

### III. Poetica e narrativa

#### 3. 1. *La poetica implicita*

Nel proemio del *Teeteto* (142a1-143c8) Platone apre la scena con il dialogo fra Euclide e Terpsione che parlano di Teeteto, portato ad Atene perché ammalatosi in guerra. Con il nome di Teeteto, a Euclide torna alla memoria lo scambio tra Socrate e Teeteto giovane e rammenta l'ammirazione che avevano suscitato i λόγοι sviluppati in quel momento. Ma Terpsione vuole maggiori dettagli e chiede di narrare (διηγῆσασθαι) i discorsi. La risposta di Euclide consente la riflessione sulla composizione del dialogo. Euclide racconta di aver trascritto alcuni ὑπομνήματα, gli appunti sul dialogo con Socrate che recano sostegno alla memoria. Ma la memoria rimane debole e per questo è indispensabile il confronto diretto con Socrate, nel consueto scambio dialettico di domande e risposte (ἐπανηρώτων). Grazie a Socrate, Euclide è in grado di correggere gli ὑπομνήματα e di restituire a Terpsione il λόγος in maniera completa.<sup>228</sup> Emerge, nel proemio del *Teeteto*, la prassi della composizione del dialogo gestita fra μίμησις e διήγησις, imitazione e narrazione. Euclide ha assistito direttamente alla discussione fra Socrate e Teeteto e la riporta nel segno della μίμησις, come si appresta a precisare. Dal λόγος, Euclide ha infatti tolto “καὶ ἐγὼ ἔφη” (143c3), le didascalie che avrebbero invece prodotto lo sviluppo diegetico, narrativo, del racconto. Platone spiega il processo di stesura del βιβλίον di Euclide per illustrare la modalità di composizione del dialogo: la forma della produzione letteraria talvolta diegetica, talvolta mimetica.<sup>229</sup>

La cornice del *Teeteto* è, dunque, una delle zone del *corpus* in cui Platone segnala al destinatario la prassi del dialogo, offrendo commenti e indicazioni sul modo corretto di interpretare il testo: si tratta di riflessioni che a più riprese occorrono nel *corpus*, individuate dalla critica quali sezioni

---

228 Sui personaggi di Euclide, Terpsione e Teeteto cf. Nails (2002), 144-145 e 274-278. Tulli (2011) riconosce nel proemio del *Teeteto* la riflessione di Platone sulla modalità di composizione del dialogo. Cf. anche Carlini (1994). Szlezák (2004), 59-65, ravvisa nel proemio il meccanismo della tradizione del racconto, che garantisce autorevolezza al contenuto del dialogo. Cf. anche Tsakmakis (2021).

229 Cf. Kahn (1996), 376-383, sul rapporto tra scrittura e μίμησις. In generale sulla scelta di μίμησις e διήγησις per la composizione del dialogo cf. Capra (2003).

di poetica implicita.<sup>230</sup> La prospettiva della poetica implicita consente di riconoscere tratti di analogia tra le riflessioni di Platone e dei romanzieri, riflessioni che, pur tenendo in considerazione il diverso scopo del dialogo e dei romanzi, rispecchiano le scelte letterarie dell'autore e suggeriscono al lettore la corretta interpretazione del testo. A partire dal profilo della *fiction* che contraddistingue il romanzo greco, con diverse sfumature e con diversi gradi di profondità espressiva, gli autori suggeriscono infatti al lettore alcune indicazioni sulle caratteristiche che fondano una narrativa nuova.

Prima di procedere nell'analisi, è però opportuno sottolineare alcune differenze fra i *big five*. Il confronto che andiamo a sviluppare fra il testo di alcuni dialoghi di Platone e le sezioni del *Dafni e Cloe*, delle *Etiopiche* e del *Leucippe e Clitofonte* permette infatti di attribuire ai tre romanzi di cronologia più bassa una complessità significativa sul piano della struttura narrativa e dell'indagine attorno alla forma del racconto. È questo un tratto che la critica riconosce ormai con stabilità, ravvisando una demarcazione che, con diverse sfumature, pone una divisione all'interno del canone dei cinque: da un lato Caritone e Senofonte Efesio, dall'altro Longo, Achille Tazio e Eliodoro.<sup>231</sup> Per ragioni di stile, di costruzione narrativa, di linearità dell'intreccio, il *Cherea e Calliroe* e le *Efesiache* ci appaiono cioè come testi meno articolati sul piano della poetica. Per questo, riconoscere un rapporto fra alcuni tratti fondativi del dialogo di Platone e dei nostri tre romanzi più complessi consente di comprendere meglio i romanzi stessi. Ad esempio, la proposta di ravvisare dietro il *Dafni e Cloe* l'intenzione di Longo di costruire una nuova teoria della *μίμησις* a partire dal dialogo di Platone, modello per la riflessione sulla *μίμησις*, può essere utile a individuare in modo adeguato l'effettiva novità che compare nel *Dafni e Cloe*, a partire dall'analisi di analogie e differenze rispetto al modello. È possibile offrire una simile proposta interpretativa anche per le *Etiopiche* di Eliodoro e per il *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, due romanzi che mostrano una grande ricchezza di riferimenti alla produzione arcaica, classica e ellenistica e un impegno nel rinnovamento dei generi e dei modelli tradizionali.

230 A partire dagli studi di Gaiser (1984), 31-54, la critica ha riconosciuto nel *corpus* sezioni importanti di poetica implicita, come indicato soprattutto nell'analisi di Erler (2009). Sul meccanismo dell'autocitazione, segnale significativo di poetica implicita, cf. Patzer (1980).

231 Sulla divisione dei *big five* in due fasi, sulla base della cronologia, dello stile, della costruzione narrativa, cf. *infra* 92.

È infine opportuno precisare che l'indagine qui presentata non è rivolta a scorgere nel dialogo di Platone l'unico modello per il romanzo greco. Abbiamo già sottolineato che gli scrittori dei romanzi conoscono e rielaborano altri generi: l'epica di Omero, la produzione drammatica, la storiografia, la poesia bucolica ellenistica.<sup>232</sup> In queste pagine tenderemo infatti di individuare i tratti di riflessione sulla poetica del testo e gli aspetti della composizione narrativa, in cui i romanzieri alludono al *corpus* o richiamano il dialogo di Platone quale modello, pur con le differenze che, di per sé, esistono fra i differenti generi e che conducono ad esiti talvolta diversi.

Andiamo, adesso, a osservare i testi.

### 3. 1. a. La μύησις: Longo Sofista e la *Repubblica*

Il *Dafni e Cloe* di Longo Sofista è considerato uno dei più complessi fra i romanzi greci.<sup>233</sup> Ripercorriamo brevemente la trama dei Ποιμενικά.<sup>234</sup> Dafni e Cloe, esposti da neonati in una grotta consacrata alle Ninfe e a Pan, vengono trovati da un capraio e un pastore di Lesbo, crescono nella campagna e, da adolescenti, si innamorano. Il fatto che i due giovani non abbiano alcuna conoscenza di Eros è il tratto caratterizzante del romanzo, che Longo sostituisce allo schema canonico del romanzo d'amore. Perciò, al posto degli ostacoli che si frappongono tra i protagonisti, la storia d'amore non si concretizza perché Dafni e Cloe non conoscono le azioni di Eros fino a quando, attraverso il meccanismo narrativo dell'ἀναγνώρισις, Dafni e Cloe scoprono di essere figli legittimi, rispettivamente, di Dionisofane, padrone del pastore che aveva ritrovato Dafni, e di Megacle, ricco proprietario di Lesbo; a questo punto, il matrimonio dei due giovani, con la prima notte di nozze, coincide con lo scioglimento dell'intreccio e con la conclusione del romanzo. Longo introduce novità significative sul piano della poetica a partire dal proemio (*Prologus* 1-2), spesso rielaborando il lessico

232 Cf. *infra* 49-55.

233 Pattoni (2005) osserva che Longo, recuperando materiale narrativo dall'epica arcaica e dalla tragedia, «ottiene come risultato quello di avviare un processo di rivisitazione originale di alcune abusate tematiche del romanzo» (74). Cf. anche Hunter (1983), 59-72, Reardon (1991), 15-45, Morgan J.R. (1997), 2247-2254.

234 Sul titolo del romanzo rispetto alle divergenze nella tradizione manoscritta cf. Morgan J.R. (2004), 145, e Bowie (2019), 93. È qui ricordato il titolo in greco per completezza. In queste pagine il romanzo di Longo verrà menzionato come *Dafni e Cloe*.

e le immagini presenti nella poesia di Teocrito.<sup>235</sup> Il romanzo si apre con un cacciatore di Lesbo che descrive un *θέαμα κάλλιστον*, uno spettacolo bellissimo: *ἡ εἰκόνοσ γραφή, ἱστορία ἔρωτοσ*, il dipinto di un'immagine che raffigura una storia d'amore.<sup>236</sup> La descrizione della *γραφή* è centrale nel proemio: il cacciatore delinea il bosco, anch'esso *καλός*, le donne che partoriscono, i bambini esposti e i pastori che li trovano e li nutrono, i fanciulli che crescono e si scambiano promesse d'amore, le scorrerie dei predoni. La scena che Longo descrive è stata, con diverse sfumature, accostata al *Fedro* di Platone, sia per l'ambientazione e l'immagine del *locus amoenus* nelle prime pagine del dialogo, con l'allontanamento di Socrate e Fedro dal contesto urbano per giungere sotto il platano dove si svolge lo scambio dei *λόγοι* (228e4-229c3), sia per la discussione sull'*Erotico* di Lisia che Fedro e Socrate sviluppano nella seconda parte.<sup>237</sup> Un contributo di Mario Regali ha proposto un'interpretazione nuova sul rapporto tra il *Fedro* e il *Dafni e Cloe*.<sup>238</sup> Lo studioso spiega infatti che l'ambientazione bucolica composta dalla presenza dei pastori che nutrono i fanciulli, che mostra anche l'unità

235 Un puntuale confronto tra gli *Idilli* di Teocrito e il *Dafni e Cloe* è sviluppato da Cresci (1981) e ripreso da Pattoni (2004) che amplia l'analisi all'epica e alla produzione tragica. Di Marco (2002) scorge nel bovaro Fileta l'elemento di distacco dalla tradizione bucolica. Hunter (1983), 73-76, indica anche Saffo come uno dei modelli che Longo trasforma. Cf. anche Bowie (2019), 97-98 e *infra* 146-149. Il testo di Longo è riprodotto seguendo l'edizione di Reeve M.D. (2001).

236 Solo nel proemio la voce narrante parla in prima persona. Cf. Effe (1975), sul racconto in prima persona nel romanzo greco come «Fundierung der point-of-view-Theorie» (138). Una riflessione sulle forme del racconto a partire dall'analisi dell'ionarrante, con ampia rassegna di passi, è offerta da Stark (1984). Sull'*Ich-Erzähler* di Achille Tazio cf. Zimmermann B. (1999).

237 Gli editori moderni, sulla base della struttura delle pagine iniziali, separano i primi quattro paragrafi del *Dafni e Cloe* dal I libro e riconoscono in questi il proemio, al contrario della tradizione manoscritta che non offre distinzione. Cf. Bowie (2019), 20-23. Per Hunter (1983) il rapporto tra la *γραφή* e il racconto suggerisce «the practice of those ancient writers and orators who attempted to make their audience see important incidence “with the mind's eye”» (40), secondo la prassi della scrittura dell'*ἔκφρασις*. Cf. anche Schissel von Fleschenberg (1913b), Kestner (1973-1974), che intende l'*ἔκφρασις* come agente narrativo che produce diverse cornici del racconto, e Webb (2009), 178-191, che non considera la *γραφή* come una *ἔκφρασις* in senso proprio. Zimmermann B. (1994) riconosce nel proemio di Longo i motivi che giungono dalla tradizione poetica, rinnovati secondo la prassi della *fiction*. Cf. anche D'Alconzo (2015), 204-210.

238 Cf. Regali (2021). Il rapporto con il *Fedro* è stato individuato a più riprese. Hunter (1977) scorge nel *Fedro* una delle fonti per la riflessione su *μῦθοσ* e *λόγοσ* e sulla *μίμησις*. Bowie (2019), 95, riconosce nella scena delle cicale sull'Ilisso il paradigma in prosa per l'ambientazione del proemio. Cf. già Danek, Wallisch (1993). Sulla

di luogo, e la descrizione del dipinto, che proietta il lettore verso la *τέρψις*, suggeriscono un paradigma nuovo per il romanzo bucolico e assumono una funzione analoga alla scena delle cicale sull'Ilisso che Platone offre nel *Fedro*, con la rielaborazione dell'investitura poetica per Socrate per fondare il *Σωκρατικὸς λόγος*. In questa prospettiva, nella prima parte del proemio Longo mostra, in contatto con il *Fedro*, la fondazione del nuovo romanzo pastorale. È possibile riconoscere la riflessione sul genere anche nella seconda parte. Osserviamo il testo (*Prologus* 3):

ιδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ, καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνης τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις [...]

Mentre osservavo [*tutte le scene d'amore*] e provavo meraviglia, mi prese il desiderio di trascrivere il dipinto; e dopo essere andato alla ricerca di un esegeta dell'immagine, mi misi ad elaborare quattro libri, un'offerta per Eros, le Ninfe e Pan e [...] anche un possesso gradito per ogni uomo [...]

L'io-narrante è catturato dal πόθος di trascrivere la *γραφῇ* e offrire al destinatario la *ἱστορία ἔρωτος* poco prima descritta. Se nella prima parte del proemio Longo modifica gli elementi consueti dell'ἔκφρασις per suggerire un contenuto diverso del romanzo bucolico, nella seconda sezione mostra al lettore la modalità di composizione del racconto: Longo chiarisce come dalla *γραφῇ* sia possibile giungere alla scrittura della *ἱστορία ἔρωτος*, definita adesso uno κτῆμα nel segno della *τέρψις*.<sup>239</sup> Questo processo di composizione del testo è sostenuto da differenti elementi. Il primo elemento che Longo suggerisce è la presenza di un ἐξηγητής, un interprete capace di comprendere il significato delle scene erotiche presenti nel dipinto. È una figura su cui Longo non insiste nella trama del *Dafni e Cloe*: l'ἐξηγητής non verrà più menzionato nel romanzo. Sulla figura dell'esegeta in rapporto al prologo del romanzo la critica ha molto discusso. John Morgan, analizzando i livelli della narrazione che costruiscono una distanza fra la

---

rappresentazione del paesaggio agreste nel *Dafni e Cloe* cf. Elliger (1975), 402-416, e Teske (1991), 25-42. Sul *Fedro* nel romanzo greco cf. *infra* 139-140, 158-166 e 167-171.

239 Nello κτῆμα è riconoscibile un'allusione a Tucidide, che Luginbill (2002) interpreta anche sul piano dello schema narrativo di Longo. Ma Bowie (2019) nota che «the epithet τερπνόν given to κτῆμα mischievously inverts Thuc.'s suggestion that some might think his work ἀτερπέστερον because it lacks τὸ μῦθῳδες» (98). Cf. anche Cueva (1998).

voce narrante e il contenuto della storia, conclude che «the narrator gives only a partial and sometimes simplistic view of the story», indicando nella figura del narratore colui al quale l'esegeta ha spiegato il dipinto nella grotta.<sup>240</sup> D'altra parte, Calum Maciver sottolinea invece la consapevolezza del narratore per la centralità dell'ἔκφρασις iniziale, un manifesto programmatico per la comprensione del romanzo.<sup>241</sup> Certamente la questione non è semplice. Ma sembra opportuno riconoscere qui il rapporto tra il narratore, il prologo e il resto della storia: nella ricerca della piena aderenza fra il dipinto e il racconto, con la presenza dell'esegeta Longo focalizza l'attenzione del lettore sui livelli della narrazione che compongono il proemio. Il cacciatore di Lesbo che osserva il dipinto ha infatti bisogno di un esperto per comprendere pienamente il profilo dell'immagine, in modo da poterla consegnare alla scrittura; giunge allora la garanzia dell'ἔξηγητής, che introduce un ulteriore livello narrativo. Con l'ἔξηγητής Longo indica la necessità di interpretare un prodotto già compiuto, che l'io-narrante ha ben riconosciuto come ἱστορία ἔρωτος senza, però, essere del tutto in grado di decifrarlo: la figura dell'interprete consente la piena fedeltà al modello da imitare, per trasformare le immagini presenti nel dipinto in forma scritta. Due profili compongono, dunque, la trama della riflessione: il cacciatore di Lesbo, osservatore attento della γραφή, autore dei quattro libri che compongono il *Dafni e Cloe* e narratore della storia d'amore, e l'ἔξηγητής, sostegno indispensabile per il passaggio dal dipinto alla scrittura. Come Morgan suggerisce, «the prologue functions at several distinct levels simultaneously».<sup>242</sup> È possibile concludere che, con questo complesso intreccio, Longo già dal prologo offre il primo tratto della riflessione attorno alla μύμησις: la complessa struttura narrativa suggerisce il rapporto fra l'oggetto da rappresentare e le modalità della composizione del racconto.

