Ma a quello che è stato, nella sua stranezza, quest'uomo qui, sia lui che i suoi discorsi, non si potrebbe trovare neppure uno che gli si avvicini, nemmeno a cercarlo, né fra i contemporanei né fra gli antichi, a meno che non lo si confronti a quegli esseri che dicevo io, a nessun essere umano quindi, ma ai sileni e ai satiri, lui e i suoi discorsi. Ma ecco, anche

questo ho tralasciato di dirvi all'inizio. Che pure i suoi discorsi sono similissimi alle statue dei sileni che si aprono. Se infatti uno volesse ascoltare i discorsi di Socrate, gli apparirebbero inizialmente del tutto ridicoli, di tali termini ed espressioni sono avvolti da fuori, come la pelle di un satiro tracotante. E infatti parla di asini da soma e di fabbri e di calzolai e di conciapelli, e sembra che dica sempre le stesse cose con le stesse parole, tanto che ogni uomo inesperto o ignorante finirebbe per deridere i suoi discorsi. Ma se uno li vede aperti e entra in essi, innanzitutto scoprirà che sono i soli a possedere all'interno un intelletto, eppoi che sono divinissimi e possiedono in sé moltissime immagini di virtù e che tendono verso ciò che è più grande, o meglio verso tutto quel che spetta ricercare a chi voglia diventare bello e buono. Queste sono, uomini, le cose in cui io lodo Socrate (trad. M. Nucci).

Non soltanto l'aspetto, ma anche gli stessi 'logoi di Socrate' richiamano il mondo dei Sileni. I 'discorsi di Socrate' è un'espressione molto vicina al modo in cui Aristotele – l'abbiamo ricordato – chiamerà il dialogo platonico, perfino quando fa riferimento alle Leggi, in cui Socrate non compare (Pol. 1265a1-18). Si può insomma sospettare che sottotraccia Platone stia impostando un discorso metaletterario, un 'auto-testimonianza': Alcibiade già aveva detto che i discorsi di Socrate non perdono la loro forza di attrazione passando di bocca in bocca, anche quando i narratori non sono di grande valore (215d-e), e questo si riflette nella struttura stessa del Simposio, che è per l'appunto il racconto di un racconto gestito da due narratori, Aristodemo e Apollodoro, che Platone ritrae con una certa ironia – sono due fans sfegatati di Socrate, forse più attenti ai tic e al comportamento esteriore del 'maestro' che non alla sostanza filosofica (cf. Blondell 2002, 106-112). La coincidenza fra le parole di Alcibiade e la struttura del Simposio è fondamentale per capire che per bocca del personaggio Platone sta in realtà alludendo al Simposio e, per estensione, al dialogo platonico. Il punto emerge al di là di ogni ragionevole dubbio nella scena conclusiva dell'intero Simposio. Teniamo conto che tanto l'aspetto quanto le parole di Socrate hanno aspetto ridicolo ma contenuti più che seri (223c-d):

Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνησθαι τῶν λόγων—οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε—τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῶδιαν καὶ τραγῶδιαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγῶδοποιῶν ὄντα <καὶ> κωμῶδοποιῶν εἶναι. ταῦτα δὴ ἀναγκαζομένους αὐτοῦς καὶ οὐ σφόδρα ἐπομένους νυστάζειν, καὶ

πρότερον μὲν καταδαρθεῖν τὸν Ἀριστοφάνη, ἤδη δὲ ἡμέρας γιγνομένης τὸν Ἀγάθωνα. τὸν οὖν Σωκράτη, κατακομίσαντ' ἐκείνους, ἀναστάντα ἀπιέναι, καὶ <ἐ> ὥσπερ εἰώθει ἔπεσθαι, καὶ ἐλθόντα εἰς Λύκειον, ἀποनिψάμενον, ὥσπερ ἄλλοτε τὴν ἄλλην ἡμέραν διατρίβειν, καὶ οὕτω διατρίψαντα εἰς ἐσπέραν οἶκοι ἀναπαύεσθαι.

