

II. Teoria e prassi del verosimile

2. 1. Il dialogo e la scoperta della fiction

Dall'analisi fin qui sviluppata emerge la presenza del *corpus* di Platone nella produzione dell'età ellenistica e imperiale. Il dialogo circola attraverso il «flusso silenzioso» che giunge, con varie sfumature, a generi diversi e diventa un paradigma secondo solo ad Omero, entrando così nel canone dei modelli classici. La produzione imperiale ravvisa nel dialogo un esempio per la composizione e la riflessione sulla prassi della composizione.

Fra i tratti che concorrono a definire il codice del dialogo di Platone, emerge un fondamento di poetica che la critica ha indagato in misura parziale: la prassi dell'εἰκός, il verosimile, già riconosciuta da parte dell'esegesi antica, come abbiamo potuto osservare.¹³⁷ Michael Erler, nel volume su Platone per la serie dei *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, analizza il codice letterario del *corpus* e individua come elemento centrale la «Fingier-

137 La traduzione di εἰκός non è semplice: la critica oscilla fra il campo del probabile o plausibile e il campo del verosimile. Gagarin (1994) propende verso il probabile, pur accettando l'oscillazione fra «probability or likelihood» (49). Cf. anche Guthrie (1971), 176-181, secondo cui gli argomenti εἰκότα, che Platone attribuisce a Tisia e Gorgia nel *Fedro* (267a7), indicano «the probable (or likely-seeming, plausible, εἰκότα)» (180). Secondo Goebel (1989), per Aristotele l'εἰκός indica il probabile, anche sul piano della logica. Conviene allora tornare alla definizione di εἰκός che Aristotele offre in due zone del *corpus*. Negli *Analitici Primi* (70a3-6), nell'ambito della riflessione sulle premesse del sillogismo, l'εἰκός è la πρότασις ἔνδοξος, la proposizione che corrisponde all'opinione comune. Una simile riflessione che ha origine nella logica del sillogismo incornicia un passaggio della *Retorica* (1357a34-b3). A partire dalla suddivisione delle premesse degli entimemi che costituiscono il discorso retorico, Aristotele giunge a definire l'εἰκός come τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, «ciò che accade perlopiù». Secondo Grimaldi (1980), 62, la caratteristica del «perlopiù» reca all'εἰκός una certa stabilità, che garantisce solidità alla premessa probabile. Cf. anche Piazza (2012) e Riu (2013). Cf. anche Kloss (2003) per la traduzione di εἰκός nel IX capitolo della *Poetica*. Kraus (2006) offre un'analisi ragionata delle occorrenze di εἰκός nella letteratura precedente a Platone, riconoscendo che il termine, con i suoi derivati, assumeva «the sense of fittingness and appropriateness» (142). Sull'εἰκός nella retorica giudiziaria e politica ateniese cf. Roscalla (2017), 3-72. Sulla ricezione latina del significato di εἰκός, che risente dell'oscillazione qui illustrata, cf. Fuhrer (1993). Sulla prassi della verosimiglianza nel *corpus*, come emerge già dalle critiche di Colote e dall'esegesi di Aristide, cf. *infra* 30-33 e 45-48.

te Historizität», che lo studioso definisce così: «ist das nachdrückliche Streben nach Autentizität durch Fiktion von Historizität hervorzuheben».¹³⁸ La tensione che Erler attribuisce all'impegno di Platone trova nella *Fiktion* uno snodo rilevante per comprendere la poetica del dialogo. La posizione dello studioso è sostenuta da un precedente autorevole: la riflessione di Aristotele sul rapporto fra la poesia e la storia. Conviene, dunque, osservare il testo con maggiore dettaglio.

Nel IX capitolo della *Poetica* (1451a36-b8), Aristotele illustra con chiarezza il ruolo che l'εἰκός assume nella produzione poetica:¹³⁹

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

È quindi evidente, sulla base delle cose dette, che compito del poeta non è dire ciò che è accaduto, ma ciò che sarebbe potuto accadere e ciò che sarebbe possibile secondo il verosimile o il necessario. Difatti lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di offrire un racconto con o senza il metro (sarebbe del tutto possibile mettere i testi di Erodoto in versi e non sarebbero meno storia, con il metro o senza metro), ma la differenza sta in questo: l'uno parla di ciò che è accaduto, l'altro di ciò che sarebbe potuto accadere. Proprio per questa ragione la poesia è più filosofica e più seria della storia: la poesia dice soprattutto il generale, la storia il particolare.

Aristotele attribuisce alla produzione poetica due tratti costitutivi: il necessario e il verosimile.¹⁴⁰ La presenza forte e determinante del verosimile,

138 Cf. Erler (2007), 69.

139 Sui problemi terminologici del IX capitolo della *Poetica* cf. Köhnken (1990). Sulla produzione poetica più filosofica in rapporto alla storia cf. Gastaldi (1973), Horn (2000), Schmitt (2004) e Arrighetti (2006), 207-221. Fuhrmann (1973), 72-89, riconosce nell'εἰκός la critica che Aristotele muove contro la riflessione sulla poesia sviluppata da Platone. Ma von Fritz (1958) ravvisa nel passo il nucleo teorico da cui ha origine la produzione biografica, in rapporto alla μίμησις.

140 Nella sezione successiva al nostro passo, Aristotele mette in rapporto la poesia con i nomi: οὗ στοχάζεται ἡ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη (1451b10-11). Per Lucas

insieme all'ἀναγκαῖον che richiama la logica del sillogismo retorico,¹⁴¹ accorda alla poesia il primato sul piano della conoscenza: la poesia è più filosofica e più seria della storia. L'εἰκός consente lo sviluppo del racconto che procede oltre i γενόμενα, i fatti accaduti. Un racconto che dunque è in grado di proporre paradigmi validi perché frutto di uno sguardo che va oltre il singolo accadimento: Aristotele individua, per indicare il contenuto del racconto verosimile e necessario, il καθόλου, l'universale che appartiene alla poesia, indipendentemente dalla composizione in metro o in prosa (1451b7-8). Nella ποίησις dovremo allora collocare un panorama vasto di testi, senza considerare la suddivisione fra poesia e prosa che per la nostra epoca è ormai canonica. È l'εἰκός, non il metro, a garantire alla ποίησις la tensione verso l'universale: come ha ribadito Diego Lanza, «l'universale (*katholou*) è individuato dal verosimile (*eikos*)».¹⁴²

I risultati cui giunge la riflessione di Aristotele, nel IX capitolo della *Poetica*, suggeriscono un rapporto di Aristotele con la produzione letteraria del passato: nella trattazione dei vari aspetti della poesia, fra cui spiccano la μίμησις in rapporto all'εἰκός, è possibile scorgere i dibattiti affrontati a più riprese fra l'epoca arcaica e l'epoca classica. In questo quadro, un posto di rilievo è occupato dalla riflessione di Platone attorno alla produzione letteraria, alla μίμησις in rapporto al modello su cui la μίμησις è forgiata, come la critica ha messo in luce.¹⁴³ L'esigenza dell'εἰκός per la piena garanzia della ποίησις corretta, lo *Streben* che Erler attribuisce all'impegno di Platone per la produzione del dialogo, tra storia e "fizzionalit ", stimolano una riflessione sul profilo del verosimile nel *corpus*. Certo il verosimile occupa uno spazio ampio anche nel romanzo greco: per la prassi narrativa, per le caratteristiche del codice, per la terminologia con cui l'esegesi antica sembra indicare il genere. Ma procediamo con ordine.

(1968), il participio ἐπιτιθεμένη ha il significato di una subordinata temporale: «afterwards» (121). Per Horn (1988) e poi Schwinge (1996) la traduzione deve indicare che ci  che distingue il καθόλου dal καθ' ἑκαστον   proprio l'aggiunta degli ὀνόματα. Per Radt (1971) gli ὀνόματα possono essere «historische Namen» (191). Erbse (1977), seguendo Fuhrmann (1973), 13, insiste sulla prospettiva della verosimiglianza.

141 Sull'ἀναγκαῖον in rapporto allo schema del sillogismo cf. Halliwell (1998²), 99-108. Amplissima la bibliografia sulla logica aristotelica: per un primo approccio, con prospettive differenti, cf. Calogero (1968²), 191-224, e Sorabji (1980), 3-69.

142 Cf. Lanza (1997³), 59.

143 Koller (1954), 18-21, analizza l'oscillante valore della μίμησις nel III libro della *Repubblica*. Poi Halliwell (2002), 151-233, affronta la discussione sulla μίμησις nella *Poetica* nel confronto la μίμησις come   sviluppata da Platone nel *corpus*. Cf. anche Lanza (1997³), 56-74, Moraitou (1994), 1-48.

Come è noto, la critica ha più volte evidenziato l'assenza di una teoria letteraria antica sul romanzo. È un fatto che ha posto difficoltà non marginali: nonostante la presenza di alcuni tratti caratterizzanti che riconosciamo, con continuità, almeno tra i *big five*,¹⁴⁴ è possibile parlare di un genere che l'esegesi antica ha canonizzato? La questione non è semplice.¹⁴⁵ Se andiamo ad osservare i titoli dei romanzi, restituiti sia dalla tradizione manoscritta diretta sia dalla tradizione indiretta, riconosciamo con continuità l'insistenza sulla prassi del verosimile.¹⁴⁶ Il colofone del più antico testimone di Achille Tazio riporta τέλος τῶν περὶ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶνα ἐρωτικῶν πλάσμάτων,¹⁴⁷ mentre la definizione restituita dalla tradizione medievale e papiracea per le storie raccontate nel *Cherea e Calliroe* è διηγῆματα;¹⁴⁸ nella *Bibliotheca* Fozio indica l'intreccio dei *Babyloniaca* di Giamblico e degli *Apista* di Antonio Diogene con il termine δραματικόν (94, 73b24; 166, 109a7). Per quel che riusciamo a capire, l'esegesi antica attribuisce al romanzo una varietà di definizioni che tendono a individuare nella sostanza un unico genere: la narrativa d'invenzione, spesso di argomento erotico. Con διήγημα, la narrazione, con δραματικόν, la struttura nel segno del dramma, e con πλάσμα, la *fiction*, emerge il lessico tecnico

144 Con l'espressione *big five*, utilizzata correntemente dalla critica, sono da intendere i cinque romanzi pervenuti interi tramite tradizione medievale, elencati qui secondo l'ordine cronologico: il *Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodizia, le *Efesiache* di Senofonte Efesio, il *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, il *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e le *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa. Dubbi di natura testuale permangono sul romanzo di Senofonte Efesio: cf. *infra* 140, n. 322.

145 Uno dei maggiori problemi è l'assenza di un nome univoco per la definizione del genere: come avverte Futre Pinheiro (2014), «the contradiction lies in the fact that a modern term is being used retroactively to refer to works of antiquity» (202). Esemplificativa, in questo senso, la provocazione di Cataudella (1958), XIII-XVII: se il romanzo fosse esistito al tempo dei grammatici alessandrini, questi avrebbero classificato il genere come storia. Perry (1967) vedeva nel romanzo la «open form par excellence» (47), capace di descrivere la complessità di un mondo del tutto cambiato rispetto all'epoca classica. In ogni caso, pur nell'assenza di un'antica teoria letteraria, Reardon (1991), 46-76, non esita a individuare nella *fiction* il tratto costitutivo del romanzo greco sulla base della storia del verosimile nella produzione letteraria greca. Per un quadro del dibattito cf. Tilg (2017).

146 Cf. Marini (1991) e Whitmarsh (2005a).

147 Il manoscritto è il *Vaticanus Graecus* 1349, XII secolo (W). Cf. Vilborg (1955), XXVI-XXVII, e Whitmarsh (2020), 79.

148 La definizione del contenuto del *Cherea e Calliroe* come διηγῆματα è trasmessa dai principali testimoni. Troviamo ἐρωτικὰ διηγῆματα nel *Laurentianus Conventus Suppressi* 627, XIII secolo (F), e διηγῆμάτων λόγος β' (col. II, r. 21) nel *PMich I* [MP³ 242 = LDAB 540], siglato Π³ da Reardon (2004), XXII. Cf. Whitmarsh (2005a), 590.

della critica letteraria, ormai canonizzato in epoca imperiale: Elio Teone, ad esempio, afferma senza difficoltà che la *ιστορία* non è niente altro che un *σύστημα διηγήσεως* (*Prog.* 60, 5-6).¹⁴⁹ Il dibattito riguarda la maggiore o la minore aderenza del racconto al piano fattuale, cioè al vero e, in misura più ampia, al verosimile. Come Stefan Tilg, fra gli altri, ha sottolineato, sono infatti tre i termini tecnici che indicano il profilo del racconto nella teoria antica: il *μῦθος*, il racconto falso e non verosimile, la *ιστορία*, il racconto vero, e il *πλάσμα*, il racconto di fatti non veri ma verosimili.¹⁵⁰

In questa cornice, appare di particolare interesse il *πλάσμα*, la *fiction*, per la presenza del termine in una sezione della *Epistula 89b* dell'imperatore Giuliano in cui la critica ha riconosciuto, pur con incertezza, l'unica teoria letteraria antica sul romanzo.¹⁵¹ Nell'indagine sulla scelta dei corretti comportamenti per l'educazione dei sacerdoti pagani, Giuliano passa in rassegna la produzione letteraria greca. Le opere che si addicono ai sacerdoti sono nel segno della *ιστορία* e devono riguardare azioni storicamente accadute (*πρέποι δ' ἄν ἡμῖν ἱστορίαις ἐντυγχάνειν, ὁπόσαι συνεγράφησαν ἐπὶ πεποιημένοις τοῖς ἔργοις*, 301b345-346). Ne deriva la condanna severa verso i racconti di argomento erotico, che Giuliano sembra definire con l'espressione *ἀπηγγελέμενα πλάσματα*, che poco dopo identifica nelle *ἔρωτικαὶ ὑποθέσεις* (301b346-347). Pare dunque corretto riconoscere nei *πλάσματα* almeno una delle definizioni che la critica antica indica per il romanzo greco.