Il secondo elemento che concorre a leggere il proemio in questa prospettiva giunge subito dopo la menzione dell'esegeta. Il cacciatore di Lesbo afferma che ha trascritto il dipinto rielaborando (ἔξεπονησάμην) quattro libri. Il verbo è ἐκπονέω, importante nelle *Talisie* di Teocrito (*Idyll.* VII, 51 e 85) e usato anche dal bovato Fileta per il raffinato lavoro sul giardino,

240 Cf. Morgan J.R. (2003), 187. Tra gli altri, Bowie (2015) riconduce la figura dell'ἔξηγητής, ben riconoscibile nella produzione ecfraistica perché guida esperta per l'interpretazione dell'opera d'arte, al contesto religioso dei culti locali. Cf. anche Hunter (1983), 46.

241 Cf. Maciver (2020).

242 Cf. Morgan J.R. (2003), 174.

preludio alla riflessione su Eros (II 3, 3).<sup>243</sup> In rapporto alla produzione di Teocrito, Longo indica con il verbo *ἐκπονέω* la fase di creazione del racconto nel segno della *μίμησις*. Proprio sulla fedeltà al modello si sviluppa infatti la *μίμησις* nel proemio: i quattro libri sono il prodotto di un'elaborazione difficile non solo perché perfezionati con cura dal punto di vista stilistico, ma perché l'impegno nella produzione letteraria richiede la fedeltà al modello, alla *ἱστορία ἔρωτος* raffigurata sul dipinto. Con i profili tecnici, del cacciatore e dell'interprete, Longo indica al lettore nel proemio l'impegno difficile nel segno della *μίμησις*, per sviluppare pienamente la coerenza fra il dipinto nella grotta e il racconto che segue: *Ἰ'ἐξηγητῆς* scompare infatti dalla narrazione per lasciare spazio unicamente al narratore.

Nel proemio, dunque, Longo offre la riflessione sul corretto modo di interpretare il romanzo: emerge la riflessione implicita sulle norme per la composizione del testo, in rapporto con l'ambientazione bucolica che richiama, sul piano della funzione, *l'incipit* del *Fedro* di Platone. Sulla teoria della *μίμησις* Longo ritorna in altre zone del *Dafni e Cloe*, soprattutto nelle tre sezioni eziologiche: la storia della metamorfosi di *φάττα* da cui ha origine il canto del colombo selvatico (I 27), il mito di Siringa, la giovane dotata di una voce melodiosa e preda dell'amore violento di Pan (II 34) e la storia di Eco, la ninfa che ancora canta facendo risuonare la voce per tutta la terra, dopo essere stata fatta a pezzi dai pastori e dai caprai per volere di Pan (III 21-23). I tre *aitia* sono stati analizzati dalla critica per comprenderne i rapporti con la tradizione, per la strategia narratologica di Longo, che colloca le sezioni nei primi tre libri del romanzo, per l'intreccio di violenza, *φύσις* e *τέχνη*.<sup>244</sup> Certo le immagini che introducono i tre intermezzi mitologici mostrano un contatto con la riflessione poetica: la *τέττιξ* che fugge dal seno di Cloe nella metamorfosi del colombo selvatico (I 26, 3), l'ambientazione del simposio silvestre, con le corone e i grappoli d'uva, per il racconto di Lamone su Siringa (II 34), un *χορός* di pescatori

243 Il rapporto fra il verbo *ἐκπονέω* e la produzione bucolica ellenistica è un tratto che la critica riconosce in modo unanime. Cf. fra gli altri Pattoni (2005), 128, che al confronto con Teocrito aggiunge *l'Ecale* di Callimaco. Una rassegna bibliografica aggiornata sulla questione è disponibile in Morgan J.R. (2004), 2-7. Per ulteriori contributi cf. *infra* 147, n. 337.

244 Sui tre intermezzi mitologici del *Dafni e Cloe* cf. almeno Deligiorgis (1974) sull'intreccio di musica e educazione erotica dei protagonisti, Blanchard (1975) sulla *μίμησις*, e Philippides (1980) per una prospettiva narratologica. Sul ruolo della musica negli intermezzi cf. Maritz (1991). Morgan J.R. (2004), 215, riconosce nel racconto su Eco la riflessione di Longo sul rapporto tra *τέχνη* e *μίμησις*. Cf. Morgan J.R. (1997) per una rassegna ragionata degli studi sui tre *aitia*.

che offre lo stimolo per la storia di Eco (III 21, 2).<sup>245</sup> Proprio nell'ultimo *aition* del romanzo Longo sviluppa indicazioni importanti per la riflessione sulla *μίμησις*, richiamando alcune tessere della discussione che Platone sviluppa nella *Repubblica*.<sup>246</sup> Vediamo allora la storia di Eco (III 21-23).

Dopo l'episodio del rapporto sessuale tra Dafni e Licenio, Dafni va a cercare Cloe, trovandola sul prato vicino al mare. I giovani, intenti a scambiarsi tenerezze, vedono adesso una barca di pescatori trainata dai remi a causa del mare privo di vento; uno dei marinai, per incitare i compagni a remare, tiene il ritmo cantando e gli altri lo seguono, come, appunto, un coro ad un'unica voce (*καθάπερ χορὸς ὁμοφώνως κατὰ καιρὸν τῆς ἐκεῖνου φωνῆς ἐβῶων*). Le voci dei pescatori risuonano nell'aria quando la barca raggiunge un'insenatura e lo spazio vuoto tra la montagna e il mare restituisce, per imitazione, la *φωνή* dei canti e del rumore dei remi a contatto con l'acqua. La *μίμησις* delle voci dei pescatori è un piacere all'ascolto (*ἄκουσμα τερπνόν*), come era un piacere a vedersi la *ἱστορία ἔρωτος* che il cacciatore di Lesbo descrive nel proemio. Da qui, Longo sviluppa la sezione eziologica per illustrare la teoria della *μίμησις*. A narrare la favola di Eco è Dafni, già iniziato all'uso della *σῦριγξ* proprio dal bovaro Fileta, figura importante per l'educazione erotica dei giovani e per la poetica del romanzo.<sup>247</sup> Dafni ascolta la musica che proviene dal mare e vuole replicarla con la *σῦριγξ*, ma Cloe è confusa e chiede spiegazioni che Dafni subito fornisce: l'eziologia dell'eco ha Cloe come destinatario interno, ma la narrazione di Dafni è soprattutto rivolta al lettore che, come la fanciulla, attende un interprete della *μίμησις*.

Su queste basi procede la narrazione di Dafni, con il *μῦθος* su Eco in piena coerenza con gli elementi che tratteggiano il proemio. Eco è infatti figlia delle Ninfe e apprende dalle Muse a suonare la *σῦριγξ* (*παιδεύται δὲ ὑπὸ Μουσῶν συρίζειν*, III 23, 2). Longo ritorna al proemio, alla *γραφή* con le Ninfe, ma introduce elementi nuovi: la presenza delle Muse e della *σῦριγξ*. L'educazione delle Muse rende Eco eccellente nel canto e nella danza, ma la allontana dagli uomini. Per questo e per la sua bellezza Pan,

245 Sull'episodio del simposio silvestre, che incornicia l'intermezzo eziologico, cf. *infra* 146-152.

246 Sulla ricezione del *Fedro* e del *Simposio* nel romanzo di Longo cf. Hunter (1977). In particolare, secondo Leven (2021), 109, la scena del pasto sul prato fra Dafni e Cloe, che introduce il mito di Eco (III 20-21), richiama la riva del fiume dove Fedro e Socrate si fermano a riposare nel *Fedro*.

247 Parte della critica riconosce in Fileta il poeta Filita di Cos: cf. *infra* 146, n. 336. Sull'educazione dei personaggi che Longo sviluppa attraverso la forma narrativa del *μῦθος* rimangono esemplari le riflessioni di Morgan J.R. (1996).

ingelosito, la fa uccidere dai bovai e dai caprai che ne smembrano il corpo e disperdono i pezzi per tutta la terra. Ma il canto di Eco resiste (III 23, 4):

καὶ τὰ μέλη Γῆ χαρίζομένη Νύμφαις ἔκρυσσε πάντα καὶ ἐτήρησε τὴν μουσικὴν καὶ γνώμη Μουσῶν ἀφήσι φωνὴν καὶ μιμεῖται πάντα καθάπερ τότε ἢ κόρη, θεοὺς, ἀνθρώπους, ὄργανα, θηρία· μιμεῖται καὶ αὐτὸν σурίττοντα τὸν Πᾶνα.

E la Terra, per rendere grazia alle Ninfe, coprì tutte le membra, ma protesse il suo talento musicale e, per volere delle Muse, emette voce e, come la fanciulla faceva un tempo, imita tutto: dei, uomini, strumenti, animali. Imita anche lo stesso Pan che suona la zampogna.

La riflessione che Longo sviluppa nella storia di Eco suggerisce un paradigma di riflessione su μίμησις e musica, possibile da riconoscere nel III libro della *Repubblica*, che andiamo adesso ad osservare.<sup>248</sup>

Dopo la discussione sulla mitologia di Omero, incapace di condurre i futuri governanti alla corretta παιδεία perché reca l'immagine del turpe e del ridicolo, Socrate rifiuta la presenza nella città ideale dell'uomo che imita tutte le cose (μιμεῖσθαι πάντα χρήματα), capace di assumere le sembianze di ogni oggetto dell'imitazione (398a1-c2). La scelta del buon poeta deve andare in una direzione diversa: il buon poeta deve essere capace di produrre la μίμησις della λέξις τοῦ ἐπιεικοῦς, lo stile adatto all'uomo di alto profilo sul piano della virtù. La selezione delle immagini da imitare è soggetta alle regole che Socrate ha stabilito nel corso della discussione fin qui condotta, i τύποι poco prima descritti (396b9-e1): il μέτριος ἀνὴρ sviluppa racconti sull'uomo dotato di virtù in piena conformità con se stesso, come, cioè, se fosse egli stesso il soggetto della μίμησις (ἐθελήσειν ὡς αὐτὸς ὢν ἐκεῖνος).<sup>249</sup> La sezione, che abbiamo anche in precedenza osservato,<sup>250</sup> prelude non a caso alla riflessione di Socrate sulla musica, sui ritmi e sulle armonie. Ancora emerge la centralità della μίμησις nella

248 Riconoscono nella *Repubblica* di Platone un paradigma per la riflessione di Longo sulla μίμησις Hunter (1983), 38-52, Zimmermann B. (1994) e Herrmann (2007). Bowie (2019), 247, osserva l'analogia dell'espansione del significato della μίμησις al campo della produzione letteraria e della musica nella favola di Eco e nel III libro della *Repubblica*.

249 La conformità tra l'alto profilo del soggetto e l'ἀρετή del buon poeta giunge a Platone dalle discussioni sviluppate a più riprese dalla produzione letteraria greca, in particolare da Aristofane nelle *Tesmoforiazuse*: cf. De Sanctis (2018). Una simile riflessione trova ampio spazio nella *Poetica* di Aristotele: cf. Belfiore (1992), 100-107, e Halliwell (2002), 177-206.

250 Cf. *infra* 79-80.

scelta della corretta ἀρμονία (399a5-c4). Le armonie che trovano spazio nella città ideale sono quelle capaci di imitare la voce degli uomini valorosi in guerra, che sopportano valorosamente le disgrazie, e degli uomini che si comportano con equilibrio e misura. Certo non tutti gli strumenti sono adeguati a fornire un'imitazione simile: sono da bandire gli strumenti a molte corde, che potrebbero riprodurre e imitare esclusivamente una voce distante dalle norme stabilite. Qui Socrate sceglie soltanto tre strumenti: la lira, la cetra e lo strumento κατ' ἀγρούς τοῖς νομεῦσι, adatto per i pastori in campagna, cioè la σῦριγξ (399d7-9).

Emerge un rapporto tra la storia di Eco e la riflessione su μίμησις e musica in questa sezione della *Repubblica*. Certo la σῦριγξ diventa, dopo Platone, strumento tipico per caratterizzare la poesia pastorale.<sup>251</sup> Ma forse non è un caso che Longo sembri qui invertire i termini della riflessione di Platone: se Socrate bandisce dalla città ideale il poeta che imita tutto, Longo invece con la Terra che μιμεῖται πάντα propone il paradigma per la corretta composizione del romanzo pastorale. Dafni, poco dopo, precisa infatti il contenuto della μίμησις (23, 4-5): la Terra imita sia il canto, sia il soggetto del canto stesso (θεοῦς, ἀνθρώπους, ὄργανα, θηρία). Ma soprattutto la Terra imita il dio della σῦριγξ, offre il canto in piena coerenza con il paradigma letterario predisposto da Longo già con la scelta di Dafni narratore del racconto, perché educato a suonare la σῦριγξ dal bovato Fileta: del resto, la σῦριγξ è lo strumento adatto ai pastori e per questo presente nella città ideale, secondo la riflessione di Socrate.

In questa prospettiva, l'immagine di Eco smembrata dai bovati e dai caprai è il culmine della riflessione sulla musica e sulla μίμησις nel *Dafni e Cloe*, anche in rapporto alla struttura del romanzo: con la storia di Eco si chiude la sequenza dei tre *aitia* mitologici, che scandiscono la narrazione fra il I e il III libro.<sup>252</sup> Con la μίμησις emerge il rapporto con la discussione

251 Cf. Leven (2021), 59-66, con bibliografia. È da notare che la musica prodotta da Eco, una musica che imita tutte le cose, è in rapporto con la σῦριγξ di Fileta descritta nel II libro: cf. *infra* 149-152. Sulla musica nella storia di Eco cf. Fernández-Delgado, Pordomingo (2016).

252 L'immagine della dispersione delle membra di Eco presenta tratti di analogia con una sezione della *Teogonia* di Esiodo (126-210). Nella cosmologia offerta da Esiodo, da Γαῖα nasce Urano, a cui poi si congiunge per generare Crono, i Ciclopi, Cotto, Briareo e Gige. Urano, adirato con i figli, li nasconde (ἀποκρύπτασκε). Da qui Terra medita un inganno per vendicarsi in accordo con Crono, che con il favore delle tenebre taglia con una falce i genitali del padre. Ma il sangue della ferita si sparge e viene accolto da Terra (πάσας δέξατο Γαῖα). La potenza generatrice di Urano non viene meno dopo la mutilazione: dal sangue raccolto da Γαῖα nascono infatti le

offerta da Platone: il μῦθος di Eco assume il profilo di una teoria della μίμησις, con cui Longo richiama il proemio per la fedeltà al soggetto da imitare e per la competenza che serve nella pratica della μίμησις. Sotto la supervisione delle Ninfe e delle Muse, la morte di Eco non ferma la μουσική che, anzi, si diffonde per tutta la terra.

Le riflessioni attorno alla μίμησις che Longo sviluppa nel *Dafni e Cloe*, gestite nel pieno controllo del rapporto con la poesia della tradizione, confermano l'autorevolezza della discussione sulla poesia che Platone sviluppa nella *Repubblica*. Longo ne offre una versione che risponde alle esigenze del romanzo pastorale, accogliendo il canto che imita tutto e, in questo modo, trasformando il modello.

### 3. 1. b. Eliodoro e il *Simposio* all'incrocio dei generi

Il contatto tra la produzione drammatica e il romanzo greco, sul piano della teoria e della prassi, è un aspetto che la critica riconosce pienamente.<sup>253</sup> La presenza del lessico del teatro nel romanzo greco emerge in modo chiaro: basti pensare alla storia del brigante Ippotoo nel III libro delle *Efesiache* di Senofonte Efesio, una πολλή τραγωδία (1, 5), o al racconto che Clitofonte si appresta a narrare, nelle pagine iniziali del *Leucippe e Clitofonte*, definito come un δρᾶμα mosso dalla Τύχη (I 3, 3).<sup>254</sup> D'altronde, giova ricordare che da tempo fiorisce l'indagine sull'intreccio di generi letterari diversi che l'autore rielabora nel testo per la creazione di un'opera nuova, un intreccio oggi definito con l'espressione *Kreuzung der Gattungen*, introdotta da Wilhelm Kroll a proposito della produzione poetica ellenistica.<sup>255</sup>

In questa prospettiva, le *Etiopiche* di Eliodoro occupano una posizione significativa: non è un caso che Elena Marino abbia coniato per le *Etiopiche*

---

Erinni, i Giganti, le Ninfe e, dopo aver gettato i genitali nel mare, dalla spuma delle onde nasce Afrodite. Sul passo cf. Arrighetti (1966), Blasina (1990) e Strauss Clay (2003), 16-23. Sulla *Teogonia* nella Seconda Sofistica cf. Hunter (2014), 227-281.