E solo Agatone, Aristofane e Socrate erano ancora svegli e bevevano da una grande coppa passandola verso destra. Socrate dialogava con loro. E per il resto Aristodemo raccontò di non ricordarsi dei loro discorsi – infatti non li aveva seguiti dall'inizio eppoi cascava dal sonno – ma la conclusione, disse, era questa: Socrate li costringeva a convenire che è dello stesso uomo l'essere capace di creare commedia e tragedia e chi è tragediografo per arte è anche commediografo. Loro due, costretti a convenire su questi argomenti e incapaci di seguire con precisione, cascavano dal sonno, e per primo si addormentò Aristofane e, quando ormai era giorno, Agatone. Socrate invece, dopo averli fatti addormentare, raccontava Aristodemo che si alzò e se ne andò e lui lo seguì, come al solito. Disse che andò al Liceo e, dopo essersi lavato, come altre volte trascorse il resto della giornata, finché verso sera tornò a casa a riposare (trad. M. Nucci).

L'aspetto e le parole di Socrate sono l'intreccio fra serio e comico che la nuova arte drammatica di Platone si incarica di rappresentare. Ma qual è il nesso fra ritratto scultoreo e letterario?

Gli studiosi attribuiscono l'invenzione dell'immagine di Socrate-Sileno a Platone. A lungo si è pensato che il Simposio stesso avesse influenzato la committenza del ritratto: qualunque fosse il reale aspetto di Socrate, la memoria precisa del suo volto non poteva che perdersi nel giro di pochi anni (cf. Giuliani 1997), e del resto l'Atene classica non conosce ritratti fisiognomici: occorre modelli riconoscibili, capaci di dare al ritratto un senso compiuto (cf. p.e. Catenacci 2014). Di conseguenza, si è pensato che l'immagine di Socrate-Sileno immortalata nel Simposio avesse generato l'iconografia riconoscibile nel tipo A nonché, in forma ideologicamente edulcorata, nella statua di Lisippo (Zanker 1995). Questa interpretazione, che giustamente insiste sul carattere provocatorio del ritratto collocato all'Accademia, è ora parzialmente smentita dai dati cronologici, perché tutto lascia credere che il ritratto scolpito per il Mouseion dell'Accademia sia stato scolpito non dopo ma prima della pubblicazione del Simposio.

Se la genesi 'letteraria' del ritratto di Socrate deve giocoforza cedere il passo, è rimasta ben salda negli studi l'idea di una matrice platonica, un'interpretazione di Socrate in chiave 'silenica' che avrebbe ispirato sia

il ritratto scultoreo che quello letterario (cfr. ora Catoni, Giuliani 2017). La matrice fortemente teatrale del Simposio, tuttavia, suggerisce di cercare nel teatro stesso un possibile modello per il Socrate ‘platonico’. Alcibiade dice che descriverà Socrate per immagini, ma il ricorso all’eikon avrà di mira non il ridicolo, bensì la verità. Un’immagine di per sé potenzialmente ridicola, quindi sarà mutata di segno e messa al servizio di un fine alto. Si tratta di un’operazione che si compie ripetutamente nei dialoghi, e lo stesso Alcibiade, nel prosieguito del discorso, ne offre un esempio (220e-221b):

ἔτι τοίνυν, ὦ ἄνδρες, ἄξιον ἦν θεάσασθαι Σωκράτη, ὅτε ἀπὸ Δηλίου φυγῆ ἀνεχώρει τὸ στρατόπεδον• ἔτυχον γὰρ παραγενόμενος ἵππον ἔχων, οὗτος δὲ ὄπλα. ἀνεχώρει οὖν ἐσκεδασμένων ἤδη τῶν ἀνθρώπων οὗτός τε ἅμα καὶ Λάχης• καὶ ἐγὼ περιτυγχάνω, καὶ ἰδὼν εὐθύς παρακελεύομαι τε αὐτοῖν θαρρεῖν, καὶ ἔλεγον ὅτι οὐκ ἀπολείψω αὐτόν. ἐνταῦθα δὴ καὶ κάλλιον ἐθεασάμην Σωκράτη ἢ ἐν Ποτειδαίᾳ—αὐτὸς γὰρ ἦττον ἐν φόβῳ ἢ διὰ τὸ ἐφ’ ἵππου εἶναι—πρῶτον μὲν ὅσον περιῆν Λάχητος τῷ ἔμφρων εἶναι• ἔπειτα ἔμοιγ’ ἐδόκει, ὦ Ἀριστόφανες, τὸ σὸν δὴ τοῦτο, καὶ ἐκεῖ διαπορευέσθαι ὥστε καὶ ἐνθάδε, βρενθυόμενος καὶ τῶφθαλμῶ παραβάλλων, ἡρέμα παρασκοπῶν καὶ τοὺς φίλους καὶ τοὺς πολεμίους, δηλὸς ὢν παντὶ καὶ πάνυ πόρρωθεν ὅτι εἴ τις ἄψεται τούτου τοῦ ἀνδρός, μάλα ἐρρωμένως ἀμυνεῖται. διὸ καὶ ἀσφαλῶς ἀπήει καὶ οὗτος καὶ ὁ ἐταῖρος•