Sulla base di questa analisi, il profilo che Platone indica per il *πλάσμα*, un termine in netto rapporto con la prassi dell'*εἰκός* per la produzione di un racconto fra il *μῦθος* e la *ιστορία*, assume dunque significato. È d'altronde noto che voci di rilievo hanno riconosciuto nel dialogo di Platone il modello di poetica privilegiato per il romanzo greco. Nell'ambito della riflessione sul ruolo della poesia nel *corpus*, Friedrich Nietzsche in *Die*

149 Sulla terminologia tecnica nei trattati di retorica cf. almeno Gangloff (2002), i saggi raccolti da Bréchet, Videau, Webb (2013) e Feddern (2021), 17-19. Cf. anche *infra* 33, n. 58. In particolare su Elio Teone cf. Patillon, Bolognesi (1997), XLV-LV.

150 Cf. Tilg (2010).

151 L'*Epistula* è priva di destinatario. Per questo viene considerata da una parte della critica la prosecuzione dell'*Epistula 89a*, indirizzata a Teodoro. Una discussione delle posizioni è disponibile in De Vita (2022), 841. Sul significato dei *πλάσματα* nel testo di Giuliano cf. Morgan J.R. (1993) e Whitmarsh (2005a). Per Conca (2015) non v'è dubbio che Giuliano si riferisca qui alle scene erotiche dei romanzi greci. Giova ricordare che la spiccata sensibilità letteraria di Giuliano è ben dimostrata da Guido (1991), che ravvisa rapporti saldi con la *Repubblica* di Platone per la riflessione di Giuliano sul profilo del *μῦθος* e del *πλάσμα* adeguati alla corretta prassi educativa.

Geburt der Tragödie affermava: «wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Romans*», per la forma dialogo che «zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt». ¹⁵² Ma rimane del tutto nuovo sul piano del senso, del tutto appropriato alle esigenze dell'indagine dialettica. Un secolo dopo Michail Bachtin, in una lezione pronunciata nel 1938 all'Istituto di Letteratura Mondiale di Mosca e tradotta in italiano nel 1976 per la collana «Nuovo Politecnico», affrontava la riflessione a partire dal romanzo greco e da *Der griechische Roman* di Rohde per giungere a una prima e importante conclusione: «noi disponiamo di un magnifico documento che riflette la nascita simultanea del concetto scientifico e della nuova immagine romanzesca in prosa. I dialoghi socratici». ¹⁵³ I risultati cui giungono Nietzsche e Bachtin, pur nella grande differenza dei presupposti, stimolano dunque un'analisi più attenta.

È opportuno allora domandarsi quale profilo assuma il πλάσμα, posto insieme a termini tecnici come διήγημα e δρᾶμα, che richiamano con chiarezza alcune caratteristiche importanti dei testi che stiamo considerando: la forma della narrazione in prosa e il rapporto con la prassi teatrale, tratti riconoscibili sia nel dialogo di Platone sia nel romanzo greco. Vedremo che proprio sul campo semantico di πλάσμα Platone insiste, modificandone i tratti salienti per giungere a un nuovo modello di produzione letteraria: con il πλάσμα Platone offre la strada per la poetica del verosimile. Dobbiamo inserire il termine nella discussione sul rapporto tra ψευδος e ἀλήθεια nella poesia. È questo un dibattito che la produzione letteraria dei Greci sviluppa fin dalle origini, nella ricerca di strade sempre nuove.

Iniziamo, dunque, dalle Sirene di Omero.

2. 1. a. Il problema dello ψευδος

La produzione greca mostra, fin dalle origini, la piena coscienza letteraria. I poeti riflettono sulla propria poesia, propongono le regole per lo sviluppo del codice e delle norme per il genere. In questa ricerca, il dibattito sul ruolo dello ψευδος, dell'ἀλήθεια e dell'inganno nella teoria e nella prassi della composizione riveste un ruolo significativo.

152 Nietzsche (1886³), 94. Il corsivo è già presente nel testo citato.

153 Bachtin (1976), 203.

In epoca arcaica, è forte la critica alla produzione letteraria gestita nel segno della menzogna. Nel proemio della *Teogonia* (24-28), le Muse si rivolgono a Esiodo, primo poeta che ascolta direttamente il loro canto (τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον). Il rapporto privo di intermediari tra Esiodo e le Muse consente lo sviluppo della riflessione attorno a ψεῦδος e ἀλήθεια. Le Muse parlano a Esiodo e affermano di saper dire «molte menzogne simili al vero», ma sanno anche cantare il vero (ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι). Con le parole delle Muse, Esiodo offre due riferimenti alla produzione di Omero, come la critica ha ampiamente riconosciuto.¹⁵⁴ Il primo è al XIX libro dell'*Odissea*, alla scena in cui Odisseo, trasformato da Atena in un vecchio mendicante, mente consapevolmente di mentire di fronte a Penelope, in lacrime per la lunga assenza del marito (ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισι ὁμοῖα, 203).¹⁵⁵ Emerge anche un riferimento al XII libro dell'*Odissea*: l'immagine delle Sirene che offrono un canto penetrante, un suono di miele che provoca piacere e reca anche conoscenza per chi ascolta (ἀλλ' ὄ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς, 188), che fanno la storia della guerra di Troia e conoscono tutto ciò che accade sulla terra (ἴδμεν γάρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ / Ἀργεῖοι Τρῳέες τε θεῶν ἰότητι μόγησαν· / ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ, 189-191).¹⁵⁶ Con l'anafora incipitaria ἴδμεν...ἴδμεν, analoga ai versi del XII libro dell'*Odissea*, e nell'intreccio con la descrizione di Odisseo che dice menzogne, Esiodo attribuisce alle Muse della *Teogonia* il profilo delle Sirene di Omero, ma

154 Sul complesso rapporto di Esiodo con la produzione di Omero, un problema che coinvolge anche la datazione, cf. West (1966), 40-47, Neitzel (1980) e Arrighetti (1987), 37-51, con rassegna bibliografia e discussione delle posizioni. Cf. anche Arrighetti (2006), 3-11, sulla polemica che Esiodo muove contro Omero: certo Odisseo non trova spazio nella *Teogonia*, ma non tutta la produzione di Omero è avvertita come menzognera. Per il contatto con Parmenide cf. Buongiovanni (2011). La prospettiva qui proposta deriva dall'analisi di Arrighetti (1992) sulla poetica della verità nel proemio della *Teogonia* in rapporto all'*Odissea*. Cf. anche Fränkel (1962²), 104-119, e Puelma (1989). Secondo Maehler (1963), 21-34, il problema del rapporto con la Musa è comunque presente già nell'*Odissea*. Un'analisi della menzogna nel XIX libro dell'*Odissea*, a partire dal verso qui considerato, è offerta anche da Goldhill (1991), 36-55.

155 Sui problemi linguistici e sintattici del verso cf. Bertagna (2016a).

156 Sul canto delle Sirene cf. Pollard (1952), ma la bibliografia è ampia anche per il problema dell'identità: Heubeck, Hoekstra (1989), 118-120. Testimonianze letterarie sulle Sirene sono raccolte da Weicker (1902), 1-84. La genealogia delle Sirene compare anche nel *Catalogo* secondo De Sanctis (2003).

allontana lo ψευδος dalla poetica nuova: le Muse di Esiodo sanno anche ἀληθέα γηρύσασθαι se un poeta è capace di accogliere lo σκῆπτρον (30).

Emerge la riflessione sulla poetica della verità.¹⁵⁷ Se, cioè, la produzione letteraria, pur nell'ambiguità della Muse che sanno dire il vero e il falso, è gestita da un poeta capace di riconoscere le menzogne di Odisseo e rifiutarle, almeno in parte, la poesia assume i tratti dell'ἀλήθεια. Il confronto con la produzione letteraria di Omero si muove all'interno del dibattito su vero e falso: è possibile offrire la poesia nuova a patto di dare forma e sostanza al problema dello ψευδος nel racconto.

Questo è il problema che affronta anche Stesicoro. In linea con il nuovo profilo delle Muse che Esiodo sviluppa nella *Teogonia*, Stesicoro ricerca un canto nuovo per il racconto delle cause della guerra di Troia. Da qui, nella cornice della *Palinodia*, per recuperare la vista dopo l'accecamento, Stesicoro offre una nuova versione del mito. Elena non è mai arrivata a Troia; a Troia c'era un εἶδωλον, un simulacro solo apparente (fr. 90 Davies-Finglass, 13).¹⁵⁸ La nuova versione delle cause della guerra di Troia apre la riflessione sulla falsità della produzione di Omero, riflessione che giunge al culmine nei versi restituiti dal *Fedro* di Platone (243a5-b1): οὐκ ἔστ' ἔτυμος

157 Il contributo di Rösler (1980) rilanciò in modo significativo il dibattito su *fiction* e verità nella produzione antica. Secondo lo studioso, la prassi dell'εἰκός è una «Konsequenz der Schrift» (285): la *fiction*, o poetica della verosimiglianza, troverebbe quindi il primo fondamento teorico nella *Poetica* di Aristotele. Il dibattito ha offerto numerosi stimoli. Per Finkelberg (1998), 131-191, la poetica della verità lascia spazio alla *fiction* quando i poeti abbandonano la Musa: pienamente nella produzione di Parmenide e soprattutto di Gorgia, ma *in nuce* forse già in Omero e Esiodo. Bowie (1993) riconosce lo scarto dalla poetica della verità nella produzione di Stesicoro, mentre Feddern (2018), 119-136, nella *Teogonia*. Sul dibattito cf. anche Erler (2020). Ma per Ford (2002), 229-249, è impossibile ravvisare nella poesia arcaica il profilo della *fiction*.

158 Arrighetti (1987), 52-61, attribuisce a Stesicoro una posizione intermedia tra Esiodo e Pindaro nella ricerca della poetica della verità, soprattutto per il rapporto con gli altri frammenti: se, da un lato, Stesicoro mostra per primo un atteggiamento «consapevole e radicale» (60) di fronte alla valutazione della figura di Elena, tanto da sviluppare l'accecamento e poi la restituzione della vista dopo la composizione della *Palinodia*, dall'altro rimane l'ispirazione della Musa, elemento canonico della tradizione arcaica, come principio della composizione letteraria. Per Tulli (2012), con l'analisi anche dell'*Encomio di Elena* di Isocrate, sul problema dell'εἶδωλον «la *Palinodia* giunge in funzione catartica» (869). Per Pallantza (2005), 118-123, nella *Palinodia* vengono destrutturati i motivi tradizionali dell'epica arcaica. Sulla doppia palinodia che Stesicoro avrebbe composto contro Omero e poi contro Esiodo cf. Davies, Finglass (2014), 308-319.

λόγος οὔτος (fr. 91a Davies-Finglass, 1).¹⁵⁹ La polemica di Stesicoro indica il rilievo del dibattito sulla verità in epoca arcaica, un dibattito incentrato anche attorno alla figura di Elena. L'εἶδωλον, il simulacro apparente di Elena, è rifiutato per lo sviluppo di una nuova versione della tradizione poetica, una versione in palese competizione con la produzione di Omero.

Le riflessioni di Esiodo e Stesicoro, per la coscienza del ruolo del poeta e del rapporto con la tradizione, indicano la centralità del dibattito su ψεῦδος e ἀλήθεια, un dibattito che fonda e struttura la ricerca di una poesia nuova. L'esigenza di confronto con la tradizione sul piano della verità della produzione letteraria è, dunque, un elemento indispensabile: come emerge dai frammenti di Stesicoro, soltanto nella consapevole scelta dell'ἀλήθεια è possibile recuperare la vista.

Una simile prospettiva è riconoscibile anche in alcune zone della produzione di Pindaro. Soprattutto nella *Nemea VII*, Pindaro offre la caratterizzazione di Odisseo in rapporto alla falsità del racconto.¹⁶⁰ Certamente il discorso di Odisseo è prodotto con grande σεμνότης perché forgiato dall'arte di Omero. Ma il λόγος, pur nel riconoscimento dell'alto valore letterario, rimane distante dalla σοφία che Pindaro ricerca per l'epinicio (ἐπεὶ ψεύδεσσι οἱ ποτανᾶ <γε> μαχανᾶ / σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία / δὲ κλέπτει παράγοισα μῦθοις, 22-23). Nella σοφία Pindaro indica l'ἀλήθεια a cui il poeta mira per la creazione del codice nuovo, come è possibile riconoscere anche al di fuori della *Nemea VII*: appartiene ai sapienti l'arte del ποικίλλειν nella *Pitica IX* (76-79) e gli inni, figli delle Muse, sono sapienti nella *Nemea IV* (1-5).¹⁶¹ Rivendicando il ruolo del poeta nel segno della sapienza, Pindaro suggerisce la distanza dal λόγος menzognero di Odisseo. Certo il legame fra la produzione epica arcaica e il campo della menzogna emerge in modo

159 Per una storia del termine ἔτυμος, che differisce da ἀληθής sul piano del senso, cf. Krischer (1965): a ἔτυμος corrispondono le «Tatsachen», a ἀληθής il «Bericht» (167). Uno studio lessicale sulla *Wahrheit* in epoca arcaica è offerto anche da Snell (1978), 91-104. Sul verso cf. Graziosi (2002), 147-150, Davies, Finglass (2014), 336-337, e Carvalho (2022), 138-156.

160 Già Gundert (1935), 46-61, scorge il rapporto tra la poetica implicita nella *Nemea VII*, il proemio della *Teogonia* e il XIX libro dell'*Odissea*. Cf. anche Arrighetti (1992). Sul rapporto tra la *Nemea VII* e la funzione del paradigma mitico nella produzione di Pindaro cf. Köhnken (1971), 37-86. Cf. Bundy (1962), 9-11, per la poetica della verità in rapporto all'epinicio.

