

Filosofia e narrazione. Il caso del *Fedone*.

Lidia Palumbo

Università di Napoli “Federico II”

Tra i dialoghi di Platone, alcuni sono narrati ed altri direttamente drammatizzati. Tra quelli narrati, alcuni sono narrati da Socrate, altri da altri personaggi. Ma, in tutti i casi, la narrazione è di quelle che consentono all’ascoltatore di vedere la scena narrata come se fosse direttamente rappresentata. L’aspetto più interessante di questa circostanza è che in questi casi noi lettori sperimentiamo, allo stesso modo degli ascoltatori della narrazione, la visualizzazione della scena. Io credo che il fine di Platone narratore fosse proprio quello di far sì che i lettori del testo potessero approssimarsi quanto più è possibile alla condizione degli ascoltatori della narrazione che si incontrano nei dialoghi (Blondell, 2002, p. 41).

Nelle pagine che seguono proverò ad accennare ai dispositivi retorici con i quali il lettore del *Fedone* viene invitato, per così dire, a sedere accanto a Ececrate, per ascoltare le discussioni avvenute nel giorno della morte di Socrate.¹ In più punti, ma soprattutto in 88c, infatti, il testo sottolinea il coinvolgimento cognitivo ed emotivo di Ececrate, la sua *partecipazione* alla scena narrata (Ausland, 1997, p. 387; Clay, 1992, p. 118). Se la scrittura visiva di Platone ha consentito non soltanto agli amici di Socrate “effettivamente” presenti in quel giorno, ma anche agli ascoltatori del racconto, di abitare la scena allestita dalla narrazione di Fedone, allora, quest’ultima potrà ospitare anche i lettori del dialogo, allargando così all’infinito la possibilità di diffondere la lezione di metodo filosofico in cui il *Fedone* consiste (Cotton, 2014, p. 49; Desclos, 2003, p. 225).

È questa, allora, forse, la prospettiva in cui è possibile interpretare l’intenzionalità prorettica che tanti studiosi hanno riconosciuto nei dialoghi (Gaiser, 1959; Gordon, 1999; Henderson Collins II, 2015, Gonzales, 2016). Forse Platone, con il dialogo, fa come Socrate nel dialogo: invita — mediatamente, ma decisamente — alla filosofia. A tal fine compone un testo in cui è possibile isolare elementi di scrittura drammatica che sono operatori di visività; essi allestiscono quelle scene in cui siamo invitati ad entrare, per ascoltare e partecipare.

Nella prima di tali scene Fedone ed Ececrate sono a Fliunte. Uno chiede all’altro il racconto. L’altro promette di farlo e parla dell’immenso piacere che prova nel farlo. E poi, prima di cominciare il racconto, riferisce dello stato d’animo dei personaggi del racconto stesso. Il fatto che la descrizione dei sentimenti del narratore e dei personaggi preceda l’inizio del racconto ci fa comprendere come essa sia simile a una nota di regia, qualcosa che deve aiutare l’operazione di visualizzazione (Tarrant, 2011).

¹ Ciò che i dialoghi raccontano è un altro tempo, l’unico degno di essere raccontato, quello in cui ancora non si è consumata l’ingiusta morte del giusto (Stella, 2006, p. 53). In questa prospettiva, allora, la scena del *Fedone* è l’ultima scena di un tempo felice, avvolto dal racconto nella nostalgia, quello in cui - filosoficamente strutturate - le discussioni avevano luogo; ma è anche la prima scena del tempo in cui comincia di quelle discussioni il racconto, e si allestisce la loro rappresentazione nei dialoghi.

Poi comincia il racconto. Gli amici di Socrate si erano radunati fuori del carcere, come erano soliti fare anche nei giorni precedenti, andavano infatti dal maestro ogni giorno, al mattino, e passavano l'intera giornata con lui. Quel giorno appresero subito che sarebbe stato il giorno della sua morte. Appena entrati nel carcere incontrarono Santippe, che, rivolta a Socrate, disse: «È l'ultima volta che i tuoi amici possono parlare con te e tu con loro!» (60a, trad. Casertano, 2015). Questa frase di Santippe ha nel testo la funzione di una soglia, perché separa l'*introduzione* al racconto filosofico dal racconto filosofico stesso.