E ancora, uomini, valeva la pena contemplare Socrate, quando il nostro esercito si ritirava in fuga da Delio; mi capitò infatti di trovarmi accanto a lui, io a cavallo, lui con le armature da oplita. Si ritirava, quando ormai i nostri uomini erano dispersi, insieme a Lachete; e io per caso mi trovo lì e appena li vedo li esorto ad aver coraggio e dicevo che non li avrei abbandonati. E in quel caso potei contemplare Socrate meglio che a Potidea – io infatti avevo meno paura per il fatto di essere a cavallo – innanzitutto per quanto superava Lachete in fermezza; eppoi mi sembrava, Aristofane, come dici tu, che lui camminasse laggiù, come anche qui, “pavoneggiandosi e lanciando occhiate di sbieco”, guardando tranquillamente amici e nemici e mostrando chiaramente a chiunque, anche da molto lontano, che se qualcuno avesse toccato un uomo simile, si sarebbe difeso con enorme vigore. Perciò si ritirava con sicurezza, lui e il suo compagno (trad. M. Nucci, lievemente modificata).

Siamo qui di fronte a una citazione letterale dalle Nuvole (362), ma l’immagine che il commediografo aveva impiegato per deridere Socrate diventa qui indice di virtù: il ridicolo muta segno. Come ho mostrato altrove (Capra 2016 e 2018), proprio nelle Nuvole va cercata la genesi dell’iconografia socratica riconoscibile nel tipo A e riflessa nel Simposio. L’ingresso

in scena di Socrate risultò memorabile, e Platone lo evoca esplicitamente nell'Apologia, quando 'cita' il suo avatar teatrale che gli Ateniesi hanno "potuto vedere nella commedia di Aristofane, dove un tal Socrate si dondolava e diceva di vagare per l'aria e cianciava di altre sciocchezze di cui io m'intendo poco o nulla" (19c, trad. M. Sassi).

È un riferimento preciso all'ingresso in scena di Socrate nelle *Nuvole*, ed è notevole l'enfasi sull'elemento visivo: quel che rimase impresso nella mente degli Ateniesi non erano soltanto le sbruffonate messe in bocca al Socrate aristofaneo, ma anche il suo aspetto, e in particolare il suo ingresso in scena a bordo della *machina* (cf. Revermann 2006, 111-112). Si tratta di una scena paratragica, nella misura in cui evoca, in modo grottesco e contraddittorio, il *deus ex machina* caro ai tragediografi: il 'dio' Socrate dovrebbe risolvere i miseri problemi dell'indebitato Strepsiade, ma invece di comparire con epifania risolutiva a conclusione della pièce, egli appare all'inizio, e per lo sprovveduto Strepsiade sarà principio non di salvazione, ma di guai infiniti, che amplificheranno come un incubo i problemi cui egli cerca invano di sfuggire. Cruciali sono qui le primissime parole che Socrate pronuncia in scena (218-225):

Στ. [...] φέρε, τίς γάρ οὗτος οὐπί τῆς κρεμάθρας ἀνῆρ;
 Μα. αὐτός.
 Στ. τίς αὐτός;
 Μα. Σωκράτης.
 Στ. ὦ Σωκράτης.
 ἴθ' οὗτος, ἀναβόησον αὐτόν μοι μέγα
 Μα. αὐτὸς μὲν οὖν σὺ κάλεσον• οὐ γάρ μοι σχολή.
 Στ. ὦ Σώκρατες,
 ὦ Σωκρατίδιον.
 ΣΩΚΡΑΤΗΣ τί με καλεῖς, ὦ 'φήμερε;
 Στ. πρῶτον μὲν ὅτι δρᾷς, ἀντιβολῶ, κάτειπέ μοι.
 Σω. ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον.