161 Su σοφία e ποικιλία, tratti non solo stilistici nell'epinicio di Pindaro, cf. Race (1983), Young (1983) in rapporto alla produzione di Omero e alla *Poetica* di Aristotele, e Micaletta (2009) sulla ποικιλία in Aristotele, che prelude alla connotazione pienamente tecnica in epoca imperiale.

paradigmatico anche in un frammento di Solone, quasi un proverbio dal gusto gnomico: ...πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοί, «...molto mentono i poeti» (29 West² = 25 Gentili-Prato²). La critica non è concorde in merito all'effettivo bersaglio polemico di Solone. Per Maria Noussia-Fantuzzi il frammento suggerisce lo scontro con gli aedi, forse in particolare la polemica di Solone contro Tespi, mentre secondo Margalit Finkelberg nel testo di Solone è opportuno riconoscere il risultato del dibattito sullo ψεῦδος che inizia con la *Teogonia*.¹⁶² In ogni caso, il frammento si colloca pienamente nella riflessione su verità e falsità nella poesia: anche nel testo di Solone emerge lo ψεῦδος in rapporto alla produzione epica arcaica, in modo coerente con le riflessioni che, a partire dal personaggio di Odisseo menzognero, abbiamo analizzato.

È dunque possibile osservare che il dibattito fin qui considerato suggerisce una polarizzazione, pur a differenti livelli: da un lato lo ψεῦδος, dall'altro l'ἀλήθεια. Certo, le Muse raffigurate da Esiodo mantengono forse un profilo di ambiguità, per la conoscenza delle «molte menzogne simili al vero» (27); ma il ruolo del poeta che Esiodo si attribuisce indica una strada salda verso la verità. Da qui, sulla base del dibattito attorno alla poesia in epoca arcaica, nella produzione letteraria osserviamo riflessioni diverse che riducono lo scarto fra il vero e il falso:¹⁶³ fra lo ψεῦδος e l'ἀλήθεια emerge il racconto prodotto nel segno del πλάσμα.

162 Cf. Noussia-Fantuzzi (2010), 393-395, che, pur individuando una filiazione dalle Muse di Esiodo, sostiene la posizione sulla base dell'aneddoto riportato da Plutarco (*Sol.* 29, 6-7), e Finkelberg (1998), 160. Cf. Vox (1984), 153-156, sul frammento in rapporto ad altre zone della produzione di Solone. Per gli interventi sul frammento cf. Noussia-Fantuzzi (2010), 395-398. Certo l'*Odissea* è presente nella produzione di Solone: cf. Irwin (2005), 113-154.

163 Una sfumatura forse emerge *in nuce* già con Parmenide, per le parole della Dea che si rivolge all'uomo all'inizio della seconda parte della ricerca (28 B 8 Diels-Kranz): μάνθανε κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλὸν ἀκούων (52). Il testo del frammento è complesso da più punti di vista: cf. Diels (2003²), 92. Per una disamina dei principali problemi filologici, fra cui il contatto fra il frammento e le sezioni precedenti e successive del poema, cf. Passa (2009), 55-57. Certo le parole sono pronunciate dalla Dea, non dall'uomo, ma la critica ha rilevato da tempo la centralità della voce del poeta: cf. Mourelatos (2008²), 45-46, e sulla distanza dall'epica Robbiano (2006), 37-60, e Tulli (2019). Una Musa è invece postulata da Snell (1975⁴), 219-230. Ferrari F. (2010a), 60-65, intende l'aggettivo ἀπατηλός come un'esortazione prorettica: Parmenide avvertirebbe qui il destinatario che le opinioni hanno sostanza di illusione e di falsità.

2. 1. b. Riflessioni antiche sul πλάσμα

Il campo semantico del πλάσμα nella poetica antica non ha stimolato con frequenza l'interesse della critica.¹⁶⁴ È fatto noto che il πλάσμα per indicare il profilo del racconto è attestato per la prima volta in un frammento di Senofane (fr. 1 West = 21 B I Diels-Kranz). Nell'elegia, Senofane afferma che le lotte dei Titani, dei Giganti e dei Centauri sono πλάσματα τῶν προτέρων (22), una sequenza possibile da tradurre come «finzioni di coloro che vennero prima»: Senofane indica i racconti della poesia del passato, di Omero e di Esiodo.¹⁶⁵ I πλάσματα sono quindi racconti falsi, impossibili da ammettere nella corretta prassi simposiale. È opportuno collocare il frammento nella più ampia critica di Senofane alla produzione di Omero e di Esiodo anche sul piano della rappresentazione degli dei.¹⁶⁶ La menzione dei Titani, dei Giganti e dei Centauri farebbe forse pensare a una polemica più aspra nei confronti di Esiodo, quantomeno riguardo il contenuto dei racconti inventati: le battaglie dei Titani sono uno dei nuclei della *Teogonia* (617-721). In ogni caso, Senofane conserva la prima occorrenza di πλάσμα in prospettiva letteraria per indicare il contenuto di un racconto, non la forma del testo che reca il racconto. D'altronde, la finzione letteraria è in contatto con il significato primario del campo semantico.

Su quest'ultimo punto è opportuno riflettere con maggiore attenzione. Anzitutto, chi tenta di lavorare sul πλάσμα affronta una difficoltà di tra-

164 Puglisi (1985) riconosce l'accezione negativa del πλάσμα in epoca arcaica; per Schmid (1894) emerge con il significato di stile con il grammatico Taurisco. Sulla teoria letteraria antica in rapporto al πλάσμα cf. Rispoli (1988), 142-169, e Hose (1996). Sul πλάσμα come *fiction* nella produzione di Platone cf. Erler (2013) e Costa (2018).

165 Il frammento ci è restituito da una sezione dei *Deipnosofisti* di Ateneo (XI 462d1-463a1), ricca di citazioni dalla poesia arcaica e classica: all'inizio dell'XI libro gli interlocutori chiedono a Plutarco un discorso περί ποτηρίων (460b1), da cui inizia la conversazione sui simposi tradizionali. Il simposio descritto da Senofane è giudicato in modo positivo, perché denso di θυμηδία (462c15). In generale sulle citazioni di elegie nei *Deipnosofisti* cf. Bowie (2000). Sui problemi testuali dei versi finali del frammento cf. Untersteiner (1955), 104-109, e Schäfer (1996), 194-195. Lanata (2020²), 113-114, e Most (2011) analizzano il testo in rapporto alla *Repubblica*. Sul riconoscimento dell'autorità del poeta insiste Granger (2007). Per un profilo di Senofane cf. von Fritz (1967).

166 Nella produzione superstite di Senofane emerge la polemica nei confronti di Omero: per un quadro d'insieme cf. Pozdnev (2016). Secondo Schäfer (1996), 146-162, la critica al mito, così come è sviluppato da Omero ed Esiodo, è la base per la teologia negativa. Ma per Nünlist (1998) nel nostro frammento emerge la produzione letteraria «als Faktum» (88).

duzione. Il campo semantico assume infatti primariamente il senso di «fabbricare, forgiare, modellare».¹⁶⁷ In questa prospettiva, il significato è in riferimento a un processo concreto ed entrerà nel lessico delle arti figurative: ad esempio, lo scultore è il πλάστης, colui che anche nel *corpus* di Platone modella l'argilla o la cera.¹⁶⁸ È proprio l'accezione originaria a consentire lo slittamento semantico del πλάσμα per definire le caratteristiche del racconto, in contatto con il lessico delle arti figurative. La traduzione che probabilmente riesce a conciliare il significato primario con l'accezione tecnica per la critica letteraria è il campo semantico della finzione. E il πλάσμα nel frammento di Senofane è una finzione vicina allo ψεύδος.

In modo analogo, è ancora decisamente vicina allo ψεύδος la sfumatura del πλάσμα in epoca classica. Ad esempio, Ermes nel *Prometeo incatenato* di Eschilo annuncia a Prometeo che l'elenco dei mali non è un κόμπος πεπλασμένος, perché la bocca di Zeus non può, di per sé, ψευδηγορεῖν (1030-1033).¹⁶⁹ Di particolare interesse è l'uso del campo semantico nell'*Aiace* di Sofocle: qui il verbo è in rapporto a Odisseo, il personaggio menzognero per eccellenza e il bersaglio polemico della produzione arcaica, come abbiamo fin qui osservato. Il coro espone l'antefatto della tragedia e difende Aiace perché Odisseo ha diffuso le immagini della follia. Il commento del coro restituisce l'immagine del πλάσμα in rapporto alla menzogna nel racconto: Odisseo parla plasmando discorsi densi di menzogne (τοιούσδε λόγους ψιθύρους πλάσων / εἰς ὧτα φέρει πᾶσιν Ὀδυσσεύς, 148-149).¹⁷⁰

Ancora, dunque, nel V secolo il πλάσμα indica il racconto falso e menzognero, in continuità con il significato che osserviamo nel frammento di Senofane. Tra V e IV secolo riflessioni significative sul profilo del racconto provengono dalla produzione di Gorgia e del suo allievo Isocrate.

Soprattutto nell'*Encomio di Elena* (82 B 11 Diels-Kranz) Gorgia discute il problema del vero e dell'inganno nella retorica. Come abbiamo osserva-

167 Cf. Braun (1959).

168 Cf. *infra* 81, n. 189.

169 Griffith (1983), 268, cui è opportuno rimandare per uno sguardo sul problema del testo e dell'attribuzione (31-37), pone come confronto i versi dell'*Aiace* di Sofocle discussi anche qui. Per il contesto della scena, nella sezione finale del dramma, cf. Conacher (1980), 66-74.

170 Sui problemi testuali relativi a πᾶσιν cf. Finglass (2011), 182. Sulla caratterizzazione di Odisseo nella tragedia greca cf. Ieranò (2023). Certo il rapporto fra l'*Aiace* e la produzione di Omero è forte: cf. Zimmermann B. (2002). Sulla complessa questione della disposizione della scena nell'*Aiace* cf. Medda (2010⁷), 5-76, e Battezzato (2015) con rassegna bibliografica.

to anche a proposito di Stesicoro, il problema che Gorgia ravvisa nella poesia della tradizione è la menzogna nei confronti di Elena: coloro che a proposito di Elena dissero cose false devono essere biasimati e per questo lo scopo dell'*Elena* è mostrare i fatti che sono veri (τοὺς δὲ μεμφομένους ψευδομένους ἐπιδείξας καὶ δείξας τάληθές, 2). Parte della difesa di Elena prende avvio, come è noto, dalla riflessione sul λόγος, che ha per natura il potere di persuadere ed è il δυνάστης μέγας capace di tutto: la parola ha ingannato l'anima di Elena (τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, 8).¹⁷¹ Con l'*Encomio di Elena*, nel dibattito sul problema del vero nella produzione letteraria emerge con forza l'ἀπάτη, l'inganno che rende la parola potentissima, capace di costruire addirittura δόξης ἀπατήματα, inganni della mente (10).¹⁷² Vale la pena ricordare che per Gorgia anche la tragedia è un patto fra pubblico e autore fondato sull'inganno, in cui chi inganna è addirittura δικαιότερος di chi non inganna: l'ἀπάτη determina il codice letterario del genere (82 B 23 Diels-Kranz).¹⁷³ Dunque l'ἀπάτη in rapporto al λόγος è al centro della riflessione di Gorgia. Non stupisce, quindi, che l'accezione del πλάσμα nell'*Elena* sia di fondo in accordo con il significato tradizionale. Confermando i poteri magici della parola, capace anche di incantare il destinatario, Gorgia osserva adesso l'inganno dell'opinione e proietta il discorso verso il problema della conoscenza: sono davvero molti coloro che persuadono forgiando un discorso menzognero, πείθουσι δὲ ψευδῆ λόγον πλάσαντες (11). È possibile riconoscere una sfumatura differente

171 Sul profilo del λόγος nella produzione di Gorgia il dibattito è ampio. Rostagni (1922) attribuisce a Gorgia il merito di aver inserito nella retorica la dottrina del καιρός, sulla base di influssi pitagorici. Lanza (1979), 19-49, colloca la retorica di Gorgia nella dimensione collettiva della πόλις, da cui deriva la centralità della persuasione. Secondo Leszl (1985) la rivendicazione dell'inganno nel discorso prelude a un risultato positivo, verso la costruzione di un nuovo modello educativo. Cf. anche Schollmeyer (2021), 121-123. Una rassegna ragionata del *Nachleben* della riflessione di Gorgia attorno al λόγος è offerta da Classen (1985). Pohlenz (1920) ravvisa nella produzione di Gorgia le origini del dibattito sull'esegesi letteraria.

172 Forse l'ἀπάτη poteva trovare spazio già nella riflessione di Parmenide: cf. *infra* 70, n. 163. Luther (1935), 97-100, ritiene che già in alcune zone dell'*Odissea* sia possibile rintracciare il campo semantico dello ψεῦδος in stretto contatto con l'ἀπάτη. Sull'*Encomio di Elena* in rapporto all'ἀπάτη cf. Mazzara (1999), 175-180. Per una storia del termine ἀπάτη cf. Cataudella (1931).