Per una sorta di unità tra forma e contenuto, che sembra talvolta caratterizzare i dialoghi di Platone, infatti, l'introduzione al racconto appare come spazializzata, una sorta di strada — tracciata dal racconto dei tempi e dei luoghi — che consente al lettore di entrare, accompagnando i personaggi: prima essi hanno aspettato fuori, e noi con loro, e poi, insieme, discepoli e lettori, lì dove il testo dice: «il custode ci chiamò e ci disse di entrare», tutti entriamo nel carcere.

Nella prima scena in cui compare, Socrate è seduto, gli hanno appena tolto la catena e lui massaggiandosi la gamba (60b) dice qualcosa. È necessario annotare che il racconto che Fedone sta facendo dell'ultimo giorno della vita di Socrate, racconto degno di essere ricordato, si appoggia sul dettaglio di quei particolari che consentono di visualizzare la scena e quindi di ricordarla. Sapremo poi che cosa dice Socrate massaggiandosi la gamba. Ora è importante avere notato che l'indicazione della postura, allo stesso modo delle indicazioni di tempo e di luogo relative all'appuntamento che gli allievi di Socrate si erano dati (59c-e), ci ha consentito di vedere la scena e partecipare all'evento narrato.

Più tardi, insieme ad Eveno, ogni lettore sarà invitato a seguire Socrate, a *partecipare* alla filosofia, che è una pratica, e che si può quindi condividere solo partecipando (61c). È qui che fa la prima comparsa l'idea della filosofia come *μελέτη θανάτου*, che tanta parte avrà nella fortuna del *Fedone* e nella storia della filosofia. A segnare l'importanza si trova la nota drammatica che riferisce della postura di Socrate: «E dicendo queste cose abbassò le gambe fino a toccare a terra con i piedi, e in questa posizione continuò la discussione» (61c-d). Non c'è nessun'altra ragione per la quale un'annotazione del genere debba essere inserita nel racconto, se non quella di consentire a chi ascolta, e dunque a chi legge, di *vedere la scena*. Quando Socrate si dispone a spiegare perché per gli uomini è meglio esser morti che vivere, Cebete sorride dolcemente. Anche questa è una annotazione di scrittura visiva (62a).

In 62b Socrate dice che noi uomini stiamo «come in un posto di guardia» e che non è lecito abbandonarlo e andarcene di nostra iniziativa. *Φρουρά*, in 62b, è la condizione di chi fa la sentinella e *vigila*. La vita è qui assimilata ad un turno di sorveglianza, il che sembra sottolineare della vita due aspetti: la transitorietà (il turno dura un certo tempo e poi finisce) e il legame con l'attività del vedere. Ma la riflessione più interessante che possiamo fare in relazione all'affermazione di 62b riguarda il potere visivo di *ὄσπερ*.

Quando Socrate dice che noi siamo «come in un posto di guardia», ciò che accade, grazie a *ὄσπερ*, operatore di visività, è il disegnarsi di una scena: l'ascoltatore e il lettore vedono, ciascuno nella propria anima, con gli *oculi mentis*, un'immagine mimetica che assimila la condizione dell'esistere a quella dell'aspettare e del guardare, scrutando il cielo e le costellazioni, come nella prima scena dell'*Agamennone* di Eschilo, dove chi parla chiede agli dèi di esser liberato dall'obbligo di una *φρουρά* che dura da tempo (Aesch. Ag. 2).

Socrate dovrà spiegare il motivo per il quale dobbiamo augurarci che il nostro turno finisca; dovrà prodursi in una difesa convincente, da pronunciarsi davanti agli amici. E questa *apologia*, 63d2, sarà un *bene comune*, sarà la condivisione della speranza che dopo la morte vi sia qualcosa di meglio per i buoni piuttosto che per i cattivi. Che la discussione di questa speranza sia un bene da condividere (*μεταδοίης*, 63c9) può esser visto come la chiave di lettura del dialogo: Socrate ha parlato, Fedone ha raccontato e Platone ha scritto, affinché anche noi potessimo *partecipare* di questa speranza, e condividere questo *κοινὸν ἀγαθόν* (63d1).