STREPSIADE [...] Maddai, chi è quello lì appeso a un corbello?

DISCEPOLO E' Lui.

STREPSIADE Lui chi?

DISCEPOLO Socrate!

STREPSIADE Oh, Socrate! Tu allora chiamamelo a gran voce.

DISCEPOLO Ma chiamatelo da solo! Non ho tempo da perdere.

STREPSIADE Ehi Socrate! Ehi Socratino!

SOCRATE A che mi chiami, o effimero?

STREPSIADE A che? Primo: cosa stai facendo? Dimmelo, ti scongiuro!

SOCRATE Aerogredisco e inquisisco il sole!

‘O effimero’ – che più propriamente significa qualcosa come ‘creatura d’un giorno’ – non è certo un modo comune di rivolgersi al prossimo. In effetti, un simile vocativo ha un unico, duplice parallelo in tutta la letteratura greca a noi nota. Anzitutto un frammento di Pindaro, menzionato proprio da uno scolio al v. 223 delle *Nuvole* ma perlopiù trascurato dagli studiosi (fr. 157 M.):

διαλεγόμενος Σιληνὸς Ὀλύμπῳ
ὦ τάλαις ἐφάμερε, νήπια βάζεις
χρήματά μοι διακομπέων.

Sileno, rivolgendosi a Olimpo
“O misero effimero, cianci a vuoto
vantandomi tue ricchezze”.

Poi, a conferma, un riferimento nell’*Eudemo* di Aristotele (fr. 44 Rose, 27-29):

δαίμονος ἐπιπόνου καὶ τύχης χαλεπῆς ἐφήμερον σπέρμα, τί με βιάζεσθε
λέγειν ἂ ὑμῖν ἄρειον μὴ γνῶναι.

Seme effimero di demone pesante e di dura sorte, perché mi forzate a dire
quel che per voi è meglio non venire a sapere?

La conclusione da trarre pare chiara. L’allocuzione ‘o effimero’, rarissima e fortemente connotata, evoca il Sileno, e come un comico Sileno depositario di qualche strampalata rivelazione – probabilmente anche attraverso l’uso della maschera – Socrate si presentava agli spettatori sulla scena delle *Nuvole*: a partire dal citato *Dionisalessandro*, del resto, “esistevano molte commedie in cui i satiri e Sileno erano presenti” (Battezzato 2006, 58), e Aristofane pare ben attento a distinguere il suo Socrate esuberante e ‘solare’ dai discepoli emaciati e ben poco satireschi che nelle *Nuvole* non sopportano neppure l’aria aperta (cf. Capra 2018).

Il retroterra comico-satiresco getta nuova luce sulle parole di Alcibiade nel *Simposio*: anche con il volto di Socrate, Platone compie la consueta operazione di rovesciamento del comico, che viene non negato, ma mutato di segno. Dobbiamo credere che non fosse possibile cancellare dalla mente degli Ateniesi l’immagine ingiuriosa di Socrate-Sileno costruita da Aristofane: con intelligenza, Platone preferisce ricodificarla, per attribuirle significati nuovi. Lo stesso sarà accaduto, prima ancora, con il ritratto posto nel *Mouseion*: Socrate-Sileno rimandava all’immagine comica, forse ricavata dalla maschera che – dobbiamo credere – sarà rimasta disponibi-

le abbastanza a lungo dopo lo spettacolo, e rappresentava probabilmente l'unica vera 'immagine dal vivo' di Socrate – qualunque fosse il suo reale aspetto – eseguita nel V secolo, ben prima della cicuta.

Il pubblico Simposio, quindi, era chiamato a un doppio gioco intervisuale: da un lato le parole di Alcibiade non potevano che evocare l'effigie di Socrate nel Mouseion, dall'altra – e qui la relazione è tanto intervisuale che intertestuale – doveva riemergere nella mente del pubblico il Socrate tragicomico di Aristofane. Non senza un cruciale rovesciamento di segno, naturalmente: se il personaggio aristofaneo è pomposamente 'tragico' ma finisce poi sbugiardato e deriso, quello di Platone, tanto in pietra che su papiro, è ridicolo in apparenza, ma in realtà maledettamente serio, e si configura piuttosto – se mi è concesso un bisticcio – come un personaggio 'comitragico'.