173 La traduzione di δικαιότερος costituisce problema. Rosenmeyer (1955) riconosce nello spettatore δικαιότερος il patto fra tragediografo e pubblico. Secondo Untersteiner (1961), 142-143, Gorgia intende la δίκη di matrice esiodica, che regola l'ordine cosmico. Nicolai (2014) ravvisa nel frammento «l'inganno giusto» (20). Una rassegna delle posizioni sull'interpretazione di δικαιότερος è disponibile in Ioli (2018), 277-281.

rispetto ai testi che abbiamo fin qui indagato: la centralità dell'inganno nella riflessione di Gorgia sembra attenuare la polarizzazione fra ψεύδος e ἀλήθεια.¹⁷⁴

Certo un'accezione concorde con la tradizione sembra rimanere nella produzione epidittica dell'allievo di Gorgia, Isocrate. Nell'*Evagora* (21), prima della descrizione delle ἀρεταί del *laudandus*, Isocrate affronta gli argomenti che devono essere trattati all'inizio del discorso, cioè i temi su cui c'è pieno accordo fra il retore e il destinatario. Ma i fatti poco conosciuti devono essere tralasciati. Con scopo programmatico, Isocrate afferma di essere ben distante dall'offrire, nello sviluppo dell'encomio, racconti inventati sulle imprese compiute da Evagora (τοσοῦτου δέω πλασάμενος εἰπεῖν τι περὶ τῶν ἐκείνω πεπραγμένων). Respingendo dunque il discorso privo di verità, che non si addice alla celebrazione del *laudandus*, Isocrate indica qui le caratteristiche adatte alla corretta produzione epidittica. Poi nelle pagine finali, secondo la prassi della *Ringkomposition*, Isocrate sviluppa la riflessione sul potere del discorso che dura nel tempo, a differenza delle statue e delle immagini dipinte che rimangono fisse: dell'arte figurativa non è possibile infatti la μίμησις, che pur serve alla corretta παιδεία, perché nessun allievo potrebbe rendere simile la propria natura ai prodotti dell'arte figurativa (τοῖς μὲν πεπλασμένοις καὶ γεγραμμένοις οὐδεὶς ἂν τοῦ σώματος φύσιν ὁμοιώσειεν, 75).

Osserviamo, dunque, fra V e IV secolo lo sviluppo di un'accezione letteraria accanto a quella originaria, legata alle arti figurative. Il duplice valore è ben riconoscibile proprio nella produzione di Isocrate, come emerge ad esempio anche nell'*Antidosi*, il testo scritto ormai in tarda età e considerato fra i più complessi del *corpus*.¹⁷⁵ Al termine del dialogo fittizio con Timoteo, ex-allievo e modello positivo, Isocrate commenta il discorso appena concluso in rapporto al profilo di Timoteo (138). Timoteo è certamente un καλὸς [...] κάγαθὸς ἀνὴρ e per questo i retori si impegnavano a forgiare molte menzogne su di lui, πολλὰς καὶ ψευδεῖς πλάττειν. Qui il significato di πλάσμα, come nella prima parte dell'*Evagora*, è in rapporto allo ψεῦδος, rientrando pienamente nel senso che giunge dalla produzione poetica della tradizione.¹⁷⁶

174 Una simile prospettiva è offerta da Zimmermann B. (2018).

175 Sui generi nell'*Antidosi* cf. Nicolai (2004), 54-58, e sulla struttura cf. Pinto (2018).

176 Cf. anche *Panathenaeus* 25, 6. Alexiou (2010), 101, riconosce il significato del πλάσμα in rapporto al falso nell'*Evagora*. In generale sul rapporto di Isocrate con la poesia della tradizione, anche nell'ambito del dibattito su vero e falso nel racconto, cf. Vallozza (1990), Papillon (1998) e Nicolai (2004), 87-96.

Sulla base dei testi esaminati, possiamo riconoscere, tra V e IV secolo, il significato del πλάσμα in contatto con il falso. Occorre sottolineare la rilevanza della riflessione di Gorgia sull'ἀπάτη e sul potere della parola: con l'ἀπάτη possiamo già individuare il profilo del discorso né vero né falso, ma capace di incantare le anime dei destinatari. Non è certo questa la sede per esaminare l'influenza di Gorgia sulla riflessione attorno allo ψεῦδος e al πλάσμα che Platone offre. Ma forse giova ricordare che negli aneddoti sul rapporto fra Platone e Gorgia, riportati da Ateneo, osserviamo un dibattito in termini squisitamente letterari: Gorgia, dopo aver saputo che Platone aveva scritto un dialogo ὁμώνυμος, avrebbe commentato che Platone sviluppava giambi, cioè invettive, davvero bene (ὡς καλῶς οἶδε Πλάτων ιαμβίζειν, 82 A 15a Diels-Kranz = XI 505d33-35).¹⁷⁷ Certamente giunge a Platone l'eredità della riflessione della poesia arcaica e della produzione letteraria del V e IV secolo sull'inganno, il falso e il πλάσμα nel racconto. E Platone individua, nell'intreccio con la riflessione filosofica, una strada diversa.

2. 1. c. La funzione del πλάσμα nel corpus

In modo analogo ai testi che abbiamo fin qui osservato, anche Platone affronta il rapporto con la poesia del passato, soprattutto di Omero e di Esiodo. Nella più ampia riflessione sullo ψεῦδος e sull'ἀλήθεια nel racconto, emerge nel corpus l'esigenza di sviluppare teoria e prassi di nuova forma del testo: il dialogo. La costellazione semantica di πλάσμα nel corpus è da collocarsi in questa prospettiva, sia nell'ambito della riflessione sui racconti falsi, sia in contatto con la μίμησις, la poesia imitativa.

Osserviamo adesso alcune zone del corpus.¹⁷⁸

177 L'aneddoto è restituito da una sezione dei *Deipnosophisti* per noi preziosa, perché qui Ateneo, o la sua fonte, con la consueta inclinazione polemica, commenta e critica alcuni dialoghi del corpus da un punto di vista pienamente letterario. Ateneo si scaglia infatti contro gli anacronismi e la finzione letteraria che Platone sviluppa nella costruzione dei dialoghi: cf. *infra* 48, n. 101 e 113, n. 271. Sul rapporto tra Platone e Gorgia, è opportuno sottolineare che parte della critica ha riconosciuto la presenza della produzione di Gorgia nel corpus di Platone: cf. Calogero (1957) sul *Palamede* nell'*Apologia* e Capra (2018) sull'*Encomio di Elena* nel *Fedro*. Cf. anche Grethlein (2021), 75-106.

178 L'ordine dei dialoghi seguito in queste pagine rispecchia l'ordine delle tetralogie. Sul πλάσμα nel corpus cf. anche Costa (2018).

Nella sezione iniziale dell'*Apologia* (17a1-c6), Socrate commenta le affermazioni degli accusatori, che non hanno detto niente di vero su di lui (ἐψεύσαντο), ma hanno addirittura affermato che Socrate è abile a ingannare chi lo ascolta. Ma il λόγος che Socrate adesso offre sarà gestito nel segno della verità, in forte opposizione con coloro che abbelliscono e adornano i discorsi: il discorso sarà diverso perché non si addice a un uomo anziano inventare discorsi come fosse un giovinetto (ὥσπερ μαιρακίω πλάττοντι λόγους).¹⁷⁹ Qui il verbo πλάττειν emerge nell'accezione negativa che abbiamo osservato nella produzione arcaica. Per Socrate il λόγος inventato, prodotto da un giovinetto, non è in riferimento a se stesso: la frase enfatizza la scelta di Socrate di dire la verità, in opposizione agli accusatori che non hanno detto niente di vero e hanno soltanto parlato in modo estremamente persuasivo (οὕτω πιθανῶς ἔλεγον). Per questo, il λόγος sviluppato da Socrate non avrà niente di inventato, ma sarà del tutto vero (ὅμεις δέ μου ἀκούσεσθε πᾶσαν τὴν ἀλήθειαν). Nell'*Apologia*, con il campo semantico del πλάσμα Platone suggerisce l'opposizione fra vero e falso nel discorso.¹⁸⁰ Qui per Socrate il πλάσμα è da allontanare, perché con l'invenzione letteraria tipica di un giovinetto non è possibile garantire un discorso vero che smentisca le falsità prodotte dagli accusatori.

Platone, dunque, mantiene nell'*Apologia* un legame con il significato tradizionale. Un diverso valore del campo semantico è possibile da individuare nel *Teeteto*. Nel dialogo, Platone sviluppa la riflessione attorno alla natura della conoscenza, alla sua definizione e al rapporto che la

179 Secondo Slings (1994), 27-40, nella descrizione che Socrate offre del discorso degli accusatori emergono i tratti della retorica gorgiana. In questa prospettiva, Platone contrapporrebbe la nuova retorica, sviluppata da Socrate, alla retorica tradizionale: il verbo πλάττειν indicherebbe «the rhetorical form of the speeches, not their content» (247). Per una rassegna delle posizioni sul discusso profilo di Socrate nell'*Apologia* cf. Erler (2007), 99-103, e in rapporto ai dialoghi socratici cf. Rossetti (2005). Certo l'*Apologia* apre il sipario sulla scena della riflessione filosofica: cf. Rowe (2007), 66-95, e, con puntuali rapporti soprattutto con il *Fedone*, Szlezák (1985), 221-252.

180 In modo analogo, nel *Cratilo* (414c4-d5) Socrate afferma che il καλλωπισμός è tipico di chi non ricerca la verità dei primi nomi, ne modella in modo sbagliato la pronuncia (τὸ δὲ στόμα πλάττοντες): il risultato che ne deriva è l'impossibilità di comprendere il significato degli ὀνόματα, indispensabile per la corretta ricerca della διάνοια. Cf. Gaiser (1974), 26-38, Aronadio (2011), 23-82, e Bertagna (2016b), per un'analisi delle etimologie.

conoscenza intrattiene con l'opinione.¹⁸¹ Socrate ricorre adesso alla celeberrima immagine della cera (191c8-e1), il κήρινον ἐκμαγεῖον presente in modo diverso nelle anime, per la grandezza, la qualità e la tipologia, ma per tutti gli uomini dono di Mnemosyne e quindi capace di garantire il possesso della conoscenza attraverso la memoria come fosse un'impronta, un sigillo che rimane impresso nell'anima. Socrate offre più avanti una variazione lessicale per il κήρινον ἐκμαγεῖον, richiamato per sviluppare la successiva immagine della conoscenza: la figura di cera che rimane impressa nell'anima è ora definita πλάσμα (ὡσπερ ἐν τοῖς πρόσθεν κήρινόν τι ἐν ταῖς ψυχαῖς κατεσκευάζομεν οὐκ οἶδ' ὅτι πλάσμα, 197d5-6). Non sembra possibile ritenere che la variazione lessicale alteri il significato sul piano del senso. Certo, le implicazioni epistemologiche del modello del blocco di cera sono complesse e molteplici: la permanenza dell'errore nella conoscenza, se manca il contatto fra la percezione e il pensiero, i limiti della sua applicazione nel campo dei fenomeni, il profilo dell'anima su cui si imprime il modello.¹⁸² È però altrettanto opportuno osservare che la presenza di Mnemosyne, madre delle Muse, e del δῶρον che la Musa offre agli uomini suggerisce una possibile garanzia, almeno per l'anima adeguata a recepire l'impronta in modo corretto: ciò che viene plasmato è possibile da ricordare e conoscere, μνημονεύειν τε καὶ ἐπίστασθαι (191d9), a patto che il modello sia plasmabile e che l'anima sia pronta ad accogliere il sigillo. Il δῶρον di Mnemosyne, d'altronde, consente di interpretare la riflessione sulla conoscenza anche in prospettiva produzione letteraria, come possiamo osservare anche in altre zone del *corpus*.¹⁸³ Il πλάσμα del

181 Per un primo sguardo d'insieme ai problemi della riflessione attorno alla conoscenza nel *Teeteto* cf. Trabattoni (2018). Su dialettica e conoscenza cf. Casertano (2002) e Gonzalez (2020).

182 Con la metafora della cera Socrate riesce a spiegare l'errore nella conoscenza, ma secondo Trabattoni (2018) l'immagine «non si rivela adeguata a spiegare la retta opinione, e perciò deve essere messa da parte» (CXX). Cf. anche Aronadio (2016), 207-226. I limiti sono relativi all'intreccio fra pensiero, percezione e sensi secondo Burnyeat (1976). Secondo Narcy (2013) lo schema del blocco di cera giunge al risultato che Socrate, limitatamente alla ricerca degli errori, aveva richiesto. Una rassegna delle posizioni, con bibliografia, è disponibile in Ferrari F. (2011), 90-105. Sulla metafora come schema epistemologico nel *corpus* cf. Pender (2003). Sul *Nachleben* letterario della metafora della cera cf. Lucciano (2019).

183 Nel *Crizia* (108c5-d8) Crizia chiama a testimone Mnemosyne per richiamare alla memoria il racconto di Solone sul mito di Atlantide: qui Platone offre un'invocazione alla Musa come nel tradizionale proemio dell'epica arcaica. Cf. Regali (2012), 27-31. Sui simboli dell'investitura poetica cf. Kambylis (1965), 17-30. Certo la citazione di Omero poco dopo la prima occorrenza del κήρινον ἐκμαγεῖον (194c4-d7)

Teeteto, la figura di cera impressa nell'anima come risultato dello schema epistemologico, non è infatti distante dal τύπος da imprimere nelle anime dei bambini, nella *Repubblica*, affinché vengano educati esclusivamente tramite i racconti ammessi nella città ideale, come vedremo a breve.

Ma prima di procedere, occorre sviluppare alcune riflessioni. La complessa immagine della cera nel *Teeteto* suggerisce infatti un primo stimolo. Pur tenendo in considerazione i possibili limiti filosofici, è plausibile osservare che nel κήρινον ἐκμαγεῖον Platone indichi il processo di costruzione della conoscenza. Il πλάσμα è qui una figura modellata, il risultato di un processo prodotto sulla base di un modello: un significato che, dalla riflessione sulla produzione letteraria, Platone intreccia in modo significativo con l'indagine filosofica attorno alla memoria e alla conoscenza. Certo Platone, nel *Teeteto*, fornisce uno schema che sembra mantenere dei limiti, perché non è da escludere il rischio della falsa opinione se il modello del blocco di cera si imprime su un'anima incapace di trattenerlo, oppure se la percezione genera un errore.

Ma è possibile riconoscere un ampliamento e una continuità dello schema del *Teeteto* nella *Repubblica*, senza la necessità di immaginare un'evoluzione del pensiero di Platone.¹⁸⁴ Nella riflessione sulle norme per la produzione letteraria della città ideale, nella *Repubblica*, Platone dimostra che lo ψεῦδος può essere escluso dal racconto, se il racconto si basa su un modello corretto. Osserviamo gli snodi significativi della riflessione.