Nell'insieme degli operatori di scrittura visiva, che rendono il testo del *Fedone* luogo scenico atto ad esperire tale condivisione, ho scelto di evidenziare in questa sede soltanto il ruolo di ὥσπερ. Presente in oltre settanta occorrenze, esso determina, infatti, con la sua potenzialità scenica, una serie di immagini che consentono al lettore, e all'ascoltatore, di vedere ciò di cui si parla.

La prima occorrenza è in 60b, lì dove, del dolore e del piacere, Socrate dice — ed è la prima cosa che dice nel dialogo — che quando si afferra uno dei due, si è costretti ad afferrare anche l'altro, come se fossero attaccati ad una sola testa (ὥσπερ ἐκ μιᾶς κορυφῆς ἡμμένω). A riprova del valore visivo, creatore d'immagine, di questo ὥσπερ, Socrate cita Esopo che, se ci avesse pensato, ne avrebbe fatto una favola. Subito dopo, in 60c, ὥσπερ serve a collegare quanto si è detto in generale sul dolore e sul piacere con quanto sta accadendo a Socrate: ὥσπερ οὖν καὶ αὐτῷ μοι ἔοικεν, dopo il dolore della catena, ecco il piacere della liberazione.

In 61a, nel contesto della spiegazione del sogno ricorrente, Socrate dice di avere sempre creduto che, esortandolo a eseguire e comporre musica, il sogno lo esortasse a fare ciò che egli già stava facendo, e cioè la filosofia, essendo la filosofia la forma più alta di musica. Ora, per rendere visivamente questa opzione ermeneutica applicata al sogno, per la quale qualcuno può esortare qualcun altro a compiere qualcosa che però costui già sta facendo, Socrate sceglie di far visualizzare ai suoi lettori il caso di «coloro che incitano i corridori» (ὥσπερ οἱ τοῖς θεοῦσι διακελευόμενοι); esso, infatti, in una società agonale, nella quale l'agone ginnico della corsa era forse il più diffuso, risulta essere il caso letteralmente più evidente, cioè più rappresentativo della situazione che richiede di essere visualizzata.

Anche quando, in 63b, a Simmia e Cebete che lo accusano di volerli abbandonare, e di farlo senza dolore, Socrate dice «credo che stiate dicendo che mi devo difendere da queste accuse ὥσπερ ἐν δικαστηρίῳ», al nostro ὥσπερ è affidato il compito dell'allestimento della scena: questa nuova difesa, nella quale Socrate renderà conto della sua vita, nel *Fedone*, che drammaticamente segue l'*Apologia*, avverrà «come in un tribunale».

Quando qualcosa viene paragonato a qualcos'altro, questo "qualcos'altro" entra a far parte della scena e si aggiunge al primo termine del paragone con tutti gli orpelli visivi della propria semantica: in 79c si dice che l'anima, la quale si serve del corpo per esaminare qualcosa, è *come* trascinata verso ciò che muta, e va errando, ὥσπερ μεθύουσα. È impossibile non notare la potenza visiva dell'anima ebbra e barcollante.

In 70a si paragona l'anima che lascia il corpo a un vento o un fumo (ὥσπερ πνεῦμα ἢ καπνός). Il paragone è omerico ed empedocleo e prepara il lettore ad un cambiamento di registro. Dopo il *Fedone*, infatti, l'anima non sarà più pensata come un vento o un fumo, ma come la sede del pensiero che si stacca dal corpo.

In 67c si legge del preparare il pensiero alla separazione dal corpo come di una purificazione (ὥσπερ κεκαθαυμένην). In 68d si parla dell'anima che si concentra in sé stessa come di un'anima che abbia sciolto i legami col corpo (ἔπειτα μόνην καθ' αὐτήν, ἐκλυομένην ὥσπερ [ἐκ] δεσμῶν ἐκ τοῦ σώματος). Se qui la scena è di valenza rituale ed iniziatica, non mancano nel testo valenze di ordine economico-finanziario. In 69a, introdotta da ὥσπερ, troviamo per esempio la famosa immagine dello scambio dei piaceri con i piaceri e dei dolori con i dolori, «come se fossero monete» (ὥσπερ νομίσματα) laddove invece l'unica moneta giusta, in cambio della quale va barattato tutto, è la φρόνησις.

La visualizzazione posta in essere da ὥσπερ non è sempre di tipo iconico, talvolta essa si configura come operazione euristica destinata a far emergere i legami analogici che esistono tra le coppie di contrari. È il caso di 71c: «C'è — disse — un contrario del vivere come il dormire è il contrario dell'essere sveglio? (τί οὖν; ἔφη, τῷ ζῆν ἐστὶ τι ἐναντίον, ὥσπερ τῷ ἐγρηγορέναι τὸ καθεύδειν;)». Talvolta invece ὥσπερ serve a rappresentare visivamente un rapporto proporzionale: come in 77c, dove Cebete dice che «sembra essere stata dimostrata

come la metà di quel che bisognava» (φαίνεται γὰρ ὥσπερ ἡμισυ ἀποδεδεῖχται οὗ δεῖ, 77c1-2). E cioè solo che l'anima preesiste alla nascita, ma non che dura dopo la morte.

Il caso forse più interessante, tra tutti gli usi di ὥσπερ nel testo del *Fedone*, è quello che, in 81e, sull'espressione ὥσπερ εἰκός, costruisce non un paragone verosimile, ma la verosimiglianza² stessa di un'ipotesi ardita, quella secondo la quale, dopo la morte, le anime possano legare se stesse a quei corpi e a quei caratteri che durante la vita furono l'oggetto delle loro cure. In questo modo il testo platonico sortisce il suo scopo in due tempi: in un primo momento, infatti, esso rafforza potentemente l'elemento della ὁμοιότης facendo slittare sapientemente la semantica della somiglianza verso quella dell'assimilazione, la quale — si dice — accomuna l'anima al corpo, l'amante all'amato, l'uomo al suo destino. In un secondo momento, poi, proprio basandosi sul potere appena mostrato della somiglianza, della somiglianza operativa che diviene assimilazione e che crea proseliti, il testo platonico sortisce il suo secondo e più importante scopo, che è quello di assimilare a se stesso, e ai suoi caratteri, i caratteri dell'anima dei suoi lettori.

Testo protrettico e parenetico, il dialogo di Platone è in grado di creare somiglianze e verosimiglianze. Esso seduce il lettore e lo assimila a sé, invitandolo ad assumere uno stile di pensiero ed un modo di vita (Michellini, 2003, p. 1). Il ruolo che ὥσπερ esercita nel *Fedone* non è quello di mostrare somiglianze già esistenti, già riconosciute, ma, al contrario, è quello di creare ardite assimilazioni inedite, alle quali è affidato il compito di rovesciare valori costituiti: ogni piacere e ogni dolore, "come se fosse un chiodo", inchioda l'anima al corpo, assoggettandola e rendendola somatoide: 83d. Quando esce dal corpo, l'anima somatoide entra subito in un altro corpo, «come se fosse stata seminata» (83e: ὥσπερ σπειρομένη ἐμφύεσθαι).

Nonostante la tradizione parli del *Fedone* come del testo contenente dimostrazioni dell'immortalità dell'anima, esso in realtà non contiene dimostrazioni, ma piuttosto immagini; si tratta però di immagini operative, di figure che possono essere usate per praticare azioni, e azioni filosofiche. Come quella, celeberrima, del discorso, il meno confutabile dei discorsi umani, su cui possiamo imbarcarci ὥσπερ ἐπὶ σχεδίας («come su una zattera») e fare su di esso la traversata della vita. È quasi inutile aggiungere che tale discorso è il dialogo stesso che stiamo leggendo e che la figura della zattera è un altro esempio dell'unità di forma e contenuto che i dialoghi platonici possono esibire.

Nel testo vengono dotate di visiva persuasività non soltanto le ipotesi destinate ad essere difese, ma anche quelle destinate ad essere confutate. Una confutazione, infatti, risulta essere tanto più incisiva quanto più convincente era l'ipotesi che essa è stata capace di demolire (86d). Si può pensare la confutazione come un confronto verbale tra immagini che prende a prestito valenze di una cultura agonale e trae dal mito tutte le sue figure: quando un eroe vince su un nemico, si impossessa della sua forza, del suo potere, delle sue ricchezze. Allo stesso modo, un discorso che vince su un altro ne eredita l'efficacia persuasiva, che viene trasferita dal vinto al vincitore. È il caso dell'ipotesi dell'anima-armonia, ipotesi che, forse, fino al *Fedone*, aveva convissuto, nella tradizione pitagorica, con l'ipotesi della reminiscenza. Condivisa da Simmia e da Echecrate, l'ipotesi dell'anima-armonia è demolita da Socrate con l'aiuto di Fedone (Boys-Stones, 2004, p. 20) e dopo tale demolizione il discorso di Socrate appare dotato di una capacità persuasiva, di una evidenza argomentativa, che sembra aver rubato all'ipotesi confutata. Ogni ipotesi, nel testo, è introdotta da un'immagine, alla quale si

² La verosimiglianza dell'ipotesi fisica di Anassagora è demolita dall'immagine che Socrate, in 98c, costruisce: mi sembrò — egli dice — che Anassagora ragionasse in modo simile a chi (ὥσπερ ἂν εἴ τις λέγων), per spiegare il mio essere qui in carcere seduto, dicesse che ciò dipende non già dalle decisioni degli Ateniesi e dalla mia volontà di obbedire alla legge, bensì dalla capacità delle mie ossa di articolare diverse posture, tra cui quella di sedere. È decisamente un'immagine ben scelta, dal punto di vista della persuasività del discorso.

appoggia come ad un sostegno. «Anch'io», dice Cebete in 87b, «come Simmia, ho bisogno di un'immagine», ed ecco che anche la figura del tessitore è introdotta da un ὅσπερ.

È interessante annotare che non soltanto gli interlocutori usano immagini, ma dicono anche di farlo, svelando per così dire i meccanismi con cui sono costruiti i testi. Esiste, nei dialoghi, come ha sottolineato Erler (2016, p. 115), una poetica implicita, una serie di indicazioni che indicano al lettore come interpretare le affermazioni messe in scena. Anche l'ipotesi della misologia, in 89c-d, è presentata con un'immagine introdotta da ὅσπερ, che ora sappiamo essere un operatore di somiglianza: si diventa misologi *proprio come* si diventa misantropi.

Ma non basta. In 90c l'immagine cresce e rivela l'assimilazione che il paragone intende generare: la condizione in cui si verrebbero a trovare le cose nel caso in cui fosse vera la visione del mondo della misologia è la condizione dell'Euripo, il braccio di mare che separa l'Eubea dall'Attica, pieno di correnti che cambiano continuamente la loro direzione: ὅσπερ ἐν Εὐρίπῳ, se avessero ragione i misologi, tutte le cose si rivolterebbero in su e in giù e in nessun momento rimarrebbero ferme. È lo spettro eracliteo e sofistico che aleggia nel discorso ogniqualvolta si rischia di perdere la fiducia nel λόγος, ogni qualvolta ad animare la discussione non è la filosofia, ma la mancanza di educazione che caratterizza — come in 91a — coloro che si preoccupano solo di prevalere: ὅσπερ οἱ πάνυ ἀπαίδευτοι φιλονίκως.

Di contro a costoro, in 91c, dopo aver messo in guardia gli amici dai pericoli della misologia, Socrate dice «se vi sembra che io abbia detto il vero datemi il vostro consenso, altrimenti, combattetemi con ogni discorso, badando che io, con il mio ardore, non inganni me stesso e voi, *e me ne vada come un'ape, lasciandovi dentro il pungiglione*» (ὅσπερ μέλιττα τὸ κέντρον ἐγκαταλιπὼν οἰχίσομαι). Dopo tanti secoli qualcuno tra noi lettori sente dentro di sé *come un pungiglione*.