Malgrado la nettissima e per noi sorprendente distinzione fra tragedia e commedia, Dioniso era il nume tutelare di entrambe, e il dittico formato da Rane e Baccanti non è che una conferma in questo senso. Mutatis mutandis, tragicomico (o comitragico) è anche il nume tutelare del dialogo platonico, secondo modalità che forse richiamavano volutamente il patronato dionisiaco. Dove e come venivano 'pubblicati' i dialoghi di Platone? Non abbiamo purtroppo informazioni in proposito, ma è naturale pensare che proprio il Mouseion dell'Accademia fosse il luogo della 'prima', così come di innumerevoli repliche, dei dialoghi, presumibilmente nella forma di una recitazione ad alta voce, come traspare ad esempio nel prologo del Teeteto. Se le cose stanno così, il dialogo intrattiene con Socrate un rapporto visuale e culturale analogo a quello che legava Dioniso al dramma attico, e si tratta probabilmente di una voluta giustapposizione: l'Accademia, collocata in uno spazio extra-urbano, 'sfida' il teatro urbano, istituzione principe della polis, attraverso un nuovo genere letterario che ne contesta strutturalmente i valori (cf. p.e. White 2000).

Lo scenario che ho delineato si fa più interessante se consideriamo che in occasione delle Grandi Dionisie la statua del dio, dal santuario adiacente al teatro, era trasportata proprio nei pressi dell'Accademia, per poi tornare in città prima delle rappresentazioni. Socrate, proprio quel Socrate che era noto perché non metteva quasi mai piede fuori dal recinto delle mura, diventa così una sorta di Dioniso fuori porta, che non torna, ma resta presso l'Accademia come fondatore di un genere post-teatrale di 'opposizione' alla polis, un nume che si mostra al pubblico con il volto

provocatorio del Sileno. Il tutto in uno spazio religioso dedicato all'eroe Academo, noto soltanto per aver salvato Elena da Teseo, ragion per cui gli Spartani, nel corso delle ripetute devastazioni dell'Attica durante la guerra del Peloponneso, risparmiarono sempre l'Accademia (Plut. Thes. 32, cf. Caruso 2013, 48). In questo gioco di parole di immagini si intuisce un avvicendamento, un ideale passaggio del testimone da Dioniso a Socrate in veste di patrono.

Interpretare il dialogo platonico nei termini di una sorta di avvicendamento intervisuale e intertestuale rispetto al teatro e alla sfera dionisiaca è, spero, un'operazione legittima e feconda, ma – bisogna riconoscere – rimane un'ipotesi difficile da dimostrare. Tuttavia, vorrei chiudere con un tentativo di mostrare che un simile avvicendamento 'da Dioniso a Socrate' trova qualche conferma nello stesso Simposio.

Ogni lettore del dialogo ricorda che Socrate arriva a casa di Agatone in ritardo, a banchetto già abbondantemente cominciato: un pensiero sopravvenuto per la via lo ha trattenuto. Al suo arrivo, Agatone lo invita a distendersi accanto a lui e si mostra, non senza qualche ironia, desideroso di venire a contatto con la sapienza che a Socrate si sarebbe rivelata strada facendo. Ne segue una celebre scaramuccia (175d-e):