Fin dal II libro, con la distinzione tra la città ὑγίης e la città τρυφῶσα, Platone gestisce la costruzione della città ideale con la prassi del πλάσμα (ἡνίκα ἐπλάττομεν τὴν πόλιν, 374a5). La riflessione intreccia l'esigenza di sviluppare una nuova produzione poetica: la ricerca della παιδεία inizia proprio dall'indagine sulla μουσική corretta, preludio alla riflessione sui racconti adeguati all'educazione dei governanti (376e5-6). Socrate afferma che esistono due tipi di discorso, l'uno vero e l'altro falso (377a1-c6), e offre ora un esempio dei discorsi nel segno dello ψεῦδος, cioè i racconti che si fanno ai bambini. Da qui Platone inizia a sviluppare il confronto con la παιδεία della tradizione. I μῦθοι narrati ai bambini devono essere normati in modo puntuale, perché è proprio l'infanzia il periodo della vita dove l'uomo viene modellato sulla base di un paradigma (μάλιστα γὰρ δὴ

sembra confermare la riflessione sulla produzione letteraria nel *Teeteto*. Cf. Pavlou (2018-2019)

184 Parte della critica ritiene possibile scorgere un'evoluzione nel pensiero di Platone, sul piano del contenuto filosofico dei dialoghi: per una rassegna delle posizioni cf. Erler (2007), 1-9.

τότε πλάττεται, καὶ ἐνδύεται τύπος 377b1-2): l'anima assume l'impronta che rimane impressa per l'intera esistenza. Riconosciamo, come anticipato, la continuità con lo schema del blocco di cera nel *Teeteto*. Ma qui Platone illustra la possibilità di un'opinione falsa, perché indica il problema profondo della poesia: dei racconti di Omero sono sbagliati i παραδείγματα. La produzione del passato non reca alcuna utilità ai fanciulli che ascoltano i racconti fondati su questi modelli, addirittura rischia di essere dannosa per le loro anime. Per questo, bisogna sovrintendere ai poeti (ἐπιστατητέον τοῖς μυθοποιῶν, 377c1) e con questa condizione bisogna plasmare le anime dei giovani: πλάττειν τὰς ψυχὰς αὐτῶν (377c4).

Qui Platone, in rapporto con lo schema sviluppato nel *Teeteto*, suggerisce la necessità di un modello per la produzione letteraria corretta. Ma dove trovare il παράδειγμα?

Certamente è distante dai racconti di Omero e di Esiodo. Platone offre qui il primo bando dalla città ideale: non c'è spazio per i racconti su Urano e sulle gesta di Crono, per la storia di Era incatenata dal figlio, per quella di Efesto ucciso dal figlio e per tutte le θεομαχίαι raffigurate da Omero (377e6-378e6). La posizione di Platone rispetto alla produzione di Omero sembra mostrare tratti di analogia con la riflessione di Senofane, sui πλάσματα.¹⁸⁵ Il problema riguarda la rappresentazione degli dei, perché i racconti della poesia arcaica e dei tragediografi restituiscono esclusivamente un'immagine nel segno del turpe: la produzione letteraria che sviluppa un modello negativo non è, quindi, accettabile nella città ideale. Da qui, Socrate procede a una seconda esclusione di un certo tipo di immagini, con il bando degli ὀνόματα δεινά, dei lamenti funebri fatti da uomini illustri, del riso violento di uomini e dei.

Dal contenuto dei racconti, nel III libro Socrate giunge a discutere la forma del racconto, nella ricerca della corretta λέξις. Platone offre adesso la nota distinzione fra la μίμησις, l'imitazione, e la διήγησις, la narrazione, sviluppando la parafrasi della preghiera di Crise (*Il.* I 22-42) come esempio utile a comprendere la differenza fra le due forme espressive (392d8-394b1).¹⁸⁶ Certo la μίμησις è in rapporto con la riflessione del II

185 Cf. *infra* 71-72.

186 La citazione di Omero è indizio, in generale, di riflessione sulla produzione letteraria o sul corretto uso della lingua, come accade ad esempio nel *Cratilo* (394a1-c9) per la discussione sul nome di Astianatte. Sulla critica che Platone produce su Omero, come esempio di esegesi letteraria, cf. Vicaire (1960), 77-112, e Lapini (2003), 137-172. Per le riscritture del testo di Omero nella produzione di Platone cf. Labarbe (1949), 259-298. Sul rapporto fra la citazione di Omero nel *corpus* e la dialettica

libro: il problema della poesia imitativa è il modello o l'immagine da imitare. È necessario, prosegue Socrate, che i guardiani imitino esclusivamente τὰ τούτοις προσήκοντα, ciò che a loro si addice: le immagini di uomini coraggiosi, sapienti, pii e liberi, mentre è da escludere ogni forma di imitazione del brutto o del turpe (395b9-d2). Platone indica, dunque, la possibilità di una μίμησις positiva a patto che il modello su cui si fonda la μίμησις sia, anch'esso, positivo. La riflessione giunge a un risultato per il modello corretto attorno cui sviluppare la μίμησις. La forma su cui deve basarsi l'imitazione è la λέξις τοῦ ἐπαικοῦς (398b1-2), la forma espressiva dell'uomo eccellente: ne deriva un μυθολόγος austero, meno piacevole di Omero e per questo capace di rispettare le norme sulla produzione letteraria.¹⁸⁷ Il modello prescelto non ammette le rappresentazioni del turpe, del mostruoso e del falso.

Eppure, Socrate aveva suggerito che un certo tipo di falsità poteva essere ammessa nella città ideale: lo ψεῦδος come φάρμακον che solo i medici, cioè i guardiani, devono gestire (389b2-5).

L'affermazione di Socrate anticipa un passaggio importante del III libro: la riflessione sul γενναῖον ψεῦδος (414b1-415c8). Platone presenta la nobile menzogna come un «qualcosa di fenicio» ambientato in un passato lontano, considerato dai poeti come πρότερον μὲν ἤδη πολλαχοῦ γεγονός, un fatto già accaduto prima in molti luoghi. Ma la prospettiva di Socrate è diversa. Il mito fenicio è un racconto su un fatto οὐ γεγονός, non accaduto al tempo in cui Socrate sviluppa la riflessione sulla città ideale, un fatto che forse potrebbe anche non accadere, οὐδ' οἶδα εἰ γενόμενον ἄν: è lo

cf. Renaud (2021). D'altronde già la critica antica accosta Omero e Platone: per un quadro generale cf. Hunter (2012), 38-108. Sulla parafrasi della preghiera di Crise, fra critica letteraria e testuale, cf. almeno Des Places (1935), Carloni (2012) e Regali (2017). Un'analisi sulla parafrasi come prassi della *imitatio* è disponibile in Cizek (1994), 44-50.

187 Risulta chiaro che la riflessione di Platone sul nuovo modello di produzione letteraria è centrale nella costruzione della città ideale. Cf. Dalfen (1974), 28-41, Brisson (2005), Giuliano (2005), 219-248, Rowe (2007), 28-32, e Tsouna (2013). Sul rapporto tra παιδεία e μίμησις cf. Gastaldi (2013), che riconosce la creazione della nuova mitologia, distante dalla rappresentazione degli dei che Omero offre, come tratto caratterizzante del modello educativo positivo. Nella stessa prospettiva Casanova (2013) afferma che «Platone concede che la *mimesis* possa in qualche modo rientrare nei programmi della nuova *paidea*. In una *kallipolis* realizzata, in effetti, si fa fatica a immaginare quali mai potrebbero essere i danni provocati dalla *mimesis*» (333). Cf. anche Muller (2020).

spazio del verosimile.¹⁸⁸ Non è un racconto, dunque, sui γενόμενα, ma è un racconto nel segno dello ψεῦδος possibile da ammettere nella città ideale: la menzogna che Socrate racconta è nobile perché, se fosse destinata esclusivamente ai governanti e prodotta dal poeta capace di gestire le norme sulla produzione corretta, sarebbe anche utile per la città. Certo è una nobile menzogna perché prodotta con il πλάσμα, la finzione letteraria: nel mito, gli uomini sono allevati e plasmati nelle viscere della terra (γῆς ἐντὸς πλαττόμενοι), da un dio che li ha modellati (ἀλλ' ὁ θεὸς πλαττων). D'altronde, simile è la prospettiva con cui Timeo, nel *Timeo*, raffigura il demiurgo: un κηροπλάστης che modella i corpi degli uomini (74c6-7), ne costruisce le ossa e le vertebre (74a1-3).¹⁸⁹ Dunque la nobile menzogna è un racconto possibile da ammettere nella città ideale perché offre un'immagine positiva del dio, distante dalle rappresentazioni di Omero. Soprattutto perché il racconto è gestito secondo le norme sulla μίμησις e lo ψεῦδος che Platone ha fornito poco prima: è un racconto non vero, non falso, ma verosimile.¹⁹⁰

Il racconto degli uomini nati dalla terra, dunque, è l'esempio concreto di un mito fornito da un μυθολόγος austero e meno piacevole di Omero. Certo il culmine per la riflessione sul modello corretto per la produzione letteraria, dopo la λέξις τοῦ ἐπιεικοῦς nel III libro, è indicato da Platone in una zona centrale della *Repubblica*.

Nel VI libro, Platone offre l'immagine del πολιτειῶν ζωγράφος in rapporto sia con il blocco di cera del *Teeteto*, pur con una metafora diversa, sia con il campo semantico del πλάσμα (500b8-501c9). Emerge qui il profilo del φιλόσοφος, capace di contemplare ἃ ἐκεῖ ὄρα e, sulla base di ciò che vede, modellare non soltanto se stesso ma anche il genere umano: μὴ μόνον ἑαυτὸν πλάττειν. Platone, con il profilo del filosofo che modella la città

188 È da notare qui una possibile analogia, anche lessicale, con il IX capitolo della *Poetica* di Aristotele: cf. *infra* 61-63.

189 Già Hadot (1983) interpretava il processo di creazione del cosmo anche in prospettiva letteraria. Cf. Ferrari F. (2010b) e Regali (2012), 106-112, con bibliografia. D'altronde anche nella *Repubblica* lo scultore, il πλάστης, è colui che plasma l'immagine nell'anima attraverso il discorso: εἰκόνα πλάσαντες τῆς ψυχῆς λόγῳ (588b10). Sul passo della *Repubblica* cf. Gastaldi (2005).

190 Secondo Vegetti (1966) Platone caratterizza il racconto della nobile menzogna con il lessico medico, come di consueto accade nel *corpus* per suggerire un risultato positivo. Cf. anche Naddaff (2002), 35-36, secondo cui la nobile menzogna è il risultato della censura ai poeti della tradizione che Platone stabilisce nei primi libri della *Repubblica*. Per un'analisi della nobile menzogna che tiene conto della prospettiva letteraria cf. Centrone (2020).

ideale, imprime qui una nuova accezione al πλάσμα. Con il lessico delle arti figurative, Socrate chiarisce le varie fasi del processo. Il φιλόσοφος deve mischiare i colori fino ad ottenere τὸ ἀνδρείκελον, il color carne umana, modellando il mondo sensibile dopo aver osservato le realtà divine e ordinate, il giusto, il bello, il moderato (τὸ φύσει δίκαιον καὶ καλὸν καὶ σῶφρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα). Il campo semantico di πλάττειν, che accompagna l'intera riflessione sulla città ideale, giunge ora a includere l'azione del pittore di ordinamenti politici: plasmare il mondo e il genere umano sulla base di un modello.¹⁹¹ Nella riflessione filosofica attorno al corretto profilo del filosofo, Platone indica qui anche la prassi poetica del πλάσμα. Il racconto deve essere forgiato attorno a un παράδειγμα positivo, deve essere prodotto mischiando i colori per consegnare al lettore un'immagine pienamente in contatto con il modello secondo la prassi della μίμησις. È la produzione letteraria che non corre il rischio del falso, della menzogna, dell'inganno, presente invece nella produzione di Omero e nella produzione tragica. È possibile affermare che, con l'esclusione dello ψεῦδος dai τύποι impressi nei fanciulli, con la distinzione fra μίμησις e διήγησις e la scelta dei paradigmi corretti per l'imitazione, con la nobile menzogna e con la γραφή dipinta dal filosofo, Platone ha definito la prassi del dialogo: il genere letterario che non ammette il falso ma ammette il πλάσμα.

Sulla base dell'analisi qui sviluppata, è opportuno offrire alcune considerazioni conclusive.

Abbiamo osservato un panorama complessivo del valore semantico di πλάσμα nel corpus: in rapporto al falso nell'Apologia, in senso letterale, perché coerente con la metafora del blocco di cera, nel Teeteto, per indicare nettamente lo scarto con la tradizione nella Repubblica.¹⁹² Possiamo riconoscere che il significato del πλάσμα vicino allo ψεῦδος è accostato, nel corpus, a figure o riflessioni distanti dal profilo del φιλόσοφος, quindi non in

191 In rapporto al πολιτειῶν ζωγράφος, Vegetti (2013) affronta il problema della realizzabilità della città ideale, su cui cf. anche Szlezák (2003), 105-134. Lane (2013) riconosce qui il modello positivo del nuovo legislatore nel confronto con le Leggi. Cf. anche Classen (1959), 8, per il legame fra πλάττειν e le idee. Secondo Kahn (1996), 359-362, con il πολιτειῶν ζωγράφος Platone afferma l'esigenza della filosofia capace di contemplare le idee immutabili. Anche a partire dal nostro passo, Petraki (2011), 177-214, analizza il concetto di immagine nella Repubblica. Su conoscenza, idee e rapporto con il mondo sensibile nella Repubblica i contributi sono numerosi. Cf. almeno Vlastos (1965), Baltes, Lakmann (2005) sulla terminologia anche aristotelica, Sedley (2007) sui filosofi governanti, e Ebrey, Kraut (2022) con bibliografia aggiornata.