253 Sulla presenza della prassi drammatica nel romanzo cf. Fusillo (1989), 35-54, Crismani (1997), 9-26, e Graverini (2006); in particolare sulla commedia cf. Slater N.W. (2014) e Smith (2014). Sull'incrocio dei generi che caratterizza il romanzo greco cf. Kuch (1992).

254 Una generale analisi sugli schemi narrativi del romanzo in rapporto alla produzione tragica è offerta da Billault (1998) e da Castrucci (2017).

255 Cf. Kroll (1978<sup>3</sup>), 202-224.

la felice espressione di «codice spettacolare».<sup>256</sup> Eliodoro non solo costruisce un testo denso di allusioni alla produzione drammatica, ma dietro la maschera dei personaggi offre anche riflessioni di poetica con lo scopo di fornire al lettore gli strumenti per comprendere la funzione del teatro nel romanzo. Questo doppio livello della presenza della prassi drammatica è un aspetto messo in luce a più riprese. In un contributo ancora rilevante, J.W.H. Walden ha elencato e analizzato la terminologia tecnica del teatro nelle *Etiopiche*, una terminologia mostra il «dramatic instinct» dell'autore: il racconto sviluppato da Eliodoro appare, fin dalle prime pagine, strettamente connesso al dramma sul piano della prassi, come emerge dalla postura dei personaggi e dalla struttura narrativa, e sul piano della teoria, per la presentazione della storia come fosse un *plot* teatrale.<sup>257</sup> Il lessico del dramma pervade la storia: i predoni egiziani nella scena di apertura del romanzo sono spettatori di τοιοῦτον θέατρον, non comprendono la σκηνή che si presenta davanti agli occhi (I 1), come il lettore che, per l'inizio *in medias res*, dovrà aspettare ancora molte pagine per arrivare, a ritroso, al massacro nei pressi delle foci del Nilo.<sup>258</sup> Un dipinto che, di colpo, si anima e prende vita apre le *Etiopiche*. Eliodoro presenta anche i personaggi principali con una caratterizzazione che richiama la prassi drammatica. Cariclea, che appare per la prima volta poco dopo l'*incipit* (I 2-3), offre un lamento tragico (ἐπετραγῶδει), chiede ai predoni egizi di porre fine al δράμα che il destino ha voluto per lei.<sup>259</sup> Cnemone, aiutante dei protagonisti, prima di iniziare la grande digressione sulla sua storia si

---

256 Cf. Marino (1990). La presenza della produzione drammatica nelle *Etiopiche* è stata riconosciuta con frequenza. Per un quadro d'insieme cf. Paulsen (1992), 21-41. Feuillâtre (1966), 115-124, individua soprattutto l'influenza di Euripide. In generale sulla produzione tragica nelle *Etiopiche* cf. Massimilla (2014). Crismani (1997), 103-120, scorge nelle *Etiopiche* la piena maturità del genere, perché Eliodoro rivela implicitamente al lettore le strutture drammatiche che caratterizzano l'intera opera. Montes Cala (1992) affronta il rapporto tra prassi dell'ἔκφρασις e struttura drammatica.

257 Cf. Walden (1894), 2. Già Rohde (1974<sup>5</sup>), 478-479, riconosceva il rapporto fra le *Etiopiche* e la prassi teatrale.

258 Sulla scena iniziale delle *Etiopiche* cf. Bühler (1976) per gli elementi scenografici, Paulsen (1992), 53-56, Zanetto (2018). Ancora ricco di stimoli il contributo di Bartsch (1989), 109-143.

259 Cariclea è una nuova Ifigenia secondo Lefteratou (2013). Uno studio dettagliato sulla produzione di Euripide nelle *Etiopiche* è di Iakovou (2020).

presenta a Teagene e Cariclea con una citazione dalla *Medea* di Euripide (I 8, 7).<sup>260</sup>

Il contatto delle *Etiopiche* con il teatro, dunque, emerge fin dal primo libro soprattutto in rapporto ai profili dei personaggi e ad alcune scene-chiave della trama. Anche in altre zone del romanzo è possibile osservare la riflessione di Eliodoro sulla prassi drammatica. Consideriamo, dunque, alcune sezioni significative.

La trama delle *Etiopiche* rientra nello schema canonico del romanzo. Due giovani innamorati, Cariclea e Teagene, vengono separati e affrontano varie vicende, coadiuvati da personaggi secondari che concorrono allo scioglimento dell'intreccio. La struttura narrativa è imponente. I dieci libri sono ricchi di digressioni, richiami interni, analessi e prolessi.<sup>261</sup> L'intreccio dei livelli narrativi, con il meccanismo della sovrapposizione di cornici, garantisce alle *Etiopiche* la coesione necessaria per una trama così complessa. Eliodoro, per non correre il rischio che il lettore si perda nel labirinto della storia, aggiunge spesso ricapitolazioni e commenti che inserisce nei discorsi dei personaggi. Esempio in questa prospettiva è la sezione del II libro con la presentazione della lunga digressione sulla storia di Calasiri, l'anziano egizio che Cnemone incontra nei pressi del Nilo (23, 5):

ὁ Διόνυσος - εἶπεν - οἶσθα, ὦ πάτερ, ὡς χαίρει μύθοις καὶ κωμωδίας φιλεῖ· κάμῃ δὴ οὖν τὰ νῦν εἰσωκισμένος ἀνήησι πρὸς τὴν ἀκρόασιν τόν τε ἐπηγγελημένον πρὸς σοῦ μισθὸν ἀπαιτεῖν ἐπέγει, καὶ ὥρα σοι τὸ δρᾶμα καθάπερ ἐπὶ σκηνῆς τῷ λόγῳ διασκευάζειν.

Tu sai, padre, - disse [Cnemone] - che Dioniso gioisce per i racconti e ama le commedie. Adesso, stabilitosi in me, mi spinge ad ascoltarti e reclama che ti chieda la ricompensa che mi avevi annunciato. È proprio il momento per te, come se entrassi in scena, di allestire questo dramma nel tuo discorso.

260 La citazione è il v. 1317 (τί τάσδε κινεῖς κάναμοχλεῦεις πύλας). Sul ruolo di Cnemone come narratore e anche narratario, nello scambio con Calasiri, cf. Hunter (1998). Secondo Morgan J.R. (1989) la digressione sulla vita di Cnemone, inserita a più riprese nella narrazione delle *Etiopiche*, costituisce il *subplot* capace di fornire coerenza al romanzo. Una riflessione sulle sfumature della voce dell'autore nelle digressioni dei romanzi è offerta da Billault (1991), 298-301.

261 A proposito delle descrizioni, Bartsch (1989) mette in rapporto le *ἐκφράσεις* nelle *Etiopiche* con la trattatistica retorica, in particolare con la necessità di costruire una «vivid visual image» (III), in modo che il lettore possa sentirsi come lo spettatore a teatro. Sulla struttura delle *Etiopiche* in prospettiva narratologica cf. Futre Pinheiro (1998).

L'interlocutore di Cnemone è, appunto, Calasiri, una figura importante nella trama del romanzo: si rivelerà padre adottivo di Teagene e Cariclea, sacerdote egizio ritratto a dialogare con i filosofi, capace di mentire secondo necessità.<sup>262</sup> Ma il lettore, nel II libro, non conosce ancora niente della storia di Calasiri. Addirittura non conosce neppure il nome del vecchio sacerdote, qui soltanto πατήρ, un anziano egizio che dialoga con Cnemone. Eliodoro suggerisce già da adesso al lettore la rilevanza del personaggio nella trama del romanzo presentando Calasiri nel segno della prassi teatrale: il πατήρ entra in scena come se fosse un personaggio di un dramma. Eliodoro offre quindi al lettore, gli strumenti per comprendere il ruolo che Calasiri avrà nel *plot* attraverso le tessere della presentazione del personaggio. Il patto narrativo fra autore e pubblico è qui sviluppato tramite la ricerca dell'autorevolezza del racconto che seguirà, perché è il dio del teatro, Dioniso, che ama μύθους καὶ κωμωδίας, racconti e commedie, a desiderare la storia di Calasiri. La presenza dell'*auctoritas* di Dioniso segnala al lettore la rilevanza del racconto di Calasiri e del ruolo che avrà nello sviluppo della trama. Su questo, Eliodoro insiste perché la presentazione è conclusa con il lessico tecnico del dramma: c'è un pubblico, per l'indicazione πρὸς τὴν ἀκρόασιν, e c'è l'ingresso in scena, καθάπερ ἐπὶ σκηνῆς, come se fosse una didascalìa teatrale.

Ma Cnemone vuole un δρᾶμα prodotto con un discorso (τῷ λόγῳ). Il λόγος di Calasiri non può che assumere il profilo del discorso in prosa. Non a caso Dioniso, nelle parole di Cnemone, ama μύθους καὶ κωμωδίας, racconti e commedie. Eliodoro, cioè, propone qui un racconto in pieno rapporto con il dramma, ma con tratti diversi dalla commedia o dalla tragedia: è il λόγος in prosa che caratterizza le *Etiopiche*, gestito nell'intreccio con Dioniso, con il δρᾶμα e con il pubblico. Con la presentazione di Calasiri, Eliodoro mette in scena un nuovo pezzo di teatro e costruisce l'orizzonte d'attesa del destinatario, capace ora di decifrare le parole di Cnemone. Dioniso gioisce di racconti e commedie: un incrocio di generi letterari da cui nasce il λόγος di Calasiri, un nuovo pezzo di teatro allestito nel *plot* delle *Etiopiche*.

---

262 Il racconto di Calasiri è denso di apparenti omissioni e contraddizioni rispetto alla trama complessiva delle *Etiopiche*. Hefti (1950), 98-102, vede per primo il problema e lo risolve con l'accostamento di Calasiri al personaggio menzognero per eccellenza, Odisseo. Secondo Winkler (1982) si tratta di riconoscere che Eliodoro costruisce una strategia narrativa complessa, in cui il personaggio di Calasiri ha un ruolo chiave: la digressione fornisce differenti piani di focalizzazione e, per questo, manipola il lettore nel gioco della *fiction*. Cf. anche Hunter (1998).

Eliodoro non tradisce le aspettative del lettore, perché Calasiri avrà un ruolo non marginale nella trama. La digressione sulla sua storia occupa uno spazio ampio, dalla restante parte del II libro all'inizio del V, e chiarisce le vicende di Cariclea e Teagene che Eliodoro, con il gioco dei piani di focalizzazione, lascia sconosciute al lettore dopo la separazione dei giovani da Cnemone.<sup>263</sup> D'altronde Calasiri è protagonista in un'altra sezione significativa: il duello tra i fratelli Tiami e Petosiri nel VII libro. L'episodio è stato recentemente studiato anche da Richard Hunter, che sottolinea come Eliodoro qui proceda a «highlight the interplay of the genres».<sup>264</sup> Lo stimolo è prezioso per la nostra analisi. Vediamo, dunque, le scene principali di questa sezione.

Dopo il ritrovamento di Cariclea, che racconta la cattura di Teagene da parte dei briganti, Calasiri e la giovane partono per andare a cercare Teagene e giungono a Menfi. Qui avviene il duello tra i figli di Calasiri, Tiami, capo dei predoni, e il fratello Petosiri, sotto gli occhi di un pubblico ampio, che assiepa i bastioni della città *ὄσπερ ἐκ θεάτρου* (6, 4).<sup>265</sup> Il lettore sa che Calasiri è il padre dei duellanti grazie al racconto che il sacerdote stesso, nella lunga digressione, aveva offerto a Cnemone;<sup>266</sup> l'orizzonte d'attesa del lettore è quindi disponibile ad accogliere un possibile colpo di scena. La sezione del duello ha come modello la nota scena dell'inseguimento fra Ettore e Achille nel XXII libro dell'*Iliade* (136-259), ma anche lo scontro tra Eteocle e Polinice che la produzione tragica classica sviluppa a più riprese.<sup>267</sup> I riferimenti al testo di Omero sono espliciti. Ad esempio, Tiami e Petosiri corrono due volte attorno alle mura di Menfi (*εἰς ἅπαξ μὲν*

263 La lunga digressione di Calasiri ha come modello, anche per l'ampiezza della sezione nella struttura complessiva delle *Etiopiche*, gli *Apologoi* narrati da Odisseo alla corte dei Feaci: lo spazio del racconto di Odisseo occupa la sezione centrale dell'*Odissea* (IX-XII), illustrando, sul piano narratologico, l'arrivo a Scheria e colmando la lacuna che il lettore aveva avvertito con l'*incipit* del poema *in medias res*. Cf. de Jong (2001), 221-227. L'*Odissea* è ampiamente riconosciuta come ipotesto delle *Etiopiche*: cf. Keyes (1922), Telò (2011), Zanetto (2014), Tagliabue (2015), Montiglio (2023), XXV-XXXVII.

264 Cf. Hunter (2022), 179.

265 Montiglio (2024), 479, nota qui la trasformazione del modello omerico: nell'inseguimento di Ettore e Achille sono gli dei a guardare la scena.

266 Calasiri ricorda i due figli e poi menziona il nome di Tiami a Cnemone che rimane sbigottito, ma tace perché riconosce in Tiami il capo dei briganti che voleva sposare Cariclea (II 25, 6-7).

267 Ne è un esempio canonico i *Sette contro Tebe* (805-1004) di Eschilo. Feuillâtre (1966), 105-144, offre una rassegna dei modelli letterari cui Eliodoro poteva avere attinto.

οὖν καὶ δεύτερον οὕτω περιήλασαν τὸ τεῖχος, 6, 4), come Achille e Ettore girano tre volte attorno alla rocca di Priamo (165-166). Ma dopo l'inizio del duello qualcosa cambia, perché il terzo giro attorno alle mura di Menfi non avviene. Eliodoro avverte il lettore che adesso dovrà aspettarsi un *καινὸν ἐπεισόδιον*, perché Calasiri scende in campo *ὥσπερ ἐκ μηχανῆς*, come un *deus ex machina* (6, 4-5): il sacerdote riconosce i suoi figli e corre verso di loro, scendendo dalle mura, per impedirne la morte.

L'aspettativa del lettore è pienamente soddisfatta. Come Eliodoro aveva promesso nel II libro, Calasiri è entrato in scena come un personaggio del teatro e ha impedito la morte dei figli: le *Etiopiche* assumono il profilo di un dramma in prosa. Eliodoro cambia il finale del duello fra Ettore e Achille per creare una storia nuova: con l'apparizione di Calasiri, nessuno dei fratelli muore. Ma per cambiare la storia di Ettore e Achille, Eliodoro utilizza la prassi del dramma anche sul piano del lessico tecnico, con *ἐπεισόδιον* e *ἐκ μηχανῆς*. Il nuovo racconto è esplicitamente definito come *ἡ ἀρχὴ ἄλλου δράματος*, un inizio per un finale diverso dall'*Iliade* di Omero e dalla produzione tragica (6, 4). Seguendo lo sguardo del pubblico che affolla le mura, che osserva la scena come il lettore scorre le pagine delle *Etiopiche*, Eliodoro offre un duplice riconoscimento: dopo quello fra Calasiri e i suoi figli, ecco che giunge *ἡ ἀναγνώρισις* fra Teagene e Cariclea, che si riconoscono da lontano e corrono ad abbracciarsi (7). Il narratore onnisciente definisce la scena del riconoscimento come un *παρεγκύκλημα τοῦ δράματος*, un'espressione rara e forse di carattere tecnico per indicare un'aggiunta o un'azione non descritta nel testo, ma che doveva comunque svolgersi in termini di rappresentazione drammatica.<sup>268</sup> Il lettore qui avverte lo scarto: con il lieto fine, tratto distintivo del romanzo greco, Eliodoro trasforma il modello epico e tragico.

Eliodoro, adesso, commenta l'episodio appena concluso (VII 8, 1):

λέλυτο μὲν ἄθεσμος ἀδελφῶν πόλεμος καὶ ἀγὼν ὁ δι' αἵματος κριθήσεσθαι προσδοκώμενος εἰς κωμικὸν ἐκ τραγικοῦ τὸ τέλος κατέστρεφε.

Così si risolse l'empia guerra tra fratelli e la lotta, che sembrava dovesse decidersi con il sangue, mutò la sua conclusione: dalla tragedia al lieto fine.

268 Secondo Caciagli (2016), 28, che offre un elenco delle poche occorrenze del termine, il *παρεγκύκλημα* doveva avere il valore di «nota scenica» e veniva apposto dal copista nei manoscritti recanti i testi dei drammi.

La scena del duello ha ricevuto un finale diverso. Non è epica, non è tragedia, ma è la storia nuova che Eliodoro sviluppa nelle *Etiopiche*. Con l'espressione εἰς κωμικὸν ἐκ τραγικοῦ Eliodoro sintetizza il senso complessivo del romanzo e offre una tessera rilevante per la poetica del genere. Qui emerge la piena consapevolezza dell'incrocio dei generi letterari. Eliodoro afferma di essere l'autore capace di gestire e intrecciare tragedia, commedia e produzione epica per la creazione di una nuova forma del racconto, nuova anche sul piano dello stile: il romanzo, un δρᾶμα in prosa.

Le riflessioni che Eliodoro sviluppa in questa sezione del romanzo dimostrano la rilevanza della *Kreuzung* come prassi della produzione letteraria, in epoca ellenistica e imperiale. Ma è possibile rintracciarne un precedente autorevole nel *Simposio* di Platone, un dialogo di cui la critica ha riconosciuto la presenza nelle *Etiopiche*. Certo il *Simposio* è stato indagato come paradigma per la rappresentazione dell'amore di Teagene e Cariclea, forse l'amore meno carnale fra quelli narrati nei romanzi. Secondo Marcelle Laplace, quell'eros è la vittoria, con il ricongiungimento finale dei protagonisti, di un amore alla maniera della favola degli androgini di Aristofane (189c2-193d5); d'altra parte, secondo John Morgan e Ian Repath l'Afrodite πάνδημος disprezzata da Tiami, figura opposta alla purezza di Cariclea, allude al discorso di Pausania.<sup>269</sup>

Ma occorre sottolineare che la critica antica restituisce il *Simposio* anche come paradigma della *Kreuzung*.<sup>270</sup> Ad esempio, nel V libro dei *Deipnosophisti* Ateneo, forse sulla base di un trattato Περὶ Συμποσιῶν attribuito all'antiplatonico Erodico di Babilonia, commenta i simposi sviluppati da Omero, Platone, Senofonte e Epicuro.<sup>271</sup> Per attaccare il *Simposio* di Platone, in difesa dell'elegante austerità di Omero, Ateneo descrive la scena del singhiozzo di Aristofane affermando che, con lo starnuto e la pagliuzza da mettere sotto al naso, Platone voleva renderlo un personaggio da comme-

269 Cf. Laplace (1992) e Morgan J.R., Repath (2019). Sulla matrice neoplatonica delle *Etiopiche*, in contatto con la biografia di Eliodoro, cf. *infra* 60, n. 136.

270 Un'analisi della ricezione antica della prassi drammatica nel *corpus* è offerta da Charalabopoulos (2012), 24-154.

271 Secondo Düring (1941), 90-105, il V libro dei *Deipnosophisti* è modellato su un Περὶ Συμποσιῶν di Erodico, alla luce della sequenza φησὶν Ἡρόδικος (192b21). A proposito di Erodico, Pagani (2006c) parla di frammenti di «incerta collocazione», citando l'ipotesi di Düring. Broggiato (2014), 53-54, seleziona come frammenti i passi di Ateneo in cui è menzionato il nome di Erodico. Per un quadro più ampio sul problema, che coinvolge anche Elio Aristide, cf. *infra* 48, n. 101 e 87, n. 206. Su Ateneo come complessa fonte per la ricostruzione della tradizione indiretta di Platone cf. Douglas Olson (2018).

dia e ridicolizzarlo (κωμωδεῖν γὰρ ἤθελε καὶ διασύρειν, 187c16-17). Una prospettiva che, pur nel segno della difesa di Platone, è confermata da un passo delle *Quaestiones Convivales* di Plutarco (VII 710B-C). Nella cornice di un simposio a Cheronea περὶ ἀκροαμάτων, gli argomenti da ascoltare per l'intrattenimento, i convitati discutono sull'opportunità di ammettere al simposio la suonatrice di *aulos* a partire dall'allontanamento della flautista nel *Simposio* di Platone (176e4-10). Rispondendo a un anonimo della scuola stoica, Filippo di Prusa afferma che nel *Simposio* della flautista non c'era alcuna necessità perché l'uditorio era catturato dalla κήλησις dei discorsi di tanto famosi partecipanti. La risposta è poco dopo ampliata dal commento su sezioni rilevanti del dialogo: Platone ha inserito il discorso di Aristofane ὡς κωμωδία, l'ingresso di Alcibiade ubriaco e incoronato come un δρᾶμα τῶν ποικιλωπάτων.<sup>272</sup>

Ateneo e Plutarco sottolineano una caratteristica del *Simposio*: qui Platone sviluppa la riflessione su Eros nel segno della prassi drammatica, commentando e discutendo il racconto già con il *setting* del dialogo, come vedremo a breve. Anche in altre sezioni del *corpus* Platone presenta il dialogo come testo capace di mischiare generi diversi per produrre un paradigma nuovo. Ad esempio, nel *Filebo* (49b6-c5) Socrate indica la definizione del γελοῖον, la debole ignoranza che appartiene alla produzione drammatica ma anche alla commedia e alla tragedia dell'intera esistenza.<sup>273</sup> All'inizio del *Fedone* (60a1-b3) Platone descrive Socrate con motivi tipici della produzione tragica, ma suggerisce la distanza dalla tragedia, perché Santippe che piange e si strappa i capelli viene allontanata dal carcere: Platone corregge, cioè, il modello tradizionale del lamento tragico, per offrire un paradigma di dramma nuovo.<sup>274</sup> In netto contrasto con la tragedia della tradizione è infatti l'ἀληθεστάτη τραγωδία del VII libro delle *Leggi* (817b1-5): la critica

272 Il passo prelude alla celebre distinzione fra dialoghi διηγηματικοί e dialoghi δραματικοί. Sulla distinzione, in rapporto con il *corpus*, cf. Capra (2003). Sul *Simposio* nelle *Quaestiones Convivales* cf. Klotz (2011); per uno sguardo alla ricezione del *corpus* nella produzione di Plutarco cf. Ferrari F. (2004b).

273 Sul γελοῖον nel *Filebo* cf. Tulli (2010). Sulla *Kreuzung* nel *corpus* di Platone cf. Gaiser (1984), 103-124, che riconosce nella critica di Platone alla tragedia il fondamento della poesia nuova, cioè del dialogo; in termini di teoria e prassi Nightingale (1995), 172-192, affronta la presenza della produzione retorica e del teatro soprattutto nel *Simposio*; Giuliano (2005), 24-57, tratta il problema dei generi in rapporto alla μίμησις.

274 L'uso dei motivi e del lessico della tragedia nel *Fedone* è stato analizzato da Arieti (1986) e Susanetti (2002). Álvarez (2018) riconosce nel *Fedone* l'ultimo dialogo della tragedia tragica sulla morte di Socrate.

riconosce qui una definizione che Platone, con la maschera dell'Ateniese, suggerisce per la prassi del dialogo.<sup>275</sup>

Dunque, nella prospettiva della *Kreuzung* il *Simposio* occupa nel *corpus* uno spazio paragonabile a quello che le *Etiopiche* possiedono nel panorama del romanzo greco. Occorre ripercorrere gli snodi rilevanti del dialogo e, infine, proporre qualche riflessione sul rapporto fra la prassi drammatica nel *Simposio* e nelle *Etiopiche*.

La scena si svolge nel 416 a. C. a casa di Agatone, il tragediografo che, nell'anno dell'ambientazione fittizia della συνουσία, ottenne la vittoria alle Lenee. La doppia cornice che Platone sviluppa nelle prime pagine, con il dialogo tra Apollodoro e un anonimo ἐταῖρος da cui prende avvio il racconto di Aristodemo in forma diegetica (172a4-174a2), apre il sipario su Socrate, protagonista della riflessione su Eros. Dopo la proposta di Erissimaco di non eccedere nel vino e di cacciare la flautista (176e4-10), iniziano i λόγοι su Eros.<sup>276</sup> Alla fine del discorso di Erissimaco, Platone colloca un intermezzo sulla prassi del γελοῖον. Aristofane, che adesso è pronto a offrire il λόγος dopo il singhiozzo, susciterà il riso e rischierà di parlare in modo ridicolo se il discorso non sarà sottoposto a controllo (γελωτοποιεῖς μέλλων λέγειν, καὶ φύλακά με τοῦ λόγου ἀναγκάζεις γίγνεσθαι τοῦ σεαυτοῦ, ἐάν τι γελοῖον εἴπῃς, 189a8-b2). Se, però, il γελοῖον è sorvegliato da un guardiano, capace di comprendere se il discorso è adeguato alla riflessione su Eros, diviene possibile la produzione comica in contatto con il sapere. Nello scambio con Erissimaco e sotto lo sguardo di Socrate, Platone chiarisce il controllo sul γελοῖον: Aristofane commenta che il γελοῖον può addirittura essere un κέρδος, ma solo se la Musa sovrintende alla creazione letteraria (189b3-7).<sup>277</sup> È già possibile notare che il controllo sul γελοῖον, rispetto al genere della commedia, presenta tratti di analogia, sul piano della riflessione implicita, con il controllo sulla prassi drammatica che Eliodoro ricerca con l'autorità di Dioniso, dio del teatro, per l'ingresso in scena di Calasiri.

275 Sull'ἀληθεστάτη τραγωδία nelle *Leggi* cf. Männlein-Robert (2013) e sul rapporto fra γελοῖον e σπουδαῖον, Jouët-Pastré (2006), 139-173.

276 Sull'ordine dei discorsi nel *Simposio*, che segue l'ordine dei posti dei partecipanti, cf. *infra* 154-156.

277 La critica ha molto discusso sul profilo di Aristofane nel *Simposio*, a partire dalla presentazione del personaggio e dal discorso che Platone costruisce per Aristofane. Elementi parodici, ma in contatto con la commedia, sono riconosciuti da Dover (1966). La caratterizzazione di βωμολόχος per Aristofane è riconosciuta da Avlonitis (1999), ripresa da Destrée (2015). Ma Nieddu (2007) pensa a un intento di «presentare il poeta personaggio, attraverso uno dei tratti più macroscopici della sua arte» (250). Una rassegna delle posizioni è disponibile in Manuwald B. (2012).

Dopo la riflessione sul profilo di Aristofane, per la commedia, e con il *setting* del *Simposio* posto a casa di Agatone, per la tragedia, i λόγοι sembrano giungere al termine con il discorso di Socrate su Diotima. Ma qui Platone mette in scena l'ingresso di Alcibiade con motivi tipici della produzione drammatica: è ubriaco, accompagnato dalla flautista e da κωμασταί, chiede di entrare per incoronare Agatone e per riprendere a bere, violando la regola che Erissimaco aveva posto all'inizio del simposio (212c6-213a2).<sup>278</sup> I partecipanti, chiusi nel silenzio dopo il discorso di Socrate, scoppiano adesso a ridere, secondo le parole che Alcibiade pronuncia (ἄρα καταγελάσεσθέ μου ὡς μεθύοντος; 212e9) e acclamano l'ultimo arrivato come il pubblico in un teatro.

La riflessione su tragedia e commedia giunge alla conclusione nell'ultima pagina del *Simposio* (223c4-d6):<sup>279</sup>

Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι· καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμῆσθαι τῶν λόγων—οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε—τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα <καὶ> κωμωδοποιὸν εἶναι.

Soltanto Agatone, Aristofane e Socrate erano ancora svegli e bevevano, a partire da destra, da una grande coppa. Socrate dialogava con loro. E per il resto, Aristodemo disse di non ricordarsi dei discorsi che facevano (non li aveva seguiti dall'inizio e sonnecchiava). Ma per sommi capi, disse [*Aristodemo*], le cose stavano così: Socrate li costringeva ad essere d'accordo con lui sul fatto che è proprio dello stesso uomo saper comporre commedia e tragedia, e il poeta di tragedie è per tecnica anche poeta di commedie.

Nella notte, rimangono svegli Agatone, Aristofane e Socrate: tragedia, commedia e dialogo. Ma soltanto Socrate parla. Aristofane e Agatone non rispondono, Aristodemo è addirittura confuso e non ricorda pienamente i

278 Sull'ingresso di Alcibiade nel *Simposio* cf. *infra* 149-151.

279 Nella sezione finale del *Simposio* la critica vede difficoltà, soprattutto in rapporto alla struttura narrativa del dialogo: Platone non torna alla prima cornice, l'incontro tra Apollodoro e l'anonimo ἑταῖρος. Cf. Clay (1975). Rowe (1998) indica nella conclusione la riflessione di Platone sulla produzione drammatica, ma ravvisa nel *Simposio* una «tragicommedia» (68). Cf. anche Blondell (2002), Belfiore (2011) e Zimmermann B. (2014).

discorsi. Platone lascia la scena al suo protagonista. La garanzia che, nelle *Etiopiche*, Eliodoro ricercava con il dio del teatro è forte, per la poetica implicita del *Simposio*, con la voce di Socrate: Platone offre qui la definizione del dialogo. Il lettore adesso comprende che Platone indica nel dialogo la nuova forma della produzione letteraria gestita con la prassi del dramma, ma superiore alla tragedia e alla commedia perché capace di intrecciare il tragico e il comico per produrre un genere diverso in rapporto con la riflessione filosofica. Il risultato che ne deriva è l'incoronazione di Platone, capace di comporre tragedia e commedia.

È adesso possibile giungere ad alcune considerazioni conclusive. Attraverso l'analisi della poetica della *Kreuzung* nelle *Etiopiche* possiamo considerare un primo dato: Eliodoro ci appare come uno scrittore colto, che costruisce una struttura narrativa estremamente articolata e densa di riferimenti alla produzione arcaica e classica. Pur nella difficoltà a più riprese affrontata dalla critica, è forse possibile immaginare un destinatario del testo capace di riconoscere la complessità del romanzo: ne deriva, cioè, anzitutto un lettore, che segue la trama senza perdere il filo della storia.<sup>280</sup> A Eliodoro serve un lettore preparato ad affrontare i frequenti richiami all'epica, alla tragedia e alla commedia e a comprendere le modalità di composizione del racconto. Un lettore capace, cioè, non soltanto di riconoscere nello scontro tra Tiami e Petosiri il duello tra Ettore e Achille, ma anche di avvertire nelle *Etiopiche* la distanza da Omero. Queste osservazioni, lungi da voler risolvere il problema del pubblico del romanzo greco, confermerebbero piuttosto il processo di trasformazione dei modelli che il romanzo greco ricerca e produce.

È possibile ammettere che la riflessione sull'incrocio dei generi nelle *Etiopiche* è anche figlia del modello suggerito da Platone. Possiamo riconoscere che, sebbene la *Kreuzung* trovi nella produzione ellenistica il fertile terreno per giungere a una piena codificazione, Platone ha già impostato teoria e prassi dell'incrocio dei generi letterari per la fondazione di un paradigma nuovo, soprattutto nelle pagine finali del *Simposio*. Come Eliodoro riconosce nel duello fra Ettore e Achille il punto di partenza da superare, per impostare una scena con un finale diverso dalla produzione di Omero nel segno della prassi drammatica, così Platone offre nel *Simposio* un

280 Per la discussione sul problema del destinatario del romanzo cf. *infra* 51-54. Giova però ricordare i contributi di Telò (1999) e di Hunter (2022), che riconoscono nelle *Etiopiche* intere sezioni di esegesi letteraria sul testo di Omero: una conferma per la complessa trama di citazioni, allusioni e modelli che Eliodoro, di per sé, doveva supporre fossero comprensibili per il destinatario.

modello di dramma nuovo. Certo, la scena delle *Etiopiche* è diversa dalla scena del *Simposio*. Ma appare analoga la riflessione sulla poetica e sulla correzione della prassi drammatica. Emerge nel *Simposio* un paradigma per la gestione della *Kreuzung der Gattungen*: è un paradigma che giunge all'epoca del romanzo greco e, insieme alla rappresentazione dell'eros idealizzato, poteva aver avuto influenza anche sull'incrocio dei generi letterari che Eliodoro mostra nelle *Etiopiche*.

### 3. 2. Prassi della narrazione

Ormai da tempo la critica attribuisce al romanzo greco una grande modernità nella costruzione del racconto e nelle strutture narratologiche, con vari livelli di complessità secondo i singoli testi. In un saggio importante Thomas Hägg, analizzando le tecniche narrative di Caritone, di Senofonte Efesio e di Achille Tazio, ha aperto una strada ancora fertile: ne sono esempi, fra i molti, i lavori di Tim Whitmarsh sul rapporto fra la struttura del testo e il tentativo di ricostruzione del contesto storico e sociale e di Koen De Temmerman sui personaggi del romanzo greco.<sup>281</sup> Inoltre, l'analisi della prassi narrativa ha consentito uno studio fertile sulle allusioni e sui modelli cui il genere attinge. In questo senso, il lavoro di Karl Barwick sul contatto fra la teoria retorica, con la suddivisione delle parti del discorso, e l'origine del romanzo rimane ancora oggi un paradigma importante e *L'autore nascosto* di Gian Biagio Conte ha permesso di focalizzare l'attenzione sulla prassi dell'*Ich-Erzähler* e del narratore onnisciente, da cui derivano movimenti narrativi e caratterizzazioni dei personaggi di significativa maturità letteraria.<sup>282</sup> Al contempo, la critica sensibile alla componente letteraria ha riconosciuto nei dialoghi di Platone, con varie sfumature, l'intreccio di contenuto della riflessione filosofica e forma del racconto: ad esempio, di recente Margalit Finkelberg, applicando le categorie narratologiche, ha studiato il ruolo del narratore e delle voci narranti nei dialoghi, sulla base della distinzione fra *μίμησις* e *διήγησις* che già Platone indica nel III libro della *Repubblica*.<sup>283</sup>

---

281 Per uno sguardo alla prospettiva qui esposta cf. Hägg (1971), 13-20 e 306-335, Whitmarsh (2011), 1-21, De Temmerman (2014), 1-45. Sui personaggi cf. anche Billault (1996).

282 Cf. Barwick (1928) e Conte (2007<sup>2</sup>), 13-40.

283 Come la stessa Finkelberg (2019) afferma «the peculiarity of the philosophical dialogue as a literary genre is that the subject matter that it has to arrange into a

Alla luce, dunque, dei risultati della critica, nelle prossime pagine analizzeremo alcune sezioni significative per l'indagine della prassi narrativa del *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e degli *Apista* di Antonio Diogene. In questi testi, come osserveremo, emergono tratti di analogia con la prassi del dialogo di Platone.

### 3. 2. a. La cornice del *Leucippe e Clitofonte*

Fra le scene di apertura, soprattutto le pagine iniziali del *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio hanno offerto alla critica la possibilità di riflettere sullo statuto del racconto nel romanzo greco, anche sul piano narratologico.<sup>284</sup> Il problema su cui la critica si è soffermata a più riprese riguarda la cornice iniziale in rapporto alla parte finale del romanzo: la cornice del *Leucippe e Clitofonte* non è ripresa nella conclusione della storia e il discorso di Clitofonte non ritorna all'incontro con l'anonimo viaggiatore.<sup>285</sup> Il finale del romanzo appare aperto, privo di un richiamo sia all'ἔκφρασις del dipinto di Europa, sia all'incontro fra i due personaggi nelle prime pagine. Il problema coinvolge diversi aspetti: il profilo del protagonista Clitofonte, spesso narratore inattendibile della stessa sua storia che ci appare composta da omissioni e inesattezze, la struttura complessiva del *plot*, i tratti della *fiction* che Achille Tazio sviluppa giocando con vari livelli narrativi e con

---

“plot” consists of arguments rather than events: it is the arguments that form the dialogue’s substance» (10). Sulla narratologia applicata ai testi antichi cf. de Jong (2014), 3-132. Su μίμησις e διήγησις nel III libro della *Repubblica* cf. *infra* 79-80.

284 Hägg (1971), 101-109, riconosce nella cornice i diversi piani di focalizzazione che costruiscono i livelli della narrazione. Per Reardon (1994) la scena di apertura conferma la sofisticata struttura narrativa di Achille Tazio, che abbandona le convenzioni del genere. Cf. anche Marinčić (2007). Secondo Chew (2014), proprio per la complessa struttura della cornice è possibile riconoscere nel romanzo di Achille Tazio la piena maturità del codice letterario. Cf. anche Zanetto 2012. Per una rassegna delle posizioni, con bibliografia, cf. Whitmarsh (2020), 117-132.

285 Sulla sezione finale del *Leucippe e Clitofonte* la critica vede difficoltà. Morales (2004), 143-151, spiega l'assenza nella cornice con un *pattern* ricorrente nel romanzo che lascia sospesa la trama narrativa. Nakatani (2004) suggerisce che il finale aperto lascia spazio al lettore di immaginare altre avventure del protagonista. Ma Hunter (1983), 40, riconosce tratti di analogia, sul piano della struttura narrativa, con il *Simposio* e il *Protagora* di Platone: è qui presente un'eco della struttura del dialogo. Secondo Fusillo (1997), la chiusura del *Leucippe e Clitofonte* è in linea con il tono ironico complessivo del romanzo.

i canoni tradizionali del romanzo greco.<sup>286</sup> Ian Repath ha riconosciuto la matrice platonica della cornice in rapporto, ad esempio, al *Simposio* e al *Protagora*: la cornice non chiusa suggerirebbe, cioè, il contatto con la produzione di Platone e indicherebbe una trasformazione della trama classica del romanzo, con la mancanza del lieto fine nelle pagine conclusive.<sup>287</sup> È possibile tornare sulla questione a partire dai riferimenti alla produzione di Platone nella cornice introduttiva.

Ripercorriamo brevemente la scena (I 1-3). Un anonimo viaggiatore, che parla in prima persona, giunge a Sidone in seguito a una tempesta, offre sacrifici alla divinità dei Fenici, poi inizia a camminare per la città finché si imbatte in una *γραφῆ* che raffigura Europa. L'ἔκφρασις, a più riprese analizzata, è un dipinto composto da prati fioriti, un ruscello, fanciulle spaventate alla vista di un toro; sul dorso dell'animale siede una giovane donna, vestita di una tunica bianca e di un velo gonfiato dal vento, attorno al toro nuotano delfini e giocano ἑρωτες.<sup>288</sup> Lo sguardo del viaggiatore si concentra soprattutto sulla figura di Eros, perché la voce narrante si defi-

286 Secondo Morgan J.R. (2007a) la narrazione offerta da Clitofonte è «both character-defined and character-defining» (107), secondo il modello del rapporto personaggio-autore individuato da Conte (2007<sup>2</sup>), 13-40, per il *Satyricon*: Achille Tazio nasconderebbe dietro Clitofonte la distanza tra il personaggio e l'autore. Cf. anche Repath (2015). De Temmerman (2014) definisce il discorso di Clitofonte come «ethopoeia» (153). Certamente Achille Tazio ha delineato il protagonista in modo piuttosto ambiguo anche per offrire riflessioni di poetica sul genere. Basti qui ricordare l'episodio di apertura del VI libro (1, 1-3). Dopo la notte con Melite, Clitofonte chiede alla donna di mantenere la promessa e di lasciarlo andare via; Melite lo traveste con abiti femminili e commenta la nuova immagine di Clitofonte, paragonandolo ad Achille (τοιούτον Ἀχιλλεῖα ποτ' ἔθεασάμην ἐν γραφῇ): è il rovesciamento netto del profilo eroico di Achille proprio al termine di una scena non consueta nell'intreccio canonico del romanzo d'amore, cioè il tradimento della donna amata. Cf. Brethes (2001). Secondo Whitmarsh (2020), 32-33, lo stile di Clitofonte-narratore è caratterizzato da numerose *sententiae* che estrapolano verità universali a partire dagli avvenimenti del racconto, un meccanismo narrativo tipico degli ambienti della Seconda Sofistica. Cf. anche Reardon (1971), 366-367. In generale sulla caratterizzazione dei protagonisti nel romanzo greco cf. Billaut (1996).

287 Cf. Repath (2001), 113-162.

288 Cf. Bartsch (1989), 40-79, in rapporto alle altre ἔκφρασις che Achille Tazio incastonava nella trama: oltre a quella adesso menzionata, abbiamo la descrizione della statua di Zeus Casio a Pelusio con il bassorilievo dell'episodio di Andromeda e di Prometeo (III 6-8) e il dipinto con il mito di Filomena, Procne e Tereo che apre la terza sezione del romanzo (V 3, 4-8). Sulle interpretazioni dell'ἔκφρασις di Andromeda cf. anche Hilton (2024), 86-94. Nella lode della tecnica pittorica che l'anonimo sviluppa per l'artista (ἐπίγρουν, I 2, 1), Kauffman (2015) riconosce il motivo del κάλλος, protagonista dell'intero racconto.

nisce ἐρωτικός: Achille Tazio, con la maschera dell'anonimo viaggiatore, definisce se stesso con il tratto caratterizzante del racconto, per indicare il pieno rapporto tra la produzione letteraria e l'ἦθος dell'autore.

Adesso avviene l'incontro tra l'anonimo viaggiatore e un giovane (I 2, 1-2):

ταῦτά μου λέγοντος νεανίσκος καὶ αὐτὸς παρεστῶς, “Ἐγὼ ταῦτα ἂν εἰδείην,” ἔφη, “τοσαύτας ὕβρεις ἐξ ἐρωτος παθῶν.” “Καὶ τί πέπονθας,” εἶπον, “ὦ ἀγαθέ; καὶ γὰρ ὁρῶ σου τὴν ὄψιν οὐ μακρὰν τῆς τοῦ θεοῦ τελετῆς.” “Σμῆνος ἀνεγείρεις,” εἶπε, “λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε.” “Μὴ κατοκνήσης, ὦ βέλτιστε,” ἔφην, “πρὸς τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Ἐρωτος αὐτοῦ, ταύτη μᾶλλον ἦσειν, εἰ καὶ μύθοις ἔοικε.”

Mentre parlavo, mi si accosta un giovinetto e mi dice: “Lo so bene, perché tante insolenze ho sofferto a causa di Eros”. E io dissi: “Che cosa hai patito, caro? Infatti per il tuo aspetto, per come lo vedo, non sembri iniziato da molto tempo ai misteri del dio.” E quello disse: “Risvegli uno sciame di discorsi: le mie vicende sono simili a storie raccontate.” E io dissi: “Non tirarti indietro, carissimo, nel nome di Zeus e dello stesso Eros. Tanto più grande per me sarà il piacere, se davvero le tue vicende sono simili a storie raccontate”.

Il νεανίσκος è Clitofonte, protagonista maschile, che Achille Tazio lascia senza nome fino all'inizio della narrazione delle vicende sofferte a causa di Eros (I 3, 1). Anche il tempo della cornice rimane sospeso. Solo il luogo è indicato: dopo l'incontro, l'anonimo viaggiatore conduce Clitofonte in un ἄλσος denso di platani, il luogo ἡδὺς καὶ ἄξιος per lo sviluppo dei racconti su Eros (I 2, 3). I riferimenti alla produzione di Platone in queste pagine iniziali non mancano, come già la critica ha riconosciuto.<sup>289</sup>

Lo σμῆνος λόγων, l'espressione con cui Clitofonte definisce la storia che poco dopo racconterà, secondo Ian Repath indica un'allusione al V libro della *Repubblica*, la risposta di Socrate all'attacco di Trasimaco e Glaucone con l'inizio della cosiddetta seconda ondata (ἂ νῦν ὑμεῖς παρακαλοῦντες οὐκ ἴστε ὅσον ἐσμὸν λόγων ἐπεγείρετε, 450b1-2).<sup>290</sup> Anche l'ambientazione

289 Per un primo sguardo alla produzione di Platone nel *Leucippe e Clitofonte* cf. Repath (2001), 261-276, e Morales (2004), 8-35 e 130-135. Contributi su aspetti specifici verranno citati nel corso dell'analisi.

290 Cf. Repath (2001), 138-155. Lo studioso discute la distinzione fra λόγος e μῦθος nella cornice del *Leucippe e Clitofonte* a partire dal *corpus* di Platone: nel dialogo i due termini manterrebbero un valore marcatamente oppositivo tra fatto vero e discorso

dell'incontro fra l'anonimo viaggiatore e Clitofonte suggerisce il riferimento alla produzione di Platone. Come anticipato, dopo il primo contatto i due personaggi si spostano nell'ἄλλος pieno di platani, proprio il luogo ἄξιος affinché Clitofonte possa iniziare a narrare la sua storia (I 3, 3). È un *setting* che richiama il *locus amoenus* descritto da Platone nelle prime pagine del *Fedro* (228e4-229c3).<sup>291</sup> Ma l'ambientazione in rapporto al *Fedro* suggerisce ulteriori elementi: i tratti di analogia emergono anche sul piano del movimento dei personaggi. L'anonimo viaggiatore è mosso dal piacere che arriverà nell'ascoltare i λόγοι di Clitofonte (ταύτη μᾶλλον ἦσειν, I 2, 2) e per questo è egli stesso a prendere per mano Clitofonte per condurlo nei pressi dell'ἄλλος, lo invita a sedersi e ad iniziare il racconto. Nel *Fedro* è per primo Socrate ad indicare a Fedro la strada verso l'Ilisso, nella ricerca di un luogo adeguato a fermarsi in tranquillità (ἐν ἡσυχίᾳ καθιζήσόμεθα, 229a2); poi è Fedro a condurre Socrate sotto il platano dove, dopo essersi sdraiato (230e3), si predispone ad ascoltare la lettura dell'*Erotico* di Lisia.<sup>292</sup> Come Fedro, Clitofonte si lascia guidare dall'anonimo viaggiatore che sceglie il luogo adatto per il racconto. È poi l'anonimo viaggiatore, a predisporre, come Socrate, ad ascoltare la storia del giovane. Con il riferimento alla scena iniziale del *Fedro*, Achille Tazio indica la presenza dell'autore del romanzo all'ascolto del λόγος narrato dal protagonista, ma non suggerisce l'autorialità del discorso. È questo un punto importante: l'autore del *Leucippe e Clitofonte* non è l'autore del λόγοι di Clitofonte. D'altra parte,

---

fittizio, un'opposizione che Achille Tazio sfumerebbe per produrre «a fictional story» (145). La presenza della produzione di Platone nel *Leucippe e Clitofonte* è riconosciuta anche da Furiani (1985), per il profilo del giudice notturno (VIII 9, 9) in rapporto alle *Leggi*, poi da Laplace (2007), 417-526, Morgan J.R. (2007b) e Corradi (2014), in rapporto al discorso di Aristofane nel *Simposio*. È da notare che soprattutto nel *Cratilo* (401e5) lo σμῆνος apre, forse con ironia, la riflessione con lo sciami etimologico sugli ὀνόματα: Socrate discute la correttezza dei nomi nell'ambito del più ampio confronto con la poesia della tradizione. Cf. Buongiovanni (2005). Occorre inoltre ricordare che Eliodoro offre lo σμῆνος κακῶν di Calasiri che introduce la lunga digressione (II 21, 5), con la funzione di narrare al lettore le vicende di Teagene e Cariclea che, nella cornice fittizia, sarebbero avvenute prima dell'inizio delle *Etiopiche*.

- 291 Una riflessione sulla ricezione del *Fedro* nel *Leucippe e Clitofonte* è offerta da Morales (2004), 53-60, sul rapporto fra il μυθολόγημα su Orizia e Borea che Fedro sviluppa per Socrate e lo σμῆνος di Clitofonte. Per un'analisi complessiva del *Fedro* nella cornice del *Leucippe e Clitofonte* cf. Ní Mheallaigh (2007).
- 292 Sulla scena d'incontro tra Socrate e Fedro fuori dalle mura di Atene, con l'opposizione tra spazio urbano e spazio rurale, cf. De Sanctis (2016). Cf. Heitsch (1997<sup>2</sup>), 72-75, per uno sguardo generale ai problemi di questa sezione del dialogo, e *infra* 158-163.

l'anonimo viaggiatore è un ascoltatore certamente di alto profilo, adatto al racconto sui mali provocati da Eros perché, come abbiamo visto, ἐρωτικός egli stesso. Su questo punto emerge un ulteriore contatto con il *Simposio* di Platone. Nella prima cornice mimetica del dialogo, composta dallo scambio fra Apollodoro e un anonimo ἑταῖρος, Apollodoro apre la seconda cornice riferendo al compagno la conversazione con un certo Glaucone, suo conoscente, che gli chiede di raccontare la συνουσία sui discorsi erotici avvenuta qualche anno prima presso la casa di Agatone (172a1-173b8). Il racconto è stato riferito ad Apollodoro da Aristodemo, il narratore del *Simposio*, ma Apollodoro lo ha verificato nel contatto diretto con Socrate, che era, di per sé, presente al simposio (καί μοι ὠμολόγει καθάπερ ἐκεῖνος διηγείτο, 173b5-6). Platone costruisce per Apollodoro il profilo di ascoltatore adatto al racconto anche per la sua abituale tendenza alla produzione e all'ascolto dei discorsi sulla filosofia: ἰ λόγοι περὶ φιλοσοφίας sono per Apollodoro un piacere (ὑπερφυῶς ὡς χαίρω, 173c5).<sup>293</sup>

Se nel *Simposio* è pieno il controllo sul racconto, per il contatto diretto di Apollodoro e Socrate, nel *Leucippe e Clitofonte* Achille Tazio stravolge i termini dello schema. Il controllo sul racconto è perlopiù assente. Certo rimane la presenza di un autore-ascoltatore coerente con il contenuto del λόγος, come del tutto coerente è Apollodoro per il piacere sui λόγοι περὶ φιλοσοφίας, ma l'anonimo viaggiatore non ha alcun ruolo attivo nel racconto che seguirà. La trama del *Leucippe e Clitofonte* è di fatto il discorso di Clitofonte. Ne deriva, con il rapporto fra il λόγος di Clitofonte e il μῦθος che sia Clitofonte che l'anonimo viaggiatore suggeriscono per il profilo del racconto, il piano della *fiction* che il lettore dovrà aspettarsi, con la possibile inattendibilità del narratore. Con i riferimenti alla produzione di Platone nella cornice, anche sul piano della prassi narrativa, Achille Tazio indica al lettore il corretto modo di leggere il *Leucippe e Clitofonte*: uno schema platonico per le strutture e per l'ambientazione viene trasformato, sul piano del senso, dal λόγος di Clitofonte, fuori dal controllo dell'anonimo ascoltatore.

Sulla base dell'analisi della cornice, occorre adesso osservare la conclusione del romanzo: cosa accade nell'VIII libro?

293 Un'analisi narratologica delle cornici del *Simposio* è offerta da Finkelberg (2021). Cf. anche Palumbo (2016). Sul profilo di Apollodoro che ama ἰ λόγοι περὶ φιλοσοφίας, come espediente narrativo, cf. Erler (2016). In generale, l'*incipit* nel dialogo assume sempre grande peso per lo sviluppo della riflessione: cf. Clay (1992).

I due giovani, dopo le varie avventure, si ritrovano a Efeso insieme a Sostrato, padre di Leucippe, giunto nella città per guidare un'ambasceria sacra ad Artemide.<sup>294</sup> Con il *topos* del ricongiungimento, le vicende sembrano adesso concluse. Ma il *Leucippe e Clitofonte* procede ancora. Ad Efeso, dopo l'ennesimo processo contro Clitofonte mosso da Tersandro, i due protagonisti e Sostrato vengono invitati a cena dal sacerdote del tempio di Artemide (VIII 4, 1). La scena è un *συμπόσιον* nel segno della vergogna, perché Sostrato, Leucippe e Clitofonte non riescono a guardarsi negli occhi per i mali che ciascuno aveva sofferto. L'atmosfera di imbarazzo viene superata quando il sacerdote chiede a Sostrato di raccontare la sua storia: un discorso di questo tipo è del tutto adeguato al contesto del vino (οἶνον δὲ μάλιστα πρέπουσιν οἱ τοιοῦτοι λόγοι, VIII 4, 2). La risposta di Sostrato non tarda ad arrivare (VIII 4, 3-4):

καὶ ὁ Σώστρατος προφάσεως λαβόμενος ἄσμενος, “Τὸ μὲν κατ’ ἐμὲ τοῦ λόγου μέρος ἀπλοῦν,” εἶπεν, “ὅτι Σώστρατος ὄνομα, Βυζάντιος τὸ γένος, τούτου θεῖος, πατήρ ταύτης· τὸ δὲ λοιπόν, ὅπερ ἐστὶ μῦθος, λέγε, τέκνον Κλειτοφῶν, μηδὲν αἰδούμενος· καὶ γὰρ εἴ τί μοι συμβέβηκε λυπηρόν, μάλιστα μὲν οὐ σὸν ἐστίν, ἀλλὰ τοῦ δαίμονος· ἔπειτα τῶν ἔργων παρελθόντων ἢ διήγησις τὸν οὐκέτι πάσχοντα ψυχαγωγεῖ μᾶλλον ἢ λυπεῖ.”

E Sostrato, gioendo nell'offrire la risposta, disse: “La parte del discorso che riguarda me è semplice. Il mio nome è Sostrato, la mia stirpe è di Bisanzio, sono zio di questo giovane, padre di questa ragazza; per il resto, che è il racconto vero e proprio, dillo tu, Clitofonte, figlio mio, senza vergognarti. E se ti è capitato qualche dolore, non è proprio colpa tua, ma del caso. Peraltro, la narrazione delle vicende passate affascina l'anima di chi ora non soffre più, piuttosto che addolorarla.”

La risposta di Sostrato è articolata in modo analogo alla prima presentazione di Clitofonte che Achille Tazio aveva costruito nelle pagine iniziali del romanzo (I 3, 1): abbiamo la menzione del nome, la provenienza, i rapporti di parentela. Ma il personaggio qui, a differenza di Clitofonte nella cornice, non propone alcun racconto e lascia spazio a Clitofonte, che fino alla conclusione del romanzo rimane l'unico effettivo narratore del *plot*. La

294 Cf. VII 12, 3-4. Sostrato giunge ad Efeso con l'ambasceria per ringraziare Artemide dopo la vittoria nella guerra contro i Traci; sul piano del *plot*, l'arrivo di Sostrato fa sospendere il processo a Clitofonte tentato da Tersandro, innamorato di Leucippe, e dilaziona il finale del romanzo.

narrazione di Clitofonte è per Sostrato un μῦθος, di nuovo in analogia alla cornice: era un μῦθος anche per l'anonimo viaggiatore.

Come nelle pagine iniziali Achille Tazio suggerisce al lettore le indicazioni per interpretare il romanzo, così accade anche nella risposta di Sostrato nell'VIII libro. E, non a caso, in questa sezione emergono riferimenti alla produzione di Platone. Il verbo ψυχαγωγεῖν, che offre lo stimolo a Clitofonte per sviluppare la ricapitolazione delle vicende, mostra infatti il contatto con il *Fedro*. Dopo la nota scena del canto delle cicale,<sup>295</sup> Platone sviluppa la seconda parte del dialogo a partire dalla riflessione di Socrate su come è opportuno dire e scrivere bene un λόγος (259e1-271d2). Lo scambio con Fedro proietta la narrazione verso i fondamenti della τέχνη τῶν λόγων, in precedenza definita come ψυχαγωγία τις διὰ λόγων (261a8): la tecnica che guida le anime attraverso i discorsi, cioè la retorica, capace in contesti pubblici e privati di affrontare questioni di piccola e grande rilevanza. La sequenza prelude alla riflessione di Socrate sulla retorica e le sue caratteristiche.<sup>296</sup> Nello scambio con Fedro, Socrate discute la tecnica delle antilogie, che si basa sulla somiglianza e rischia di ingannare se il retore non conosce la verità su ciascun oggetto del discorso. La riflessione è messa alla prova dall'analisi dei due discorsi appena prodotti, l'*Erotico* di Lisia letto da Fedro e il primo λόγος di Socrate, un'analisi che consente l'approfondimento sulle parti del discorso a partire dal proemio. Dopo il confronto fra medicina e retorica, Socrate giunge al cuore del problema: il potere del discorso è tale da guidare e persuadere l'anima (ἐπειδὴ λόγου δύναμις τυγχάνει ψυχαγωγία οὔσα, 271c10), quindi il retore che voglia essere esperto e capace non può fare a meno di avere conoscenza dei tipi di anima, del modo di agire, del modo in cui possono essere persuase.<sup>297</sup>

La ψυχαγωγία, che apre e chiude la prima parte della riflessione sulla retorica, nel *Fedro* è diretta verso il destinatario della retorica: è l'anima

295 Sulla scena del canto delle cicale cf. *infra* 161-162.

296 Le implicazioni della riflessione di Socrate sulla retorica nel *Fedro* hanno stimolato vari problemi: il rapporto con il *Gorgia*, la prima attestazione di ῥητορικὴ τέχνη, la possibilità di una retorica positiva nel *corpus*. Per uno sguardo generale cf. Rowe (2011), 174-197. Cf. Belfiore (2012), 13-17, sulle caratteristiche della τέχνη erotica di Socrate. Sul problema della retorica positiva cf. Murray (1988) e Centrone (2011).

297 La ψυχαγωγία, fertile nella retorica classica per indicare in modo negativo la persuasione priva di sapere, è qui da Platone trasformata in senso positivo: cf. Asmis (1986), Peixoto (2011) e Capra (2014), 86-87. Certo la ψυχαγωγία è problematica se priva di una prassi dialettica. In questa prospettiva, cf. ad esempio Werner (2012), 133-152, che sottolinea i limiti di un certo tipo di ψυχαγωγία in rapporto al mito delle cicale.

di chi ascolta ad essere persuasa. Nel *Leucippe e Clitofonte*, la ψυχαγωγία è diretta verso il narratore del racconto, cioè verso Clitofonte: l'invito di Sostrato consente a Clitofonte di iniziare la ricapitolazione, che il personaggio, in linea con il profilo che Achille Tazio ha preparato fin dalla cornice, offre nel segno della assoluta inattendibilità. Il racconto di Clitofonte è infatti denso di omissioni e inesattezze, soprattutto riguardo l'episodio dell'adulterio con Melite (V 27, 3-4). Clitofonte, pienamente in accordo con il profilo inaffidabile, nasconde l'adulterio ai partecipanti al simposio, ma non al lettore: «loday il mio comportamento facendolo apparire nel segno della saggezza e non ho mentito» (ἐξῆρον τὸ πρᾶγμα ἐμαυτοῦ πρὸς σωφροσύνην μεταποιῶν καὶ οὐδὲν ἐψευδόμην, VIII 5, 2). Il racconto su Leucippe è ancora più piegato alle esigenze della ψυχαγωγία. Clitofonte elogia il comportamento austero di Leucippe per rassicurare Sostrato, offre un ritratto quasi sacro della giovane e della coppia («per tutto il nostro viaggio, padre, ci siamo comportati con saggezza» VIII 5, 7). La ψυχαγωγία che guida le anime nel *Fedro* è trasformata da Achille Tazio in modo dissacrante perché applicata al personaggio meno attendibile del romanzo: Clitofonte non si smentisce, spiega al lettore il gioco che sta conducendo e, rivolgendo la sua ψυχαγωγία verso i partecipanti al banchetto, muove davvero l'anima di Sostrato, che infatti inizia a piangere (VIII 5, 9).

Il riferimento al *Fedro* nella ricapitolazione di Clitofonte collega la sezione finale del romanzo alla cornice, per la caratterizzazione di Clitofonte, per la presenza del *Fedro* nelle pagine iniziali e per la conclusione della ψυχαγωγία, perché adesso le vicende dei due giovani sembrano concluse. Sembrano concluse, ma non lo sono davvero. Giunge adesso la scena del dibattito giudiziario con Tersandro che conduce alla necessità di provare la verginità di Leucippe (VIII 6-14, 2). L'episodio occupa la parte centrale dell'VIII libro e si risolve, di per sé, in modo positivo: Leucippe è scoperta vergine di fronte alla popolazione di Efeso e Tersandro viene esiliato. Achille Tazio sviluppa adesso un altro simposio a casa del sacerdote (VIII 15, 2-3), in cui vengono narrate le vicende rimaste incomplete dal simposio precedente. I racconti, adesso pienamente μετὰ ἡδονῆς, riguardano parti di trama mancanti: la storia dei briganti di Faro, la μυθολογία su Calligone, sorella di Clitofonte, raccontata da Sostrato (VIII 17-18). I racconti vanno avanti; Clitofonte non è più narratore delle digressioni e si limita ad ascoltare. Ma, in quanto unico narratore del *Leucippe e Clitofonte*, ha comunque l'ultima parola. Clitofonte narra che dopo la conclusione dei racconti tutti se ne andarono a dormire (καὶ ταῦτα διαμυθολογήσαντες ἐκοιμήθημεν τὸν

αὐτὸν τρόπον, VIII 18, 5). Le parole di Clitofonte richiamano la scena conclusiva del *Simposio* di Platone (223b6-d12). Dopo la fine dei λόγοι su Eros, tutti, tranne Socrate, si addormentano: prima Aristodemo, che si risveglia prima della riflessione di Socrate su tragedia e commedia e racconta che tutti dormivano o se ne erano andati, poi Aristofane, infine sul far del giorno Agatone.<sup>298</sup> Dopo questa scena, Aristodemo racconta che Socrate si allontanò dal simposio e se ne andò al Liceo, per poi tornare a casa la sera. Naturalmente, nel simposio di Achille Tazio non c'è alcun Socrate che rimane sveglio: anche Clitofonte, come il lettore poteva prevedere, se ne va a dormire.

La ψυχαγωγία di Clitofonte sembra dunque terminata nel primo simposio dell'VIII libro, mentre la trama del *Leucippe e Clitofonte*, il μῦθος per il lettore, è terminata con i personaggi che vanno a dormire nell'ultimo simposio. La concreta conclusione del *Leucippe e Clitofonte*, con la breve narrazione delle vicende a Efeso che proietta Leucippe e Clitofonte nel viaggio verso Bisanzio (VIII 19), sembra in linea con la tecnica narrativa delle cornici. Il *Leucippe e Clitofonte* giunge, adesso, al termine: con l'ultima parola del romanzo, Βυζάντιον, una città, che richiama la prima parola del romanzo, Σιδών, una città.<sup>299</sup>

Ma Achille Tazio aveva già indicato nell'VIII libro un contatto con la cornice, con la ψυχαγωγία di Clitofonte che richiama il *Fedro*, e con la scena dei personaggi che vanno a dormire in rapporto alla conclusione del *Simposio*. E proprio con la ψυχαγωγία platonica appare in modo significativo il gioco delle cornici. Non è infatti difficile ammettere che l'intera trama del *Leucippe e Clitofonte* nient'altro è che la ψυχαγωγία di Clitofonte nei confronti dell'anonimo viaggiatore: le vicende di Clitofonte appaiono, adesso, pienamente simili a «storie raccontate».

Lo schema narrativo che Achille Tazio costruisce per il *Leucippe e Clitofonte* è sviluppato a partire da richiami alla produzione di Platone, sia in termini di immagini sia in termini di prassi. Con la presenza del *Fedro* nella cornice introduttiva e nella conclusione, con il meccanismo delle cornici narrative che mostra un contatto forte con lo schema sviluppato da Platone nel *Simposio*, Achille Tazio trasforma il modello perché affida il racconto a Clitofonte: Clitofonte, protagonista del *plot*, stravolge i meccanismi dell'autorevolezza e della veridicità del racconto. Con le parole di Sostrato sulla ψυχαγωγία, il lettore a questo punto ha piena coscienza del

298 Sulla conclusione del *Simposio* cf. *infra* 116-117.

299 Cf. Nakatani (2004).

profilo di Clitofonte: con la ψυχαγωγία che Clitofonte ha offerto al lettore, sviluppando l'intero racconto che compone il *Leucippe e Clitofonte*, Achille Tazio stravolge sorridendo il modello riconoscibile nel *Fedro* e nel *Simposio* di Platone.

### 3. 2. b. Un antico manoscritto. Gli *Apista* di Antonio Diogene e il racconto di Atlantide (*Timeo-Crizia*)

Il testo scritto come stratagemma letterario ricorre a più riprese nel romanzo, talvolta per accompagnare e segnalare gli γνωρίσματα, talvolta come lettere ritrovate da un personaggio, per chiarire punti della trama lasciati in sospeso.<sup>300</sup> L'espedito dell'"antico manoscritto" trova uno spazio ampio ne *Le incredibili avventure al di là di Thule* di Antonio Diogene (da qui: *Apista*), un romanzo frammentario la cui ricostruzione è possibile soprattutto grazie all'epitome offerta da Fozio nella *Bibliotheca* (cod. 166 = T 2.11.5 Schmedt), da alcuni papiri che conservano scarse porzioni di testo e da varie fonti di tradizioni indirette.<sup>301</sup>

Per quel che riusciamo a capire soprattutto dall'epitome di Fozio, i ventiquattro libri degli *Apista* dovevano avere un'articolazione complessa. Nel commento del Patriarca al testo emerge pienamente la poetica del verosimile, come abbiamo in precedenza osservato.<sup>302</sup> Secondo Fozio, Antonio Diogene ha modellato storie incredibili e false (εἰ καὶ ἄπιστα καὶ ψευδῆ πλάττοι, 111a35-36) servendosi, per la credibilità del racconto, di testimonianze di autori più antichi (μυθολογηθέντων ἀρχαιοτέρων μαρτυρίας, 111a37): nella dedica incipitaria Antonio Diogene ha premesso a ciascun libro del romanzo i nomi di autori illustri. Soprattutto la struttura narrativa della cornice mostra la prassi del verosimile. Gli *Apista* erano infatti intro-

300 Per un'analisi sul testo scritto nel romanzo, in rapporto alla definizione del genere, cf. Bowie (2009). Nel testo scritto degli *Apista* Morgan J.R. (2009) riconosce la poetica della *fiction*. Sulla complessità dello stratagemma per la costruzione dei livelli narrativi cf. Hansen (2003).

301 Disponiamo di un'edizione degli *Apista* aggiornata rispetto a Stephens, Winkler (1995), 120-131: cf. ora Schmedt (2020), 18-374. La ricostruzione della trama è ancora basata in larghissima parte sul codice 166 della *Bibliotheca* di Fozio: è necessario avere prudenza nell'attribuzione di singoli termini all'epitome o direttamente al testo di Antonio Diogene. Sulla struttura del romanzo cf. Di Gregorio (1968), Fauth (1978), Borgogno (1979), Morgan J.R. (1998). Il testo degli *Apista* qui riportato segue la numerazione così come stabilita per il codice 166 della *Bibliotheca* di Fozio.

302 Cf. *infra* 64-65.

dotti da una lettera che l'autore aveva mandato alla sorella Isidora, in cui Antonio Diogene riferisce di un'altra lettera che un certo Balagro scrive alla moglie Fila.<sup>303</sup> Nel secondo scritto, Balagro racconta la storia di un soldato che, dopo la conquista di Tiro, si reca presso Alessandro Magno affermando di potergli rivelare *ξένον τι καὶ παράδοξον* (111b6-7) e lo conduce fuori dalla città. Sottoterra trovano delle urne cinerarie incise con epigrafi che recano un nome proprio e un numero, ad esempio *Λυσίλλα ἐβίω ἔτη πέντε καὶ τριήκοντα* (111b11). La confusione generata dalla strana scoperta viene presto chiarita (111b19-31):

[...] ἐντυγχάνουσι παρὰ τοίχῳ κιβωτίῳ μικρῷ κυπαρίττου πεποιημένῳ ᾧ ἐνεγράπτο. «ἼΩ ξένε, ὅστις εἶ, ἄνοιξον, ἵνα μάθῃς ἃ θαυμάζεις». Ἀνοιξαντες οὖν οἱ περὶ Ἀλέξανδρον τὸ κιβώτιον, εὕρισκousι τὰς κυπαριττίνους δέλτους, ἅς (ὡς ἔοικε) κατέθηκε Δερκυλλίς κατὰ τὰς ἐντολὰς Δεινίου. Ταῦτα Βάλαγρον εἰσάγει τῇ γυναικὶ γράφοντα, καὶ ὅτι τὰς κυπαριττίνους δέλτους μεταγραψάμενος διαπέμψειε τῇ γυναικί. Καὶ λοιπὸν εἰσβάλλει ἐντεῦθεν ὁ λόγος εἰς τὴν τῶν κυπαριττίνων δέλτων ἀνάγνωσιν καὶ γραφήν, καὶ πάρεστι Δεινίας Κύμβῃ διηγούμενος ἅπερ προεῖρηται. Οὕτω μὲν οὖν καὶ ἐπὶ τούτοις ἢ τῶν δραμάτων πλάσις τῷ Ἀντωνίῳ Διογένηι ἐσχημάτισται.

[...] si imbattono, vicino al muro, in una piccola scatoletta di legno di cipresso dove c'era scritto: «Straniero, chiunque tu sia, aprimi, affinché tu comprenda ciò di cui ti meravigli». Allora quelli che erano con Alessandro aprirono la scatola e trovarono le tavolette di legno di cipresso, che - come verosimile - Dercillide aveva riposto sottoterra secondo le istruzioni di Dinia. [Antonio Diogene] Introduce quindi Balagro che scrive questo alla moglie e che, dopo aver trascritto le tavolette di cipresso, gliele avrebbe inviate. E per la restante parte il racconto confluisce nella lettura e nella trascrizione delle tavolette di cipresso, e compare Dinia che racconta a Cimbria le avventure che abbiamo detto. Così dunque, con questi espedienti, lo schema della finzione narrativa è stato modellato da Antonio Diogene.

303 Non è chiaro se la lettera di Balagro a Fila fosse concretamente contenuta nella prima lettera, quella di Antonio Diogene a Isidora, o se fosse un racconto a parte che Antonio Diogene riferisce a Fila. Cf. Morgan J.R. (1998), 3313-3315, e Schmedt (2020), 556-557. D'altra parte, la questione non intacca in alcun modo la complessità delle cornici narrative. È seguita qui la prospettiva di Fusillo (1990b), 16-25, secondo cui questa sezione degli *Apista* con la lettera di Balagro a Fila doveva essere inserita alla fine del romanzo. Sulla scoperta del testo scritto in una tomba cf. Speyer (1970), 78-80.

Secondo il testo di Fozio, la storia del ritrovamento delle tavolette avrebbe fatto parte dell'ultimo libro, mentre le lettere sarebbero state ad apertura del romanzo. Nonostante la sintesi operata da Fozio, appare evidente che l'invio delle tavolette di cipresso da Balagro alla moglie doveva essere avvenuto dopo la presa di Tiro (332 a. C.); al contempo, è plausibile immaginare che Antonio Diogene abbia sviluppato un certo impegno di Balagro intorno alle tavolette, ma non è possibile dire fino a che punto fosse coinvolto nell'episodio della scoperta.<sup>304</sup> Così come non è chiaro se Balagro avesse inviato a Fila la trascrizione delle tavolette o la trascrizione insieme al concreto supporto scrittorio. La traduzione qui proposta indica la seconda ipotesi, che tende a privilegiare un certo tipo di prospettiva: il possesso dell'antico manoscritto da parte dell'autore che, attraverso una catena di lettere fittizie, giunge direttamente all'origine del racconto. Antonio Diogene infatti, come abbiamo ricordato, avrebbe riferito a Isidora il contenuto della lettera di Balagro; quest'ultima lettera e il suo contenuto, dunque, sarebbero in possesso dell'autore degli *Apista*. D'altra parte, anche l'invio della trascrizione senza il supporto scrittorio apre a possibilità interessanti, perché in questo caso la trama del romanzo sarebbe maggiormente soggetta a manipolazione da parte di chi trascrive e giocherebbero un ruolo preminente i molteplici livelli di alterazione della storia che compongono la *fiction*.<sup>305</sup>

In entrambi i casi, le tavolette conservano la trama degli *Apista*, come è possibile ricostruire dal testo di Fozio. L'orizzonte d'attesa del lettore, per comprendere l'origine delle tavolette, è sollecitato fin dal primo libro. Nelle tavolette scoperte dal soldato, la frase incisa invita i personaggi a non farsi sorprendere dalla meraviglia, invitando così il destinatario del romanzo a non farsi sorprendere dalla meraviglia: nella sequenza *κατέθηκε Δερκυλλίς κατὰ τὰς ἐντολὰς Δεινίου* il lettore adesso scopre l'origine della

304 Ní Mheallaigh (2008) e Morgan J.R. (2009) individuano in Balagro un soldato di Alessandro e secondo Fusillo (1990b), 16, Balagro è satrapo di Alessandro Magno. Non sembra possibile ricavare questa informazione in modo chiaro dal testo di Fozio. Certo, è pur vero che la critica ha riconosciuto una certa aderenza storica fra i nomi dei personaggi di Antonio Diogene e alcuni personaggi illustri di epoca alessandrina ed è assolutamente probabile che qui Antonio Diogene avesse voluto fornire una patina storica alla cornice del romanzo: cf. Bianchi, Schiano (2019<sup>2</sup>), 532-533.

305 È questa la scelta di Stephens, Winkler (1995), 128, e di Morgan J.R. (2009), che interpretano la sezione come la riscrittura di Balagro del testo contenuto nelle tavolette. La traduzione di Fusillo (1990b), 67, e di Bianchi, Schiano (2019<sup>2</sup>), 200, va invece nella direzione qui seguita.

storia. I nomi di Dercillide e Dinia si riferiscono infatti ai personaggi del romanzo. Il lettore ora va a ritroso nella trama. Dinia aveva raccontato le sue avventure a Cimbria, con un probabile intreccio di digressioni fra cui possiamo ricostruire il racconto autobiografico di Dercillide, la donna amata da Dinia presso l'isola di Thule.<sup>306</sup> Seguendo la trama, capiamo quindi che Dinia ha richiesto a Erasinide, un τεχνίτης λόγων, di trascrivere la sua storia in duplice copia, di cui una sarebbe rimasta a Dinia e l'altra doveva sotterrarla Dercillide vicino alla tomba dell'amato (111a20-29). Dinia si serve di un esperto di racconti simile al τεχνίτης che ha creato il dipinto di Europa nelle prime pagine del *Leucippe e Clitofonte* (I 1), simile anche all'ἔξηγητής che aiuta il cacciatore a decifrare il quadro nel proemio del *Dafni e Cloe* (*Prologus* 3).<sup>307</sup> Del τεχνίτης λόγων di Antonio Diogene, a differenza degli altri romanzi, abbiamo il nome di Erasinide di Atene. Non sappiamo che ruolo avesse nella storia; possiamo soltanto limitarci a constatare che forse, con il nome, Antonio Diogene volesse fornirgli un'identità fittizia, non lasciandolo anonimo come accadeva negli altri romanzi. In ogni caso, l'origine della trama degli *Apista* è adesso chiarita. Il racconto proviene dalla voce del protagonista, che fa trascrivere la sua storia una figura esperta; le tavolette giungono a Balagro che ne offre una trascrizione. Il supporto scrittoio stesso o soltanto la sua trascrizione è l'oggetto della lettera di Balagro a Fila; la lettera di Balagro a Fila, a sua volta, è contenuta nella lettera di Antonio Diogene a Isidora, nella prima cornice. La voce di Dinia giunge, con vari intermediari e varie manipolazioni, alla prima cornice del romanzo: l'autore degli *Apista*, dando notizia al lettore della catena di trasmissione, entra così in pieno possesso della storia. Con la cornice complessa, gestita attorno allo scambio di lettere, e le tavolette su cui è scritta la trama sulla base delle parole di Dinia, gli *Apista* rispondono perfettamente alla definizione di πλάσις τῶν δραμάτων: un racconto sviluppato secondo la prassi del verosimile.

La costruzione narrativa che Antonio Diogene sviluppa per l'origine degli *Apista*, con lo stratagemma dell'antico manoscritto, trova un modello nel racconto di Atlantide sviluppato da Platone, che occupa la prima parte del *Timeo* (20d7-26e1) e l'intero *Crizia*. Il racconto di Atlantide, fra i miti sul

306 Una delle plausibili digressioni è l'episodio del mutismo di Mirto. Cf. Gallavotti (1931) e Schmedt (2020), 206-270. Qui il testo scritto assume particolare rilevanza. Dercillide, probabilmente la narratrice di questo episodio, offre alla serva Mirto una tavoletta piegata, un γραμματεῖον δίθυρον (fr. 3.1, r. 6 Schmedt), per scrivervi la sua storia senza dover parlare.

307 Cf. *infra* 99-103.

passato nel *corpus*, si è imposto all'attenzione della critica per la struttura narrativa, per la cornice e l'ambientazione, per la riflessione su verità e finzione.<sup>308</sup> Ripercorriamone la trama.

Nel sommario del *Timeo* (17a1-19b2), Socrate ricapitola gli argomenti trattati *χθές*, il giorno precedente, nella discussione sviluppata nella *Repubblica*, e ne offre una sintesi che prepara la narrazione successiva.<sup>309</sup> A partire dai discorsi *περὶ πολιτείας*, Socrate descrive adesso il desiderio che lo ha catturato (19b3-d2): è il *πάθος* di contemplare esseri viventi belli e immutabili, come fossero fissati con la pittura, e di vederli invece in movimento, intenti a combattere la lotta secondo il *πρέπον* che ben si addice ai loro corpi. Socrate chiede a Timeo, Crizia e Ermocrate, gli interlocutori più adatti per sviluppare il racconto, di produrre un *λόγος* capace di lodare in modo corretto gli uomini e la città che i discorsi *περὶ πολιτείας* hanno creato. Platone intende sottolineare il legame fra i risultati a cui Socrate è giunto nella *Repubblica* e l'esigenza di offrire, nel *Timeo* e nel *Crizia*, un racconto con caratteristiche diverse. Il racconto che Socrate richiede deve, cioè, essere fondato sulla discussione attorno alla città ideale, ma deve avere tratti diversi per la forma letteraria: ne derivano il mito di Atlantide, affidato a Crizia, e il discorso di Timeo sul demiurgo.

Il racconto di Atlantide mostra, fin dall'ambientazione, i tratti dell'*εἰκός*. Crizia offre una lunga catena generazionale, che dalle terre d'Egitto giunge al *Timeo*: il nonno, Crizia il vecchio, ha riferito a Crizia il racconto, durante le gare di canto a cui erano soliti partecipare i fanciulli (21a7-d8).<sup>310</sup> Ma

308 Per un quadro degli studi sul racconto di Atlantide cf. Regali (2012), 9-11. Per alcune interpretazioni antiche sul racconto di Atlantide cf. *infra* 28, n. 45.

309 La critica vede qui una difficoltà, cioè l'assenza dei filosofi governanti dalla ricapitolazione di Socrate. Brisson (1970) affronta il problema: c'è continuità tra la *Repubblica* e il *Timeo-Crizia*, ma per Atlantide bisogna ammettere la presenza dei «germes de la déchéance» (431), una decadenza che implica, di per sé, l'assenza dei filosofi. Cf. anche Pradeau (1997), 161-186. Secondo Rowe (1997) l'assenza dei filosofi governanti non presuppone l'abbandono da parte di Platone del progetto della *Repubblica*: al contrario, non c'è bisogno della figura dei filosofi governanti per mostrare il rapporto tra dialettica, conoscenza e città ideale nel racconto su Atlantide. Vegetti (1999) riconosce nella stirpe dei sacerdoti del *Timeo* il profilo adeguato per i filosofi. Brodie (2012), 127-128, interpreta l'assenza dei filosofi come la necessità di fornire, nel *Timeo*, epistemologia e cosmologia di profilo differente rispetto alla *Repubblica*, seppur con essa in contatto. Per una prospettiva letteraria cf. Erler (2009), Regali (2012), 71-76, e Gill (2017), 6-7: l'assenza dei filosofi implica il mutamento del *setting* del dialogo.

310 Sull'identità di Crizia narratore del racconto e di suo nonno, Crizia il vecchio, la critica ha avvertito difficoltà: gli anni che intercorrono fra Crizia il vecchio e Solone

la fonte primaria del racconto è Solone, uno dei Sette Sapienti secondo il canone che per primo Platone stabilisce nel *Protagora* (342e4-343a5). La sapienza di Solone, poeta e legislatore, è garanzia del racconto, perché Solone a sua volta lo ha ascoltato dalla bocca dei sacerdoti egizi durante il suo viaggio a Sais, la città nei pressi del delta del Nilo (21e7-22a4).<sup>311</sup> Crizia il vecchio afferma che se Solone avesse preso sul serio la poesia e non l'avesse considerata un'attività a margine dell'impegno politico, né Omero né Esiodo sarebbero stati poeti più illustri di lui (εὐδοκμώτερος, 21d2). Per la piena autorevolezza del racconto, Platone sviluppa dunque un narratore eccellente e una tradizione orale che mostra la profondità del tempo. Il racconto di Atlantide è un παλαιὸς λόγος, un discorso antico. È ambientato in un passato remoto, distante novemila anni dalla cornice fittizia (21a7). È questo il tempo che i sacerdoti egizi riferiscono a Solone per lo scontro tra l'antica Atene e l'isola di Atlantide, l'impresa più bella che la città greca abbia mai affrontato (τῶν ἔργων αὐτοῖς ὁ κάλλιστον ἐπράχθη, 23e5-6). Sul tempo Crizia insiste, con la meraviglia che ha provato nel sentire le parole di Socrate simili al racconto del nonno, ascoltato da bambino, ma la distanza causata dagli anni trascorsi non ha consentito un discorso prodotto sul momento, improvvisando; è invece richiesto un impegno della memoria (ἀναμνησκόμενος, 25e3). Certo la catena generazionale costruisce i livelli del tempo: distanzia il lettore del *Timeo* dall'antichità remota del conflitto fra Atene e Atlantide e lo avvicina, al contempo, alla cornice fittizia, con Solone, Crizia il vecchio, Aminandro e con Crizia, la voce narrante che scava nella memoria di bambino.<sup>312</sup>

---

non sarebbero coerenti con il dato storico e quindi il Crizia narratore dell'Atlantide non può essere Crizia figlio di Callesco. Ma, come afferma Regali (2012), si tratta di «un segno chiaro della volontà di Platone di dilatare la catena generazionale per collegare Crizia il tiranno a Solone» (62). *Contra Nails* (2002), 106-111.

- 311 Il giudizio di Platone su Solone è positivo non solo nel racconto di Atlantide. Nel *Carmide* (154e8-155a3) i tratti positivi di Crizia nascono dalla discendenza da Solone, una genealogia che coinvolge anche Platone come la tradizione biografica non manca di sottolineare. Nel *Simposio* (209c7-e4) è il legislatore a cui i cittadini hanno eretto templi per conservarne la memoria e nel *Fedro* (278b7-d1) ha composto le leggi ἐν πολιτικοῖς λόγοις. Su Solone nel *corpus* cf. Morgan K.A. (2015), che giunge però alla conclusione, difficile da accettare, per cui «Solon as poet held no special status for Plato» (135). *Contra Soares* (2018).
- 312 Sulla cornice del racconto di Atlantide in rapporto alla *Poetica* di Aristotele cf. Erler (1997). Ferrari F. (2012) analizza l'ambientazione in rapporto alla riflessione sul passato nella *Repubblica*. Cf. anche Nicolai (2005) e Männlein-Robert (2021). Sulla catena generazionale e gli anacronismi cf. Tulli (1995) e Regali (2006). Per Morgan K.A. (1998) il racconto di Atlantide è in contatto con le vicende storiche del

Alla fine della prima parte del discorso di Crizia, Socrate afferma che il racconto non è un *πλασθεὶς μῦθος* ma un *ἀληθινὸς λόγος* (26e4-5). Nella sequenza la critica avverte da tempo difficoltà, soprattutto sulle caratteristiche del *λόγος* di Atlantide e sul significato del *πλασθεὶς μῦθος*.<sup>313</sup> Emerge qui la riflessione di Platone sul profilo del racconto di Atlantide. Certo, come abbiamo osservato, il campo semantico di *πλάσμα* assume rilievo nel *corpus* e anche in questo caso, con il *πλασθεὶς μῦθος*, Platone indica al lettore un segnale di riflessione poetica.<sup>314</sup> È ragionevole ammettere che le parole di Socrate suggeriscano infatti la novità introdotta nel dialogo ambientato, sul piano fittizio, il giorno precedente. Possiamo, cioè, riconoscere che nel *πλασθεὶς μῦθος* Socrate segnali un riferimento alla discussione sul profilo del racconto di finzione, così come è definito nella *Repubblica*, per sottolineare il cambiamento di paradigma attorno alla prassi del *πλάσμα*. Nell'*ἀληθινὸς λόγος* Socrate indica invece il racconto di Atlantide, per i tratti che caratterizzano la cornice e la trama: Platone offre l'intero discorso di Crizia nella ricerca della veridicità, con la catena generazionale costituita da personaggi storicamente identificabili, con la scansione del tempo, con l'ambientazione nel passato lontano. Ma come conciliare l'opposizione? Dobbiamo tornare alla richiesta di Socrate. Quando, cioè, Socrate domanda a Timeo, Crizia e Ermocrate un discorso con un profilo diverso, con l'immagine degli esseri viventi in movimento, Socrate richiede un racconto pienamente conforme alla *Repubblica* sul piano del

---

IV secolo, ad Atene. Ma sono molti i generi letterari che nel racconto di Atlantide confluiscono: cf. Regali (2012), 79-98, e Capra (2010). Un tentativo di ricostruzione del *Nachleben* di Atlantide è offerto da Clay (2012).

313 Per Gill (1979), con il racconto di Atlantide Platone «is playing the game of fiction, the game, that is, of presenting the false as true, the unreal as real» (76). Sulla verità nel racconto di Atlantide cf. Görgemanns (2000). Ma il falso non trova spazio nel valore nuovo di *πλάσμα*: cf. Erler (2013). Per Johansen (2004), 24-47, il racconto di Atlantide suggerisce un paradigma universale, vero perché in contatto con la *Repubblica*. Cf. Broadie (2012), 115-172, per il rapporto con la cosmologia del *Timeo*. Le traduzioni del passo confermano la difficoltà. Per Adorno (1988<sup>3</sup>) il *πλασθεὶς μῦθος* è «fantastico mito» e l'*ἀληθινὸς λόγος* «storia vera» (737), per Fronterotta (2003) «mito immaginifico» e «discorso veritiero» (175). Varie traduzioni anche in altre lingue: per Brisson, Patillon (1992) «ce n'est pas une fiction mythique, mais un discours vrai» (114), per Kuhn (2017) «[...] dass es nicht eine erfundene Geschichte, sondern eine wahre Darstellung ist» (15), secondo Gill (2017) «it is not a made-up story but a true account» (68). La recente traduzione di Ferrari F., Petrucci (2022) sembra cogliere le sfumature di senso: «e non è un racconto modellato da qualcuno, ma un vero e proprio discorso» (35).

314 Sul *πλάσμα* nel *corpus* cf. *infra* 75-83.

modello, ma del tutto diverso sul piano della prassi. Non pare possibile riconoscere un'opposizione tra un racconto falso e un discorso vero: il *πλασθεὶς μῦθος* e *ἡ ἀληθινὸς λόγος* non indicano l'opposizione tra *ψεῦδος* e *ἀλήθεια*. Platone qui sottolinea il cambiamento dei tratti del racconto: se, come Crizia precisa poco prima (26c7-d1), nel discorso prodotto *χθές*, il giorno precedente, i cittadini e la città sono stati narrati da Socrate *ὡς ἐν μύθῳ*, serve adesso un *λόγος* che li mostri *ἐπὶ τᾷ ἀληθείᾳ*. Osserviamo quindi la differenza fra un racconto sulla città ideale che rimane sviluppato sul piano teorico, nella *Repubblica*, e un racconto che presenta caratteristiche diverse, nel *Timeo*: è un «discorso conforme al vero» quello che Crizia ha narrato a Socrate, mentre è un «racconto di finzione» quello che Socrate ha prodotto sulla città ideale.<sup>315</sup>

Certo Platone sviluppa il «discorso conforme al vero» con espedienti narrativi significativi. Se negli *Apista* di Antonio Diogene la garanzia di autenticità del racconto è prodotta attraverso la catena di lettere nel cerchio familiare, con la lettera alla sorella Isidora che aprirebbe il romanzo, e con i nomi dei grandi autori del passato apposti su ogni libro, nel *Timeo* la struttura narrativa del racconto di Atlantide non è distante. Non è distante nemmeno l'origine del racconto, come Crizia illustra nel *Crizia*.

Dopo la descrizione della terra attorno all'antica Atene, Crizia interrompe la narrazione del racconto e torna alla cornice, al dialogo fra Socrate, Timeo e Ermocrate (113a1-b5):

315 La prospettiva qui seguita deriva anche dai contributi di Erler (2013) e Centrone (2020), pur con un esito diverso nella traduzione. Occorre sottolineare che Platone si sofferma sull'accezione dell'aggettivo *ἀληθινός* in particolare nel *Sofista*. Nella prima parte del dialogo (239e1-240c3), per giungere alla definizione del sofista, lo Straniero di Elea e Teeteto riflettono sull'*εἶδωλον* in rapporto al vero e alla tecnica che produce apparenze. L'immagine è un oggetto prodotto a somiglianza di un oggetto vero (*πρὸς τὰ ληθινόν*): l'oggetto non vero, domanda lo Straniero, è allora il contrario del vero (*τὸ μὴ ἀληθινὸν ἄρ' ἐναντίον ἀληθοῦς*)? Platone qui indica una sfumatura di senso fra i neutri *ἀληθινόν* e *ἀληθές*. Se l'*ἀληθές* è possibile da definire come «il vero», l'*ἀληθινόν* pare suggerire una caratterizzazione dell'oggetto che non è da Platone esplicitamente opposto allo *ψεῦδος*: si tratta di un oggetto «vero» perché «autentico, effettivo, attendibile», «vero» quindi nel suo significato epistemologico e protrettico rispetto al destinatario. L'oggetto, quindi, si configurerebbe caratterizzato da *τὸ ἀληθινόν* quando al destinatario, interno o esterno al dialogo, risulti come vero. Questa possibile sfumatura è da interpretarsi in modo complesso, per i risultati problematici cui giunge la prima parte del *Sofista*: subito dopo il nostro passo, Socrate menziona il sofista policefalo che inganna perché, seguendo questa argomentazione, risulterebbe impossibile l'esistenza del falso (240c4-6). Ma in ogni caso la sfumatura semantica va tenuta in considerazione. Sull'immagine e il problema del falso nel *Sofista* cf. almeno Palumbo (1994) e Notomi (1999).

τὸ δ' ἔτι βραχὺ πρὸ τοῦ λόγου δεῖ δηλῶσαι, μὴ πολλακίς ἀκούοντες Ἑλληνικὰ βαρβάρων ἀνδρῶν ὀνόματα θαυμάζητε· τὸ γὰρ αἴτιον αὐτῶν πύσεσθε. Σόλων, ἅτ' ἐπινοῶν εἰς τὴν αὐτοῦ ποιήσιν καταχρήσασθαι τῷ λόγῳ, διαπυθνομένης τὴν τῶν ὀνομάτων δύναμιν, ἠῦρεν τοὺς τε Αἰγυπτίους τοὺς πρώτους ἐκείνους αὐτὰ γραψαμένους εἰς τὴν αὐτῶν φωνὴν μετενηνοχότας, αὐτὸς τε αὖ πάλιν ἐκάστου τὴν διάνοιαν ὀνόματος ἀναλαμβάνων εἰς τὴν ἡμετέραν ἄγων φωνὴν ἀπεγράφετο· καὶ ταῦτά γε δὴ τὰ γράμματα παρὰ τῷ πάππῳ τ' ἦν καὶ ἔτ' ἐστὶν παρ' ἐμοὶ νῦν, διαμεμελέτηται τε ὑπ' ἐμοῦ παιδὸς ὄντος. ἂν οὖν ἀκούητε τοιαῦτα οἷα καὶ τῆδε ὀνόματα, μηδὲν ὑμῖν ἔστω θαῦμα· τὸ γὰρ αἴτιον αὐτῶν ἔχετε.

È necessario chiarire, in breve, alcune questioni prima di questo discorso, affinché non vi meravigliate sentendo spesso nomi greci di uomini barbari: capirete adesso la causa. Solone, poiché aveva intenzione di servirsi del racconto per la sua poesia, apprendendo la potenza dei nomi, scoprì che per primi gli Egizi li avevano messi per iscritto e li avevano tradotti nella loro lingua. Così lui stesso, dopo aver riscoperto di nuovo il senso di ciascun nome, li mise per iscritto riportandoli nella nostra lingua. Proprio questi manoscritti erano presso mio nonno e sono ancora adesso presso di me, li ho molto studiati quando ero bambino. Dunque, quando ascolterete tali nomi non c'è niente di cui dobbiate meravigliarvi: sapete infatti quale è la causa.

Il racconto di Atlantide proviene dai γράμματα, i testi scritti dai sacerdoti egizi che conservano la memoria della storia. Già nel *Timeo* (24b7-e4) i sacerdoti dicono a Solone che per un racconto nel segno dell'ἀκρίβεια è necessaria la riflessione κατὰ σχολήν e il supporto materiale dei γράμματα, su cui è scritto il numero degli anni che separano il tempo dello scontro tra l'antica Atene e Atlantide dalla cornice fittizia del dialogo. I testi custodiscono gli ὀνόματα dei primi uomini comparsi sulla terra. Una doppia traduzione giunge a Crizia, offerta prima dai sacerdoti egizi, poi da Solone che traduce i testi in lingua greca. La traduzione di Solone è tesa a restituire la διάνοια degli ὀνόματα.<sup>316</sup> Qui Platone ricerca la veridicità del racconto: i testi su cui i nomi sono scritti appartenevano al nonno di Crizia, secondo narratore del racconto, e sono νῦν, «adesso», in possesso di Crizia. Crizia

316 È possibile segnalare un rapporto con il *Cratilo* (416c1-11), per la ricerca attorno all'αἴτιον κληθῆναι ἐκάστῳ τῶν ὄντων, individuato da Socrate nella διάνοια: i nomi prodotti nel segno della διάνοια sono addirittura degni di lode perché colgono il senso delle cose che significano. Cf. *infra* 76, n. 180.

indica il possesso dei testi con *παρ' ἐμοί*. I *γράμματα* sono «presso di me»: è lo stratagemma letterario del narratore affidabile, che conosce pienamente la storia e non corre il rischio di fare errori.

Certo Platone non sottrae il racconto di Atlantide ai livelli di possibile manipolazione tipici della *fiction*, con la catena della traduzione, dall'Egitto a Solone, con la tradizione orale, dall'Egitto a Crizia. Ma nel sommario del *Timeo*, Timeo chiede a Socrate la ricapitolazione degli argomenti trattati *χθές* affinché rimangano *παρ' ἡμῖν*, «presso di noi», ma anche «dentro di noi» (17b9), perché in questo modo è possibile sviluppare un discorso in linea con la *Repubblica*; anche per il sacerdote egizio (23e3) i testi sono *παρ' ἡμῖν*, certamente custoditi nei templi sacri, ma anche dentro la memoria che conserva il passato remoto.<sup>317</sup> Con l'espressione *παρ' ἐμοί*, «presso di me» ma anche «dentro di me», emerge la presenza di Platone autore del racconto di Atlantide: Crizia condivide con Platone vincoli di parentela, come la critica ha riconosciuto.<sup>318</sup>

Emergono, dunque, i tratti di analogia con gli *Apista* di Antonio Diogene. L'espedito dell'antico manoscritto, fertile nella letteratura moderna e contemporanea, attribuisce alla storia di Atlantide il profilo di un racconto fondato su un testo in possesso del narratore del racconto, così come Dinia, il protagonista degli *Apista*, ha trascritto personalmente la trama del romanzo sulle tavolette seppellite, poi, da Dercillide. Sono molteplici gli elementi di confronto: un testo scritto a fondamento della storia, una cornice complessa, fatta di lettere per la *πλάσις* di Antonio Diogene, di voci provenienti dal passato e dalla famiglia di Platone, per il *Timeo* e il *Crizia*, la scoperta delle tavolette di cipresso, forse nell'ultimo libro degli *Apista*, i *γράμματα* di Crizia, tradotti da Solone e ancor prima dai sacerdoti. Si tratta di una prassi narrativa di palese modernità, che consente di riconoscere un contatto sul piano della struttura del racconto fra le pagine del *Timeo* e del *Crizia* di Platone e *Le incredibili avventure al di là di Thule* di Antonio Diogene.

317 Devo l'intuizione della traduzione delle sequenze *παρ' ἡμῖν* e *παρ' ἐμοί* a Walter Lapini, che ho potuto ascoltare in occasione di un incontro seminariale presso l'Università di Pisa, nel settembre 2021.

318 Cf. Tulli (1995). Peraltro, secondo quanto riportato da Diogene Laerzio (III 1, r. 5), Platone è *ἔκτος ἀπὸ Σόλωνος*, sesto nella linea generazionale che parte da Solone.

### 3. 3. Conclusioni

L'analisi fin qui condotta ha permesso di riconoscere, almeno in parte, lo spazio che il dialogo di Platone poteva occupare, sul piano della poetica e della prassi narrativa, in alcuni romanzi greci. Giova senz'altro ribadire la distinzione già accennata: i romanzi di Achille Tazio, di Longo Sofista e di Eliodoro mostrano fra i *big five* una maggiore complessità, che consente di comprendere meglio i tratti di analogia con il dialogo di Platone sia nelle riflessioni sul profilo del racconto, sia nelle strutture della narrazione con cui i romanzieri costruiscono il *plot*. Come abbiamo osservato, è possibile riconoscere nel dialogo di Platone un modello di poetica per la teoria della  $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  nel *Dafni e Cloe* e per la *Kreuzung der Gattungen* nelle *Etiopiche*, pur considerando lo sviluppo che la  $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  e la *Kreuzung*, come modalità di riflessione e composizione del testo, ebbero in epoca ellenistica e imperiale. D'altra parte, il meccanismo delle cornici narrative operante nel *Leucippe e Clitofonte* e lo stratagemma dell'"antico manoscritto" negli *Apista* di Antonio Diogene trovano una premessa nelle zone del *corpus* di Platone che abbiamo osservato.

Dalla prospettiva fin qui delineata emerge nel romanzo greco una significativa presenza del *Fedro* e del *Simposio*, due dialoghi che hanno conosciuto un fertile *Nachleben* in epoca ellenistica e imperiale. È quindi opportuno approfondire alcuni aspetti della loro ricezione anche oltre i *big five*.