Καὶ τὸν Σωκράτη καθίζεσθαι καὶ εἰπεῖν ὅτι Εὐ ἂν ἔχοι, φάναι, ὦ Ἀγάθων, εἰ τοιοῦτον εἶη ἡ σοφία ὡστ' ἐκ τοῦ πληρεστέρου εἰς τὸ κενώτερον ρεῖν ἡμῶν, ἂν ἀπτώμεθα ἀλλήλων, ὡσπερ τὸ ἐν ταῖς κύλιξιν ὕδωρ τὸ διὰ τοῦ ἐρίου ῥέον ἐκ τῆς πληρεστέρας εἰς τὴν κενωτέραν. εἰ γὰρ οὕτως ἔχει καὶ ἡ σοφία, πολλοῦ τιμῶμαι τὴν παρὰ σοὶ κατάκλισιν• οἶμαι γὰρ με παρὰ σοῦ πολλῆς καὶ καλῆς σοφίας πληρωθήσεσθαι. ἡ μὲν γὰρ ἐμὴ φαύλη τις ἂν εἶη, ἢ καὶ ἀμφισβητήσιμος ὡσπερ ὄναρ οὔσα, ἡ δὲ σὴ λαμπρά τε καὶ πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα, ἢ γε παρὰ σοῦ νέου ὄντος οὕτω σφόδρα ἐξέλαμψεν καὶ ἐκφανῆς ἐγένετο πρόην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις. Ὑβριστῆς εἶ, ἔφη, ὦ Σώκρατες, ὁ Ἀγάθων. καὶ ταῦτα μὲν καὶ ὀλίγον ὕστερον διαδικασόμεθα ἐγὼ τε καὶ σὺ περὶ τῆς σοφίας, δικαστῆι χρώμενοι τῷ Διονύσῳ•

Disse che Socrate si sedette e parlò così: "Sarebbe bello, Agatone, se la sapienza fosse tale da scorrere dal più pieno al più vuoto di noi, quando ci tocchiamo l'un l'altro, come fa l'acqua nelle coppe, che dalla più piena scorre nella più vuota attraverso un filo di lana. Se infatti le cose stanno così anche per la sapienza, è un grande onore per me lo star sdraiato accanto a te: credo infatti che potrò essere riempito, da te, di molta e bella sapienza. La mia infatti è probabilmente qualcosa di poco valore, o è controversa e dubbia come fosse un sogno, mentre la tua è scintillante

e possiede un grande futuro, quel futuro che da te ancora giovane così intensamente ha brillato e tanto l'altro ieri, testimoni più di trentamila Elleni". "Sei tracotante, Socrate, - esclamò Agatone. - Ma ci daremo battaglia io e te sulla sapienza, e della contesa chiameremo a giudice Dioniso (trad. M. Nucci, modificata).

Come interpretare il guanto di sfida lanciato da Agatone? Sembra ovvio ritenere che 'giudice Dioniso' si riferisca al contesto simposiale: sarà il vino a decretare il vincitore fra Agatone e Socrate. La cosa non stupisce. Anzitutto, nei simposi greci – come ancora oggi – era normale una rivalità basata sulla capacità di resistenza agli effetti del vino, e in effetti Socrate uscirà vincitore proprio da questo punto di vista, dal momento che lui solo rimarrà vigile e cosciente fino al mattino. In secondo luogo, menzionare il dio in luogo della bevanda a lui sacra era cosa usuale, proprio come in italiano si può dire 'Bacco' in luogo del nome comune 'vino': così si legge ad esempio nelle Baccanti, quando si parla del dio che "viene libato agli dèi" (284). Eppure, il gioco di Platone appare più complesso e raffinato. Certo, la vittoria di Socrate è implicita nella scena finale, quando il filosofo 'mette a dormire' Agatone e Aristofane e profetizza una nuova forma teatrale. Ma proprio questa insistenza sul teatro lascia pensare che Dioniso sia evocato non solo come immagine del vino, ma anche come dio del teatro. Non dimentichiamo l'ambientazione: l'incontro si svolge a casa di un tragediografo, che quando prende la parola non esita a paragonare implicitamente la sua dimora a un piccolo teatro (194a-b). In un simile contesto, assume una particolare importanza il fatto che la sfida fra Agatone e Socrate si risolva ben prima, ed esplicitamente, della scena finale. Entra in scena Alcibiade (212d-e):

Καὶ οὐ πολὺ ὕστερον Ἀλκιβιάδου τὴν φωνὴν ἀκούειν ἐν τῇ αὐλῇ σφόδρα μεθύοντος καὶ μέγα βοῶντος, ἐρωτῶντος ὅπου Ἀγάθων καὶ κελεύοντος ἄγειν παρ' Ἀγάθωνα. ἄγειν οὖν αὐτὸν παρὰ σφᾶς τὴν τε αὐλητρίδα ὑπολαβοῦσαν καὶ ἄλλους τινὰς τῶν ἀκολούθων, καὶ ἐπιστῆναι ἐπὶ τὰς θύρας ἐστεφανωμένον αὐτὸν κιττοῦ τέ τινα στεφάνῳ δασεῖ καὶ ἴων, καὶ ταινίας ἔχοντα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πάνυ πολλὰς, καὶ εἰπεῖν• Ἄνδρες, χαίρετε•