192 Un'accezione del tutto nuova è anche nel racconto di Atlantide: cf. *infra* 132-138.

linea con il paradigma positivo. Ne deriva un'osservazione più generale. È prassi di Platone commentare e interpretare i dialoghi, facendo riferimenti a sezioni del *corpus* in zone diverse fra di loro e mettendo, così, i dialoghi in dialogo.¹⁹³ Come la critica ha riconosciuto, la prassi richiama, sul piano drammatico e filosofico, la dialettica socratica.¹⁹⁴ In questa prospettiva, il campo semantico del πλάσμα assume nel *corpus* una funzione positiva se è posto in contatto con i tratti nuovi della riflessione filosofica. Certamente positiva è la figura del πολιτειῶν ζωγράφος nel VI libro della *Repubblica*. Nel processo di costruzione della città ideale, Socrate stabilisce i principi adatti a sviluppare la produzione letteraria nuova: la μίμησις basata su un modello positivo, la distanza dallo ψεῦδος, la consonanza fra il poeta e il contenuto della poesia, da cui deriva la λέξις che rispecchia i tratti di chi sviluppa la μίμησις. Fra questi, con la nobile menzogna, emerge anche la poetica del πλάσμα.¹⁹⁵

Certo, possiamo ben dire che proprio il dialogo di Platone, il genere adeguato a costruire la dialettica dell'indagine filosofica secondo la prassi del verosimile, con i personaggi, l'ambientazione fittizia, i frequenti anacronismi, con il racconto che non riguarda i γενόμενα ma è rivolto verso il καθόλου, è un πλάσμα.

193 Secondo Dalfen (1974), 295-300, soltanto nei dialoghi tardi Platone offre un paradigma positivo per la produzione poetica. Halliwell (2002), 81-92, ritiene d'altronde che non sia presente nel *corpus* una teoria unitaria della μίμησις. Ma per Erler (1987), 280-297, il dialogo stesso è «Wegweiser zu einer Lösung» (280).

194 La dialettica nel *corpus*, come prassi filosofica e della composizione, è centrale secondo Kahn (1996): intenzione di Platone è mostrare «his artistic use of Socratic dialogue form as a device for articulating his vision of knowledge and reality» (293). Cf. anche Rowe (2007), 9-15, e Fink (2012).

195 Il cambiamento del valore semantico di πλάσμα è confermato anche da un passo delle *Leggi*. Nel II libro (671b8-d3) la riflessione portata avanti dall'Ateniense riguarda i ritmi e le melodie che i poeti dovranno cantare, in modo conforme alla παιδεία a loro fornita; la sezione tratta, dunque, la produzione letteraria corretta per la città di Magnesia. L'Ateniense entra nel dettaglio delle norme per i simposi e descrive il buon legislatore come lo scultore, il πλάστης capace di plasmare ed educare le anime dei bevitori emanando le leggi del corretto simposio: τὰς ψυχὰς τῶν πινόντων [...] παιδεύειν τε καὶ πλάττειν. Il campo semantico del πλάσμα è qui accostato allo spazio della παιδεία corretta, gestita dal buon legislatore-scultore, figura chiave per l'ordinamento di Magnesia. Poi, nel IV libro (712b1-2), la costruzione delle leggi della città attraverso il discorso è espressa con la sequenza πλάττειν τῷ λόγῳ τοὺς νόμους: è un profilo del tutto positivo per il πλάσμα, nettamente distante dall'accezione negativa che abbiamo osservato nella produzione poetica arcaica. Sul rapporto tra poesia e legislazione nelle *Leggi* cf. Lisi (2004), Butti de Lima (2012) e Centrone (2021), 157-178.

2. 2. Platone, il verosimile e il romanzo greco

La novità introdotta da Platone sembra essere riconosciuta anche dall'esegesi antica. Certamente rimangono nel IV secolo oscillazioni dell'accezione del πλάσμα. Per Megaclide un πλάσμα è il μονομάχιον, il duello tra Achille e Ettore che Omero descrive in modo del tutto inventato e privo di fondatezza (fr. 6c Janko = FHG IV 443),¹⁹⁶ per Aristotele è l'artefazione che rende inadeguata per la persuasione la λέξις in metro (*Rhet.* 1408b21-23).¹⁹⁷ Nello scontro fra Demostene ed Eschine il πλάσμα ha una connotazione in linea con lo ψεύδος. Nel discorso *Sulla corrotta ambasceria*, Eschine si difende dalle accuse di tradimento presentando la propria condotta di vita, perché Demostene ha inventato falsità sul suo conto (σὺ μὲν γάρ, Δημόσθενης, ταῦτα ἐπλάσω ἐπ' ἐμέ, 147). Nell'orazione *Sulla corona, per Ctesifonte*, Demostene risponde alle accuse attaccando l'avversario: Eschine ha condotto l'indagine inventandosi esempi sul comportamento di Demostene e imitandone, in modo canzonatorio, le parole e i movimenti (παραδείγματα πλάττων καὶ ῥήματα καὶ σχήματα μιμούμενος, 232). Nel dibattito oratorio il verbo πλάττειν esprime, quindi, la menzogna e la falsità con cui l'avversario tenta di costruire l'accusa.

Ma, nonostante le oscillazioni, vediamo emergere un cambiamento: il πλάσμα mostra una connotazione tecnica. Anche con il contributo fornito dalla riflessione di Platone, assistiamo dunque a partire dal IV secolo a una maggiore caratterizzazione del campo semantico nel segno della critica letteraria.

In un lavoro non sempre considerato con la dovuta attenzione, Gioia Maria Rispoli individua la prima accezione tecnica del πλάσμα in un passo del Περὶ γραμματικῆς di Asclepiade di Mirlea, trasmesso da Sesto Empirico (*Adv. Math.* I 252).¹⁹⁸ Asclepiade, riporta Sesto, suddivide la grammatica in

196 Per una discussione su Megaclide, peripatetico vissuto fra la fine del IV e l'inizio del III secolo a. C., cf. Papadopoulou (1999), Pagani (2006a) e Fogagnolo (2021). Pur con le incertezze che rimangono, possiamo presupporre che Megaclide doveva essere un critico di rilievo non marginale se Filodemo lo nomina per primo nella sezione di storiografia letteraria nel I libro del *De poematis*. Cf. Janko (2000), 138-143. Sul πλάσμα nell'esegesi omerica del IV secolo cf. Nünlist (2009), 179-181 e 206.

197 Per una rassegna delle occorrenze di πλάσμα nella produzione di Aristotele cf. Mugler (1970).

198 Cf. Rispoli (1988), 170-204. Siebenborn (1976), 32-35, analizza in particolare la tripartizione della grammatica. Sul Περὶ γραμματικῆς cf. FHG III 299 e Pagani (2007), 30-34. Per un profilo di Asclepiade cf. anche Pagani (2006b).

tre parti: il μέρος τεχνικόν, lo ιστορικόν e il γραμματικόν. Dello ιστορικόν, cioè la sezione che riguarda la ιστορία, Asclepiade offre un'ulteriore tripartizione:

τῆς γὰρ ιστορίας τὴν μὲν τινα ἀληθῆ εἶναί φησι τὴν δὲ ψευδῆ τὴν δὲ ὡς ἀληθῆ, καὶ ἀληθῆ μὲν τὴν πρακτικὴν, ψευδῆ δὲ τὴν περὶ πλάσματα καὶ μύθους, ὡς ἀληθῆ δὲ οἶά ἐστιν ἢ κωμωδία καὶ οἱ μῦμοι.

[Asclepiade] dice infatti che della storia c'è quella vera, quella falsa e quella come se fosse vera; e la storia vera offre le azioni, la falsa tratta le finzioni e i miti, quella come se fosse vera è sviluppata da generi come la commedia e i mimi.

Il testo presenta una difficoltà sulla tripartizione, perché i πλάσματα, dato che vanno a connotare la narrazione verosimile, dovrebbero rientrare non tanto nella materia del racconto falso, ma nella sezione della narrativa ὡς ἀληθῆ. Georg Kaibel, che fra i primi sottolineò il problema, intervenne sulla frase: ψευδῆ δὲ τὴν μύθους, ὡς ἀληθῆ δὲ περὶ πλάσματα, οἶά ἐστιν κτλ.¹⁹⁹ Certo apparirebbe più logico collocare i πλάσματα nel campo della narrativa verosimile, anche per lo sviluppo della trattazione successiva sulla partizione della materia. Infatti Asclepiade, secondo quanto riporta Sesto (*Adv. Math.* I 253), avrebbe ulteriormente suddiviso la storia vera in tre parti, mentre di quella falsa avrebbe indicato unicamente una tipologia: la storia μυθική, che corrisponde al genere genealogico (τῆς δὲ ψευδοῦς, τουτέστι τῆς μυθικῆς, ἐν εἶδος μόνον ὑπάρχειν λέγει τὸ γενεαλογικόν). In questa seconda partizione i πλάσματα sono, quindi, del tutto assenti. Il confronto fra le due suddivisioni della materia narrativa, entrambe attribuite ad Asclepiade, conferma la difficoltà logica che il lettore percepisce nel passo. La Rispoli, non a caso, avanza l'ipotesi per cui l'espressione περὶ πλάσματα usata per caratterizzare la narrativa falsa sia stata un'aggiunta successiva di Sesto e la sequenza non si debba, quindi, attribuire alla riflessione di Asclepiade.²⁰⁰ In ogni caso, il problema non compromette

199 Cf. Kaibel (1898), 25-26. Per Schissel von Fleschenberg (1913a) Asclepiade suggerisce una teoria retorica. Slater W.J. (1972) indica una fonte di matrice stoica per la riflessione sulla ιστορία. Sullo ιστορικόν nella classificazione offerta da Asclepiade cf. Bravo (1971). Sul passo cf. anche Nicolai (2021).

200 Cf. Rispoli (1988), 170, n. 1. È chiaro che la difficoltà maggiore risiede nel distinguere la riflessione di Sesto dalla riflessione di Asclepiade e, da qui, riconoscere aggiunte, modifiche o correzioni, nonché delimitare la fine e l'inizio della citazione. Molti sono stati, in ogni caso, i tentativi di intervenire sul testo: cf. l'apparato di Mau (1961), 62, e Blank (1998), 266-270.

la tesi della Rispoli, né l'effettivo processo che portò alla costituzione di un lessico tecnico per indicare il profilo del racconto: il testo di Asclepiade sembra costituire un punto di arrivo della riflessione, nel quale il significato di *πλάσμα* si è fissato ed è ormai entrato nell'esegesi.²⁰¹ Emerge, quindi, una separazione fra lo spazio del racconto vero e lo spazio del racconto verosimile, che rimarrà stabile anche in epoca imperiale. Nel dibattito che portò all'introduzione del verosimile nella materia narrativa, un ruolo significativo deve aver avuto quindi Asclepiade di Mirlea. Ma dobbiamo attribuire una certa rilevanza anche alla riflessione sul *πλάσμα* sviluppata da Platone.

In questa prospettiva, conviene osservare un frammento di Timone di Fliunte, precedente sul piano cronologico ad Asclepiade, nel quale emerge il ruolo di Platone nel dibattito sul *πλάσμα* e sul verosimile. Vediamo il testo (fr. 19 Di Marco = 793 SH):

ὡς ἀνέπλασσε Πλάτων ὁ πεπλασμένα θαύματα εἰδῶς.

Come plasmò Platone, lui che era esperto di meraviglie plasmate.

Consideriamo i passi di Diogene Laerzio e di Ateneo che ci restituiscono il frammento.²⁰²

Diogene Laerzio, nel III libro delle *Vite* (26, rr. 297-298), riporta il testo di Timone nell'ambito della tradizione biografica sul rapporto fra Platone e la commedia.²⁰³ La tendenza all'invettiva e al biasimo di Timone è citata, dunque, in relazione alla prassi dello scherno in modo analogo a quanto

201 Sulla riflessione di Sesto Empirico attorno agli schemi della retorica cf. Lévy (2012) e Spinelli (2015).

202 Nella trasmissione è coinvolto anche un lemma della *Suda* che o dipende da Diogene Laerzio o aveva a disposizione la stessa fonte cui attingeva Diogene Laerzio (*Suda* π 316 Adler). La presentazione per il testo di Timone è la stessa: ἀλλὰ καὶ Τίμων οὕτως παραγραμματίζων αὐτόν nel III libro delle *Vite* (26, r. 297), Τίμων οὕτως παραγραμματίζων αὐτόν nella *Suda*. Il lemma è appunto παραγραμματίζων, cioè l'alterazione o il cambiamento di una lettera nella parola; il lemma è indicato nella voce anche come παρήχημα, termine che dovrebbe indicare la figura retorica dell'allitterazione. Il frammento di Timone, dunque, è testimonianza del παρήχημα insieme a una nota espressione del *Simposio* di Platone, modificata: παυσάμενος Πausανίας da Πausανίου δὲ παυσάμενου (185c4). Viene qui riprodotto il testo del frammento così come edito da Di Marco (1989), 79, cui è opportuno rimandare per l'apparato.

203 Sulla produzione comica nella prassi biografica antica cf. Schorn (2018), 51-78, con edizione e commento dei frammenti di Cameleonte. In particolare sulla commedia di mezzo cf. Nesselrath (1990), 149-171.

avviene per la produzione comica. L'espressione con cui Diogene Laerzio introduce il testo di Timone, παραγραμματῶν αὐτόν, indica il gioco lessicale sul nome di Platone.²⁰⁴ Siamo, comunque, di fronte a modalità tipiche dell'esegesi letteraria antica: la cornice dell'invettiva e della critica dei poeti comici mette in rilievo i tratti caratterizzanti della produzione di Platone.

Dati più espliciti giungono dal passo dell'XI libro dei *Deipnosofisti* di Ateneo (505e11-506a3), che abbiamo già avuto occasione di osservare brevemente a proposito dell'aneddotica su Gorgia e Platone.²⁰⁵ Qui il testo di Timone serve ad Ateneo, o alla sua fonte, per accusare Platone di aver forgiato i dialoghi quale pura invenzione letteraria.²⁰⁶ Dopo la menzione del testo di Timone, Ateneo presenta infatti alcuni esempi capaci di rivelare come Platone costruisca le scene dei dialoghi nel segno dello ψεῦδος: il giovane Socrate non poteva aver incontrato Parmenide, è ἀδύνατον che Fedro sia vissuto ai tempi di Socrate ed è altrettanto impossibile, d'altronde, che i figli di Pericle possano avere dialogato con Protagora durante il suo secondo soggiorno ad Atene (505f15-506a23). Gli esempi offrono riferimenti puntuali al *corpus*: la giovane età di Socrate è più volte ribadita nel *Parmenide* (Σωκράτη δὲ εἶναι σφόδρα νέον, 127c4-5; νέος γὰρ εἶ ἔτι, φάναι τὸν Παρμενίδην, 130e1),²⁰⁷ l'incontro fra Socrate e Fedro è già nella prima pagina del *Fedro* (227a1-7),²⁰⁸ Protagora, nel *Protagora*, passeggia nel portico

204 Per l'espressione che introduce il testo di Timone cf. *infra* 86, n. 202. Per il gioco lessicale sul nome di Platone cf. Swift Riginos (1976), 35-38.

205 Cf. *infra* 75.

206 Düring (1941), 14 e 30-31, postula per la sezione 505c-507a dell'XI libro il diretto rapporto con Erodico di Babilonia: Ateneo avrebbe qui riprodotto una sezione del Πρὸς τὸν Φίλοσωκράτην di Erodico, forse letto con la mediazione della Παντοδαπὴ ἱστορία di Favorino di Arles. Lo segue con buona sicurezza Cherubina (2001), 1254-1255. *Contra* Trapp (2000b). Su Erodico e il rapporto del testo di Erodico con i *Deipnosofisti* cf. *infra* 48, n. 101 e 113, n. 271.

207 Il profilo di Socrate giovanissimo nel *Parmenide* apre questioni non semplici: la datazione fittizia del dialogo, il ruolo di Socrate nella discussione, il ruolo della filosofia eleatica nella riflessione di Socrate e di Platone. Ne offrono una sintesi Ferrari F. (2004a), 9-27, e Capra, Martinelli Tempesta (2011). Una riesamina degli elementi del prologo è offerta da Renaud (2022). Sulla giovane età di Socrate nel *Parmenide* come indizio letterario, secondo la prassi del dramma, per segnalare il metodo della dialettica cf. Palumbo (2020).

208 Sul rapporto fra Socrate e Fedro, Kaibel (1992²), 118, riferisce, senza accettare, una congettura di von Wilamowitz-Moellendorf sviluppata sulla base di un passo di Macrobio (*Saturnalia* I 1, 5) in cui l'anacronismo non è fra Socrate e Fedro, ma fra Socrate e Timeo; da qui, lo studioso emenda Φαῖδρον in Τίμαιον. Sul profilo di Fedro cf. Nails (2002), 232-234.

insieme agli uomini venuti per ascoltarlo, fra cui ci sono Paralo e Santippo, figli di Pericle, quando Socrate giunge alla casa del sofista (314e3-315a5).²⁰⁹ La riflessione conclusiva di Ateneo, o della sua fonte, mostra con forza il rapporto fra la produzione di Platone e la prassi della verosimiglianza: questi elementi, e molti altri che si potrebbero richiamare a proposito di Platone, dimostrano ὡς ἔπλαττε τοὺς διαλόγους (506a23-24). L'invenzione letteraria, biasimata nei *Deipnosophisti*, appare una prassi abituale per la composizione dei dialoghi: una prassi che, come sembrano confermare i testi ora analizzati, Platone stesso aveva rivendicato per la sua produzione letteraria.

Il frammento di Timone, dunque, ci giunge nell'ambito della tradizione biografica su Platone e dell'esegesi letteraria attorno al *corpus*. L'invettiva di Timone rientra in questo sfondo.²¹⁰ Nel frammento emerge il carattere fittizio dei dialoghi, densi di elementi πεπλασμένα, sviluppati con piena coscienza (εἰδώς) secondo la prassi del verosimile. Da qui, deriva un uso tecnico di πλάσμα per connotare il racconto su ciò che sarebbe potuto o potrebbe essere, in linea con la definizione di Aristotele e di Asclepiade, almeno secondo quanto risulta dalla testimonianza di Sesto Empirico. D'altronde anche sui θαύματα la critica ha riconosciuto, pur con sfumature diverse, gli elementi che caratterizzano la narrativa d'invenzione: sono «praestigiae circulatorum», in senso tecnico secondo Curt Wachsmuth, assumono invece il senso più ampio dei «mirabilia» positivi secondo Massimo Di Marco.²¹¹ In ogni caso, nel frammento emerge la centralità della verosimiglianza: Timone con il gioco etimologico su πλάττειν, che coinvolge anche il nome Πλάτων, attribuisce dunque a Platone un impegno di rilievo attorno al πλάσμα come prassi della composizione del dialogo.

Il πλάσμα in epoca imperiale, come abbiamo parzialmente osservato, entra pienamente a far parte del lessico tecnico della critica letteraria attorno al profilo del racconto: è un dibattito che ormai dispone di termini

209 Il passo di Ateneo è stato oggetto di dibattito per la cronologia fittizia del *Protagora*: per uno sguardo d'insieme cf. Capra (2000). In particolare sulla cronologia del *Protagora* in rapporto al secondo viaggio di Protagora ad Atene cf. Walsh (1984).

210 Per Di Marco (1989), 152-154, è possibile riconoscere un intento positivo, non del tutto accusatorio, di Timone nei confronti di Platone. Pare essere, invece, del tutto negativo il profilo di Socrate che emerge dalla produzione di Timone: cf. Gallo (1987). Cf. Clayman (2009), 103-104.

211 Cf. Wachsmuth (1885), 172-173, e Di Marco (1989), 153.

specifici.²¹² Giova, ad esempio, ricordare le taglienti critiche di Luciano. Nella *Storia Vera* (I 2-4, 9), Luciano si scaglia contro coloro che tentano di nascondere di aver scritto fatti non veri, presentandoli però come veri al lettore (εἰ ἐνόμισαν λήσειν οὐκ ἀληθῆ συγγράφοντες).²¹³ Nel romanzo greco la terminologia tecnica sul racconto entra a far parte dell'identità del genere. In questa prospettiva, con il già citato contributo di Stephan Tilg occorre ricordare anche la riflessione di Carl Werner Müller che, non a caso, parla per il romanzo di «Einheit der Gattung» pur in assenza di un nome univoco per indicare il genere: ne deriva che le occorrenze di μῦθος, πλάσμα, ἱστορία, διήγημα e διήγησις nei *big five* suggeriscono il minore o maggiore grado di verosimiglianza del racconto, il rapporto con la produzione drammatica, con la produzione storiografica, lo stile, la narrazione, l'aderenza più o meno forte a una cornice storica.²¹⁴ Gli scrittori dei romanzi, cioè, hanno a disposizione un glossario della *fiction* sia sul piano del lessico, sia sul piano delle immagini. È una prassi che emerge con forza, come la critica ha ampiamente riconosciuto, già nel *Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodisia.²¹⁵

Basti osservare brevemente il proemio. Caritone gioca con la ἱστορία e il διήγημα nell'*incipit* (I 1, 1) del romanzo. L'io-narrante ha qui un nome, è l'autore (Χαρῖτων Ἀφροδισηεύς) che racconta un πάθος ἐρωτικόν, la storia di una esperienza d'amore. Dopo aver esposto l'argomento del romanzo, Caritone commenta le sue parole: il racconto riguarderà un fatto realmente accaduto (γενόμενον διηγῆσομαι). Il modello del proemio proviene dalla produzione storiografica, come la critica ha da tempo riconosciuto.²¹⁶ Fra

212 Anche in ambito latino, almeno con Cicerone: cf. *infra* 33. Contributi puntuali sulla terminologia tecnica per la definizione del racconto, in epoca ellenistica e imperiale, giungono da Hose (1996) e Feddern (2021), 1-56, con attenzione al rapporto con le moderne categorie narratologiche. Per il profilo del racconto nella *narratio* cf. Calboli Montefusco (1988), 33-78.

213 Cf. Fornaro (2019), 181-190, con rassegna bibliografica sul passo. Per un'analisi della sezione iniziale della *Storia Vera* cf. Bompaire (2000²), 658-677. Per un primo approccio al rapporto fra la produzione di Luciano e il *corpus* di Platone cf. Bracht Branham (1989) e Ní Mheallaigh (2005).

214 Cf. Tilg (2010) e Müller C.W. (1981). Già Barwick (1928) analizzava il romanzo in rapporto alla teoria antica sulla *fiction*.

215 Un'analisi completa delle strutture poetiche e narrative del *Cherea e Calliroe*, in rapporto alla prassi del romanzo greco, è offerta da Reardon (1982). Sul ruolo delle citazioni dalla produzione classica nel *Cherea e Calliroe* cf. Manuwald G. (2000). Sulla *fiction* nel romanzo di Caritone cf. almeno Müller C.W. (1976).

216 Sul modello tucidideo del proemio cf. Zimmermann F. (1961) e Hunter (1994). Una rassegna del lessico tipico della produzione storiografica nel *Cherea e Calliroe* è

i molti contributi sul tema, Thomas Hägg ha sottolineato il legame fra l'*incipit*, il proemio dell'ultimo libro e le parole conclusive del *Cherea e Calliroe*.²¹⁷ All'inizio dell'VIII libro, Caritone proietta la narrazione verso lo scioglimento dell'intreccio, con il ricongiungimento dei protagonisti a Siracusa dopo le avventure che, come di consueto, i giovani innamorati devono attraversare per giungere al lieto fine. Per annunciare al lettore la conclusione del romanzo (I, 4), Caritone, come nel proemio incipitario, torna alla prima persona singolare, νομίζω, e annuncia il contenuto dell'ultimo libro: non ci saranno più piraterie, schiavitù, processi e battaglie, ma ἔρωτες δίκαιοι ἐν τούτῳ <καὶ> νόμμοι γάμοι. Qui Caritone suggerisce la trasformazione della produzione storiografica in un argomento nuovo indicando proprio i temi che caratterizzano il romanzo greco d'amore, con l'ἔρωσ fra Cherea e Calliroe, motivo unificante della narrazione, e i νόμμοι γάμοι, la conclusione canonica del *plot*. Il modello della produzione storiografica, pur trasformato sul piano dei contenuti, ritorna nelle ultime parole dell'VIII libro con il meccanismo della *Ringkomposition*: τοσάδε περὶ Καλλιρόης συνέγραψα, «queste storie ho scritto su Calliroe» (8, 16). Con la ripetizione del verbo συγγράφειν all'inizio e alla fine del romanzo, Caritone costruisce la *fiction* erotica giocando fra ἱστορία e διήγημα, fornendo così al romanzo la veste di una storia d'amore veramente accaduta: Caritone afferma che il racconto è un γενόμενον, l'oggetto dell'impegno dello storico, non del poeta, secondo Aristotele. Ma nella ricerca di veridicità Caritone si apre alla *fiction*, perché nel testo non mancano anacronismi e errori, personaggi storicamente esistiti ma distorti sul piano della verità fattuale. Un esempio palese di questa tendenza è il ritratto di Ermocrate, il famoso stratega siracusano che guidò l'attacco contro gli Ateniesi durante la spedizione in Sicilia, protagonista del respingimento della flotta greca nel secondo assedio di Siracusa.²¹⁸ Caritone all'inizio del romanzo lo presenta appunto come ὁ νικήσας Ἀθηναίους (I 1, 1), ma non fa menzione dell'esilio che fu inflitto a Ermocrate dopo la battaglia di Cizico, riferito invece da

offerta da Papanikolaou (1973), 17-23. Sulla produzione storiografica nel *Cherea e Calliroe*, riconosciuto da parte della critica come il primo romanzo storico dell'Occidente, oltre ai contributi già citati cf. Treu (1984) e Ramelli (2000). Cf. anche Hirschberger (2001).

217 Cf. Hägg (1987).

218 Cf. Thuc. VII 21; sull'apporto di Ermocrate nel blocco dell'esercito Ateniese cf. Thuc. VII, 73-74.

Senofonte;²¹⁹ non è chiaro, quindi, se il romanzo si debba ambientare dopo la vittoria siracusana, cioè dopo il 413 a. C., o dopo il ritorno di Ermocrate dall'esilio (408 a. C.). Ma lo scarto forse di maggiore impatto riguarda la figlia dell'Ermocrate "storico", così come riporta la produzione storiografica, in rapporto alla figlia di Ermocrate personaggio di Caritone. Nel romanzo la figlia di Ermocrate è ovviamente Calliroe, la protagonista femminile, che dopo le numerose avventure ritorna a Siracusa e si riunisce con l'innamorato: il romanzo deve terminare, appunto, con il lieto fine. Anche l'Ermocrate "storico" ebbe una figlia femmina, come riportano Plutarco e Diodoro Siculo; la donna andò in sposa a Dionisio, tiranno di Siracusa, e soprattutto morì, o per suicidio o dopo la tortura fisica subita dai cavalieri siracusani, in seguito alla sconfitta di Gela.²²⁰ Qui Caritone complica la questione, perché nel romanzo Calliroe, per necessità, va in sposa a un altro Dionisio (II 9), non di Siracusa ma di Mileto, perché la giovane scopre di essere incinta non di Dionisio, ma di Cherea. Nel II libro (8, 4-5), Caritone spiega con una digressione che durante la prima notte di nozze i due protagonisti ebbero un rapporto sessuale, ma il frutto dell'unione non fu evidente a Calliroe a causa della lunghezza e della pericolosità del viaggio da Siracusa verso la Ionia; naturalmente Caritone, come di consueto accade nel romanzo, attribuisce alla Τύχη la responsabilità di questi avvenimenti. Calliroe sposa quindi Dionisio di Mileto, che si è perduto innamorado di lei, ma non racconta a Dionisio che il padre del bambino è Cherea. Ma il matrimonio con Dionisio non porterà alla morte della figlia di Ermocrate, bensì al ricongiungimento di Calliroe con Cherea: a rimanere senza sposa, seppur viva, è proprio Dionisio che ora si addossa la colpa di tutti i mali (ἐγὼ δὲ ἔρημος βιώσομαι, πάντων αἴτιος ἐμαυτῷ γινόμενος, VIII 5, 15).²²¹ La storia della figlia di Ermocrate

219 Nelle *Elleniche* (I 1, 27-31) l'esilio di Ermocrate è accompagnato da un ritratto elogiativo dello stratega siracusano.

220 Nella *Vita di Dione* (3), Plutarco riporta l'episodio del matrimonio fra la figlia di Ermocrate e Dionisio ὁ πρεσβύτατος, tiranno di Siracusa dal 405 al 367 a. C.; la morte della moglie avviene, nella descrizione di Plutarco, per suicidio. Nel passo di Diodoro Siculo (XIII 112, 4) la figlia di Ermocrate viene invece uccisa con la tortura.

221 Il figlio di Calliroe rimane con Dionisio, che torna a Mileto (VIII 5, 15). Il matrimonio di Calliroe con Dionisio viene annullato grazie all'intervento di Artaserse, gran Re di Persia, che dopo la rivolta in Egitto, sedata grazie all'intervento di Dionisio e di Cherea, restituisce la giovane a Cherea e indica Dionisio quale sovrano di tutta la Ionia e benefattore del Gran Re (VIII 5, 5-6). Lo scarto rispetto al dato storico nel *Cherea e Calliroe* è stato in parte analizzato da Scarcella (1981); sul personaggio di Ermocrate nel *Cherea e Calliroe* come simbolo della pura nobiltà cf. Billault (2018).

nel romanzo ha, come osserviamo, una conclusione ben diversa rispetto a quanto emerge nella produzione storiografica.

Se analizziamo questi dati in relazione alla forma del racconto che Caritone indica nelle sezioni programmatiche del *Cherea e Calliroe*, riconosciamo che Caritone opera una trasformazione, o una distorsione, del dato storico così come ci giunge dalle fonti: si tratta di errori per lo storico, non per il poeta, che ricerca la verosimiglianza nell'intreccio fra i *γενόμενα* e ciò che sarebbe potuto accadere secondo l'*εἰκός*. Il risultato che ne deriva è la *fiction* adatta al romanzo d'amore, nel rispetto del canone del lieto fine.

Certo nel *Cherea e Calliroe* il lessico della *fiction* è fin troppo esplicito: Caritone tende forse a seguire in modo per noi chiarissimo una prassi che giunge al culmine, e si complica, con i romanzi della seconda fase, a noi più vicini sul piano cronologico.²²² Nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, nel *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e nelle *Etiopiche* di Eliodoro il valore di *πλάσμα* assume pienamente il senso tecnico, come andiamo adesso a osservare.

All'inizio del VI libro del *Leucippe e Clitofonte*, Clitofonte, vestito in abiti femminili, viene liberato da Melite dopo avere avuto con la donna un rapporto sessuale.²²³ La situazione sembra volgersi verso il lieto fine; ma Achille Tazio annuncia una nuova serie di disavventure per i protagonisti, un nuovo dramma gestito dalla Tyche (*δρᾶμα καινόν*, 3, 1). Lo scioglimento dell'intreccio è infatti solo apparente: la grande quantità di personaggi permette ad Achille Tazio di costruire un *plot* complesso sul piano narrativo, in cui la ripresa dei fili della trama coincide spesso con la scomparsa o l'apparizione di un determinato personaggio. In questo caso a tornare al centro della scena è Sostene, l'amministratore dei beni di Melite che la donna aveva allontanato nel V libro perché aveva frustato una giovane schiava (17, 8-10), che Clitofonte scoprirà, più avanti, essere proprio Leucippe. Comunque, Sostene torna al centro della scena perché decide di vendicarsi di Melite e innesca una nuova serie di disavventure per i due innamorati: il *δρᾶμα καινόν* annunciato nella prima parte del VI libro acquisisce concretezza, amplificando le complessità della trama

222 Sulla divisione dei *big five* in due fasi, la "pre-sofistica" e la "sofistica", cf. Anderson (2017) con discussione del problema.

223 L'adulterio di Clitofonte ha posto problemi in rapporto alla trama: il *Leucippe e Clitofonte* è l'unico tra i romanzi di argomento erotico a non offrire un'immagine idilliaca dell'amore tra i due protagonisti. Anche per questo, la critica ha riconosciuto nel testo alcuni tratti parodici del canonico intreccio. Cf. ad esempio Papadimitropoulos (2015). Sul *Leucippe e Clitofonte* cf. *infra* 119-128 e 152-158.

del romanzo. Sostene infatti parla con il suo padrone Tersandro, marito di Melite, e gli racconta il tradimento della moglie con Clitofonte e la presenza della bellissima Leucippe. Ma il racconto di Sostene, per il lettore che già conosce la trama degli eventi passati, è denso di menzogne: λέγει πάνυ πιθανῶς πλασάμενος (VI 3, 4). Non si pensi che qui Achille Tazio non abbia consapevolezza della terminologia e dello snodo importante per la struttura narrativa del *Leucippe e Clitofonte*: a pronunciare la frase è proprio Clitofonte, il personaggio menzognero per eccellenza, nella cornice diegetica del romanzo che, di per sé, è rivolta unicamente al lettore. Il discorso menzognero ma plausibile di Sostene fornisce l'avvio alle vicissitudini di Leucippe e Clitofonte, che occupano l'intero spazio dei libri VI e VII. Con il πλάσμα prodotto in modo plausibile, Achille Tazio indica così al lettore che il δρᾶμα del romanzo non è terminato.

Nei romanzi di Longo Sofista e di Eliodoro di Emesa il πλάσμα indica, con ancora maggior forza, la riflessione sulla produzione letteraria.

Nel I libro (2-7) del *Dafni e Cloe* Longo descrive il ritrovamento dei due neonati, protagonisti del romanzo, in un boschetto consacrato alle Ninfe. I bambini, abbandonati e allattati da una capra, vengono per caso trovati dai pastori Lamone e Driante che, stupiti dalle bellissime fasce in cui Dafni e Cloe erano stati avvolti, li portano presso le capanne e li allevano come fossero i loro figli. In queste pagine Longo suggerisce al lettore l'intreccio complessivo del romanzo, che scioglierà alla conclusione: i bambini sono in realtà figli di ricchi aristocratici e verranno riconosciuti dai genitori, per poi sposarsi e vivere felicemente nella campagna di Lesbo. Ma il lettore non conosce, a questo punto del racconto, il lieto fine che coinvolge Dafni e Cloe. Come la critica ha riconosciuto, il romanzo di Longo è strutturato in maniera simmetrica ed è denso di parallelismi e richiami che conferiscono coerenza al *plot*.²²⁴ Non stupisce, allora, che nel I libro Longo offra indicazioni di poetica che riguardano l'intera trama del *Dafni e Cloe*. Dopo il ritrovamento dei due bambini, a Lamone e Driante compare in sogno Eros che stabilisce, per i fanciulli, il mestiere di pastori e i due "padri" obbediscono alla volontà del dio (7-8). Da questo momento il *focus* è spostato sulla crescita di Dafni e Cloe e sulla loro vita agreste, nello scenario idilliaco che caratterizza la Lesbo descritta da Longo. Come nella scena del sogno Eros è il motore narrativo degli eventi, così la vita agreste e giocosa dei giovani viene bruscamente interrotta di nuovo a causa dell'amore: Eros inventa

224 Cf. Pattoni (2005), 104-117, con rassegna bibliografica. Sulla ricercatezza stilistica e la trama di citazioni del *Dafni e Cloe* cf. *infra* 99-107.

per Dafni e Cloe una vicenda seria, τοιάνδε σπουδὴν Ἔρωσ ἀνέπλασε (11, 1). La «vicenda seria» è la prima avventura del romanzo ed è l'espedito narrativo che porta all'innamoramento dei protagonisti, perché durante una lotta fra due caproni Dafni interviene, cade in un una buca e si sporca di terra e fango; va quindi a lavarsi insieme a Cloe alla grotta delle Ninfe (12-13). La visione di Dafni nudo suscita il desiderio in Cloe per la prima volta: è l'inizio del percorso di scoperta dell'eros. Con la vicenda inventata da Eros, Longo fornisce l'avvio alla trama stessa del romanzo: il πλάσμα, la finzione narrativa, ha una veste nel segno dello σπουδαῖον, perché è serio l'impegno di Longo nello sviluppo del *Dafni e Cloe*, il romanzo in competizione con la poesia pastorale ellenistica.²²⁵ Anche in questo caso il lessico non è affatto una scelta casuale di Longo: il πλάσμα è collocato in un momento strategico della trama per indicare un cambiamento nel *plot* e per segnalare al lettore lo σπουδαῖον, la serietà del *Dafni e Cloe*.

Infine nelle *Etiopiche*, fra i numerosi passi in cui riconosciamo il campo semantico del πλάσμα, una sezione del IX libro è significativa per la nostra analisi.²²⁶ Siamo quasi al termine delle varie disavventure di Cariclea e Teagene, i protagonisti; durante l'assedio di Siene i due giovani vengono condotti presso il re Idaspe per essere sacrificati. In questa parte del romanzo soltanto il lettore e i protagonisti sanno che Idaspe è in realtà il padre di Cariclea e che la giovane ha con sé gli γνωρίσματα, i segni di riconoscimento che consentiranno lo scioglimento dell'intreccio. Come abbiamo sottolineato a proposito della costruzione narrativa del *Leucippe e Clitofonte*, anche Eliodoro gioca con i piani di focalizzazione sui personaggi, lasciandone alcuni nell'ignoranza dell'intera trama e sviluppando così un intreccio basato su punti di vista del tutto diversi e, per questo, estremamente complesso. Proprio sugli γνωρίσματα discutono, prima del sacrificio, i due protagonisti (24, 3-8). Teagene è infatti convinto che con

225 Sullo σπουδαῖον nella produzione letteraria, per la riflessione sulla poetica del testo, cf. *infra* 58-59.

226 In molte zone delle *Etiopiche* Eliodoro offre il lessico del πλάσμα. Esempi importanti sono il discorso di Cariclea a Teagene nel I libro (26, 5), in cui la fanciulla esorta l'innamorato a continuare nella finzione di essere fratelli nonostante il dolore per non potersi sposare (φυλακτέον οὖν, ὡ γλυκύτετε, καθάπερ πάλαισμα τὸ πλάσμα); oppure il commento di Cnemone sulla morte di Demeneta nel II libro (11, 2), in cui il personaggio offre una riflessione anche di carattere letterario e narrativo: la morte potrebbe benissimo essere una finzione (καὶ σφόδρα δέδοικα μὴ καὶ πλάσμα ἐστὶν ἡ Δημαινέτης τελευτή). Cf. Montiglio (2023), 330. Una discussione recente sul profilo della *fiction* e della menzogna nelle *Etiopiche* e sul suo *Nachleben* in epoca bizantina è offerta da Jackson (2021).

i segni di riconoscimento sarà possibile sfuggire alla morte e dimostrare che la loro storia non è una finzione o un inganno, ὅτι μὴ πλάσμα ἐσμέν μηδὲ ἀπάτη συλλήψεται. La risposta di Cariclea è significativa. Cariclea afferma che soltanto chi conosce gli *γνωρίσματα* sa come interpretarli, mentre chi ne ha ignoranza non riesce a comprenderne il senso e i segni di riconoscimento sono soltanto gioielli senza significato.²²⁷ Eliodoro qui indica al lettore la *fiction*, prodotta attraverso i differenti livelli narrativi e i meccanismi di focalizzazione: il *πλάσμα* non è noto agli altri personaggi del romanzo, ma è chiaro al lettore delle *Etiopiche*.

Nei tre romanzi della seconda fase, quindi, il campo semantico del *πλάσμα* emerge in sezioni rilevanti per l'intreccio come segnale di riflessione attorno al profilo del racconto; d'altronde, sono questi i tre testi che, come vedremo, mostrano maggiormente un contatto con la poetica di Platone.

2. 3. Conclusioni

Riconoscere la prassi dell'*εἰκός* come codice letterario del romanzo greco permette di comprendere la centralità che la riflessione su vero, falso e verosimile nel racconto, a partire da Esiodo, ebbe nella storia della produzione letteraria greca. Emerge un dibattito rivolto alla definizione degli elementi caratterizzanti dei generi letterari e alla costruzione delle strutture narrative. I testi suggeriscono un ruolo significativo anche per il dialogo di Platone: soprattutto con la *Repubblica*, nella prassi del *πλάσμα* Platone indica una terza strada tra il vero e il falso nella direzione dell'*εἰκός*. Nel dialogo, genere letterario nuovo, gestito nell'intreccio con la riflessione filosofica, riconosciamo dunque uno snodo per l'elaborazione di una teoria del verosimile e la sua concreta applicazione nel testo. L'esegesi antica recepisce la novità che Platone introduce, una novità che giunge, con varie strade e attraverso la mediazione di contributi molteplici, all'epoca tardoellenistica e imperiale: giunge al romanzo greco, che nella prassi dell'*εἰκός* trova il codice per l'identità del proprio genere.

227 Gli *γνωρίσματα* sono effettivamente oggetti di pregio, concretamente riposti insieme a Cariclea quando, da neonata, era stata esposta: una collana di pietre preziose e una fascia di seta ricamata con la storia di Cariclea (II 31, 1- 2). Come è tipico delle *Etiopiche*, i segni di riconoscimento compaiono nel II libro e saranno indispensabili per lo scioglimento dell'intreccio nell'ultimo libro del romanzo. Cf. Bartsch (1989), 109-143.

II. Teoria e prassi del verosimile

Sulla base delle riflessioni fin qui offerte, è adesso opportuno considerare alcuni aspetti che caratterizzano la poetica del dialogo in rapporto al romanzo greco.