Raccontava che non molto tempo si udì nel cortile la voce di Alcibiade, completamente ubriaco, urlava forte, e chiedeva dove fosse Agatone e ordinava che lo portassero da Agatone. Disse che lo portarono da loro e che lo sorreggevano la flautista e qualcun altro del suo seguito e che si fermò sulla porta, incoronato da una folta corona d'edera e di viole, il capo cinto da nastri davvero numerosi, e fece "Uomini, salve!" (trad. M. Nucci).

I nastri sono destinati ad Agatone naturalmente. Alcibiade si accomoda, senza ancora accorgersi della presenza di Socrate, accanto ad Agatone, e lo incorona. Di Socrate si avvede presto, però, e con sgomento. Segue un divertente scambio in cui Socrate denuncia la gelosia morbosa di Alcibiade, il quale dichiara impossibile una tregua fra lui e il suo ‘amante’, cui però non può che rendere onore (213d-e):

νῦν δέ μοι, Ἀγάθων, φάναι, μετάδος τῶν ταινιῶν, ἵνα ἀναδήσω καὶ τὴν τούτου ταυτηνὶ τὴν θαυμαστὴν κεφαλὴν, καὶ μὴ μοι μέμνηται ὅτι σέ μὲν ἀνέδησα, αὐτὸν δὲ νικῶντα ἐν λόγοις πάντας ἀνθρώπους, οὐ μόνον πρῶην ὡσπερ σύ, ἀλλ’ αἰεὶ, ἔπειτα οὐκ ἀνέδησα. καὶ ἄμ’ αὐτὸν λαβόντα τῶν ταινιῶν ἀναδεῖν τὸν Σωκράτη καὶ κατακλίνεσθαι.

“Ora invece, Agatone, ridammi qualcuno di quei nastri, così incoronerò anche questa meravigliosa testa qui, la testa di Socrate, e lui non potrà rimproverarmi di aver incoronato te e non aver incoronato lui, che nei discorsi vince tutti gli uomini, non solo l’altro ieri come te, ma sempre”. E intanto, prendendo dei nastri, raccontava Aristodemo che cinse Socrate e si sdraiò (trad. M. Nucci).

Alcibiade assegna qui la vittoria a Socrate, e il suo ingresso in scena rimanda all’iconografia dionisiaca: lo suggeriscono la corona di edera e viole, la postura comastica, l’ebbrezza e la nota bellezza giovanile di Alcibiade, l’accusa – ricordata fra gli altri da Tucidide (6.28.1) – di aver parodiato, ubriaco, i misteri eleusini alla vigilia della spedizione in Sicilia (cf. Bacon 1959 e Robinson 2004). Importante, si può aggiungere, l’apertura di una porta che si pretendeva chiusa: nelle Baccanti e nelle Rane, non c’è porta che possa arrestare l’arrivo del dio, e lo stesso accade qui nel Simposio (213c-d). Da un certo punto di vista, insomma, il gioco intervisuale fa sì che nella mente del pubblico di Platone si realizzi un’epifania: Alcibiade è Dioniso, e come il dio delle Rane assume la funzione di giudice che gli è propria incoronando Socrate a scapito del ‘favorito’ Agatone, con un sorprendente cambiamento rispetto al progetto iniziale. I discorsi di Socrate superano quelli dei drammaturghi e di chiunque altro, e vediamo qui realizzato il passaggio del testimone implicito nella pratica del dialogo filosofico nel Mouseion dell’Accademia sotto lo sguardo ‘statuario’ di Socrate. Il protagonismo di Dioniso nelle Rane e nelle Baccanti suggerisce una possibile linea di sviluppo, con il patrono che diventa anche personaggio principale. Questa linea diventerà un dato strutturale nei dialoghi di Platone, che hanno in Socrate, circonfuso di echi e immagini che rimandano al teatro, il loro protagonista indiscusso.

BIBLIOGRAFIA

Bacon 1959

H. Bacon, *Socrates Crowned*, "The Virginia Quarterly Review" 35 (1959), 424-430.

Battezzato 2006

L. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646a TrGF*, in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni, *Komotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa 2006, 19-68

Blondell 2002

R. Blondell, *The Play of Characters in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002.

Capra 2016

A. Capra, *Transcending the Silenus. Aristophanes, Plato and the Invention of Socratic Iconography*, in M. Tulli - M. Erler, *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 437-442.

Capra 2018

A. Capra, *Aristophanes' Iconic Socrates*, in F. de Luise, Ch. Moore and A. Stavru (eds.), *Socrates and the Socratic Dialogue*, Leiden 2018, 64-83.

Caruso 2013

A. Caruso, *Akademia. Archeologia di una scuola filosofica ad Atene da Platone a Proclo (387 a.C.-485 d.C.)*, Atene e Paestum 2013.

Catenacci 2014

C. Catenacci, *Protostoria del ritratto ad Atene tra VI e V sec. a.C.: tiranni e poeti*, in *La città greca. Gli spazi condivisi. Convegno del centro internazionale di studi sulla grecità antica*, a cura di P. Angeli Bernardini, Urbino 26-27 settembre 2012, Pisa e Roma 2014, 55-73.

Catoni, Giuliani 2017

M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente" 93 (2015), 39-60.

Giuliani 1997

L. Giuliani, *Das älteste Sokrates-Bildnis: ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker, Bildnisse: Die europäische Tradition der Portraitkunst*, hrsg. von W. Schlink, Freiburg 1997, 11-55.

Gaiser 1984

K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli 1984.

Isler-Kerény 2012

C. Isler-Kerény, *Dionysus protagonista*, "Dionysus ex machina" 3 (2012), 302-317.

Isler-Kerény 2015

C. Isler-Kerény, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Oxford 2015.

Revermann 2006

M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

Robinson 2004

S. Robinson, *The Contest of Wisdom between Socrates and agathon in Plato's Symposium*, "Ancient Philosophy" 24 (2004), 81-100.

Speyer 2001

A. Speyer, *The Earliest Bust of Socrates? New Observations to Philochoros in PHerc. 1021 Col.2.*, "Cronache Ercolanesi" 31 (2001), 81-95.

White 2000

S.A. White, *Socrates at Colonus, Reason and Religion in Socratic Philosophy*, ed. by N.D. Smith and P. Woodruff, Oxford 2000, 140-164.

Zanker 1995

P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

ENGLISH ABSTRACT

Scholars have long been discussing the theatrical entanglements of Plato's dialogues. However, such discussions are typically limited to textual and intertextual facts, with little or no regard to the quintessentially visual nature of theatre. By contrast, this paper explores the visual potential of the iconography of Dionysus and Socrates as two parallel phenomena. The beardless Dionysus placed in the east pediment of the Parthenon proved a major influence for both Aristophanes' *Frogs* and Euripides' *Bacchae*, as both plays toy with the image of the patron god of theatre as well as with his mythological background. Plato, I argue, appropriates this pattern. An image of Socrates-Silenus was placed in the *Mouseion* of the Academy at the beginning of the 4th Century, presumably as a foundation act. Plato's dialogues were likely 'published' and delivered in this venue, so it can be argued that the *Symposium's* celebrated description of Socrates-Silenus toys with the founding hero of the Academy in much the same way as playwrights do with Dionysus: in both cases, the literary image of the genre's patron points to, and plays with, an actual statue that was visible to the audience. Plato's intervisual affair with theatre, however, is even deeper: on the one hand, the image of Socrates-Silenus is arguably modelled on Aristophanes' *Clouds*; on the other, Plato's *Symposium* depicts Alcibiades in such a way as to conjure up the image of the 'new', beardless Dionysus as found in *Frogs* and *Bacchae*. Much like Dionysus in the *Frogs*, Plato's Alcibiades intends to award a prize to a poet, but ends up changing his mind: Socrates' seriocomic *logoi*, which are clearly meant to foreshadow Plato's dialogues. Thus, Alcibiades-Dionysus passes the baton to Socrates as the patron of a new genre, which should be understood in and against the tradition of Attic theatre, by way of (inter)visual no less than (inter)textual references.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra