

IV. Maschere di Eros: immagini del *Fedro* e del *Simposio* nel romanzo greco

Nel quadro della ricezione del *corpus* di Platone nei romanzi, il *Fedro* e il *Simposio* occupano uno spazio di particolare rilevanza, come la critica già da tempo ha notato.³¹⁹ Soprattutto per l'ambientazione del racconto nelle prime pagine del *Fedro* e per i λόγοι adatti a comporre l'immagine di Eros nel *Simposio*, i due dialoghi offrono indicazioni importanti per la poetica di Platone attraverso immagini che hanno goduto di un significativo *Nachleben*. Come Michael Trapp ha sottolineato, in epoca imperiale il *Fedro* si è imposto come un modello e un classico della produzione letteraria fino a divenire una presenza stabile nel canone dei dotti, grazie anche a un apporto significativo delle scuole di retorica.³²⁰ Il romanzo non fa eccezione nel recepire moduli e scene del *Fedro*, soprattutto per l'*incipit* che, come abbiamo già in parte osservato, costituisce uno dei più importanti paradigmi del *locus amoenus*.³²¹ Sul rapporto che il *Fedro* e il *Simposio* intrattengono con il romanzo greco la critica ha lavorato con frequenza, indicando spesso nelle allusioni ai due dialoghi l'obiettivo di dotare i romanzi di una patina filosofica che il riferimento a Platone evocherebbe con maggiore forza. L'indagine che svilupperemo in questa ultima sezione vuole proporre una prospettiva diversa: i romanzieri riconoscono nel *Fedro* e nel *Simposio* anche un modello di stile e di poetica, sia per la creazione dei personaggi, sia per la prassi narrativa che emerge soprattutto nella descrizione dei luoghi, gli spazi adeguati alla riflessione sul racconto. Vediamo, allora,

319 Già la critica antica riconosceva nel *Fedro* e nel *Simposio* un modello: cf. *infra* 38-49. Sul metodo dell'esegesi tardoantica sul *Fedro* cf. Moreschini (1992). Per un primo quadro della ricezione del *Simposio* in epoca imperiale si veda Hunter (2012), 223-255, che insiste sul rapporto con il romanzo latino. Grande diffusione dovevano avere i due dialoghi nell'ambiente della Seconda Sofistica secondo Fowler (2018). Un contributo importante alla conoscenza del *corpus* in epoca imperiale ci giunge anche dall'esegesi delle scuole medioplatoniche: per un primo contatto sul tema cf. Whittaker (1987) e Donini (1994).

320 Cf. Trapp (1990).

321 La scena iniziale del dialogo, con l'analisi dell'ambientazione, è stata studiata con grande frequenza. Ci limitiamo qui a segnalare almeno Schönbeck (1962), 102-111, Lohse (2009) e Capra (2014), 16-23. Cf. anche *infra* 158-163.

alcune sezioni significative dei romanzi greci che stimolano una riflessione sul rapporto con il *Fedro* e il *Simposio*.

4. 1. Ritratti

4. 1. a. Il *topos* dell'Eros *φαρμακεύς* nelle *Efesiache*

Se soprattutto nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e nel *Dafni e Cloe* di Longo la critica ha riconosciuto, a più riprese, la presenza della produzione di Platone, gli studiosi hanno rivolto un interesse non ampio alle *Efesiache* di Senofonte Efesio. Il romanzo è effettivamente caratterizzato da una struttura narrativa più semplice e da uno stile piuttosto piano; a una minore attenzione ha inoltre contribuito l'intenso dibattito sulla teoria dell'epitome.³²² In anni recenti la critica è tornata a considerare in modo più sostanziale lo stile e le strutture narrative che Senofonte sviluppa, individuando a più riprese la presenza di altri generi letterari nella trama del romanzo, fra i quali la tragedia assume un ruolo di particolare rilevanza.³²³ In questa prospettiva, di recente Aldo Tagliabue ha offerto risultati significativi sul piano della poetica, indicando soprattutto nella caratterizzazione di Abrocome e Anzia, come *έρώμενος* e *έραστής*, tratti di analogia con la produzione di Platone.³²⁴ La riflessione su Eros che Platone sviluppa, dunque, contribuisce a delineare il profilo dei protagonisti delle

322 La teoria dell'epitome nasce da alcune discordanze a partire da un lemma della *Suda* (ξ 50 Adler). Secondo quanto riporta la *Suda*, Senofonte avrebbe composto dieci libri sulla storia di Abrocome e Anzia (ἔστι δὲ ἐρωτικὰ βιβλία ἰ' περὶ Ἀβροκόμου καὶ Ἀνθίας), a differenza di quanti sono trascritti nell'unico testimone che reca il testo, il *Laurentianus Conventi Soppressi* 627 (F), che ne riporta soltanto cinque. Per primo Bürger (1892) avanzò l'ipotesi che il romanzo fosse un'epitome dei dieci libri ricordati dalla *Suda* sulla base anche di fattori interni al testo, tra cui spicca la differenza stilistica con gli altri testi del canone. Discusse la posizione, con prudenza e scetticismo, Rohde (1974⁵), 409. L'ipotesi, respinta per primo da Hägg (1966), è oggi perlopiù rifiutata. Cf. O'Sullivan (1995), 20-29, e Tagliabue (2017), 193-210. Una sintesi dei problemi riguardanti il testo di Senofonte Efesio è offerta da Ruiz Montero (1994) e Zanetto (2008).

323 Sulla presenza della tragedia, in particolare di Euripide, nel romanzo di Senofonte cf. Giovannelli (2008); per il rapporto con la *Ciropedia* di Senofonte cf. Capra (2009). Ma secondo Hägg (1971), 296-300, la semplicità dello stile di Senofonte arriva alla produzione di stereotipi. Cf. anche Schmeling (1980), 75-80.

324 Cf. Tagliabue (2017), 105-122. In generale sulla caratterizzazione dei personaggi del romanzo in rapporto con la produzione filosofica cf. De Temmerman (2007).

Efesiache già nel I libro, una zona del testo su cui anche Marcelle Laplace aveva riflettuto in rapporto alla produzione di Platone: secondo la studiosa, l'intera struttura del romanzo, per la separazione di Abrocome e Anzia nel I libro e il loro ricongiungimento alla fine, con la riconciliazione di Abrocome con Eros, richiamerebbe sul piano della struttura il racconto sugli androgini che Aristofane narra nel *Simposio*.³²⁵

È opportuno osservare che anche la caratterizzazione di Eros può offrire una possibilità di confronto con il *Simposio*. Osserviamo allora le pagine iniziali delle *Efesiache*, una sezione significativa in rapporto alla costruzione del profilo di Eros.

Il racconto, condotto da un narratore esterno, comincia nel I libro con la descrizione di Abrocome, figlio di Licomede e Temisto (1, 1-3).³²⁶ Senofonte caratterizza il personaggio nel segno del κάλλος. Abrocome è bello nell'aspetto fisico e nelle qualità dell'anima, capace di esercitare le più varie attività e arti. È inoltre graditissimo agli abitanti di Efeso, che lo considerano simile a un dio: nella scena della processione per le strade di Efeso, è addirittura descritto come un μίμημα θεοῦ (2, 8).³²⁷ Senofonte lega le eccezionali caratteristiche a tratti di grande superbia. Abrocome è a tal punto consapevole della propria bellezza da considerare indegne tutte le cose di norma ritenute belle. Soprattutto, Abrocome disprezza Eros e non lo ritiene nemmeno un dio, ne svislisce le statue e i templi in suo onore ed è convinto che nessun mortale potrebbe sottomettersi al suo volere (1, 5-6). La reazione di Eros non tarda ad arrivare (2, 1):

μηνῖα πρὸς ταῦτα ὁ Ἔρωσ· φιλόνεικος γὰρ ὁ θεὸς καὶ ὑπερηφάνους ἀπαραίτητος· ἐζήτει δὲ τέχνην κατὰ τοῦ μειρακίου· καὶ γὰρ καὶ τῶ

325 Cf. Laplace (1994). La posizione rischia forse di sovraccaricare il testo delle *Efesiache*, anche sul piano del rapporto con il *Simposio*: l'allontanamento e il ricongiungimento dei protagonisti è un *topos* canonico delle trame dei romanzi. Ma occorre riconoscere che la favola degli androgini appare ben radicata nei *big five*: cf. Laplace (2007), 417-462.

326 Sul rapporto tra il narratore esterno e lo sviluppo del racconto cf. Schissel von Fleschenberg (1909), 5-11.

327 Secondo Papadimitropoulos (2016), Eros si vendica proprio sul corpo bellissimo del giovane, attraverso i dolori fisici che derivano dal desiderio. De Temmerman (2014), 130-141, scorge nella presentazione di Abrocome la caratterizzazione metonimica, cioè il movimento narratologico che sposta sulle azioni e sull'atteggiamento del personaggio, piuttosto che sulla descrizione vera e propria, i tratti di *kalokagathia*. Cueva (2004), 36-39, riconosce per la descrizione di Abrocome il modello dell'*Ippolito* di Euripide.

θεῶ δυσάλωτος ἐφαίνετο. Ἐξοπλίσας οὖν ἑαυτὸν καὶ πᾶσαν δύναμιν ἐρωτικῶν φαρμάκων περιβαλόμενος ἐστράτευεν ἐφ' Ἀβροκόμην.

Di fronte a questo atteggiamento Eros diventa furibondo: questo dio è litigioso e implacabile nei confronti dei superbi. E infatti escogitava una macchinazione contro il giovane che anche a lui, per quanto dio, appariva difficile a prendersi. Allora, indossate le armi e imbracciati i potentissimi farmaci d'amore, muoveva guerra contro Abrocome.

Il profilo di Eros presenta caratteristiche diverse rispetto a quelle di Abrocome. Senofonte non offre la descrizione dell'aspetto fisico di Eros, ma consegna al lettore un ritratto composto da elementi peculiari: l'Eros come motore degli eventi narrativi è tratto tipico dei *big fives*, ma nelle *Efesiache* l'Eros furibondo e litigioso sembra essere caratterizzato con maggiore precisione rispetto agli altri romanzi. Certo Senofonte estende nell'intero I libro la descrizione della collera di Eros e dei suoi effetti.³²⁸ Nella scena della processione al tempio di Artemide, Anzia, la protagonista femminile del romanzo, sfila per prima fra le fanciulle e la sua bellezza stupisce gli abitanti di Efeso che iniziano a parlare di un possibile matrimonio fra la giovane e Abrocome. Ancora, la bellezza di Anzia ha come diretta conseguenza gli effetti che la bellezza stessa produce, su impulso della collera di Eros: le chiacchiere della gente, che alimentano il desiderio reciproco dei giovani, sono esercizi dell'arte di Eros (καὶ ταῦτα ἦν πρῶτα τῆς Ἔρωτος τέχνης μελετήματα, 2, 9). Quando Abrocome, vinto dal desiderio per Anzia, continua a provare disprezzo nei confronti del dio, Eros lo provoca ancora e, nonostante Abrocome si dichiari sconfitto, Eros procede sulla via della collera (ὁ δὲ Ἔρωσ ἔτι ὠργίζετο, 4, 5). La sconfitta di Abrocome è, qui, l'espedito narrativo che consente lo sviluppo complessivo del *plot*: ἡ ἐρώμενος non può che piegarsi al desiderio.

Senofonte, quindi, costruisce il ritratto di Eros soprattutto nel primo libro in funzione della trama delle *Efesiache*, seguendo il consueto *plot* del romanzo d'amore. Fra gli elementi che compongono la caratterizzazione di Eros nelle *Efesiache* emergono i φάρμακα. Certo i φάρμακα trovano spazio nel canone degli attributi del desiderio erotico: fra i molti esempi possibili,

328 L'Eros di Senofonte presenta alcuni tratti in comune con il fanciullo che Clitofonte descrive all'inizio del *Leucippe e Clitofonte*, il βρέφος che comanda su terra e mare (I 2, 3). Cf. Whitmarsh (2020), 130-131. Secondo Minuto (2018) il tema dell'ostilità di Abrocome a Eros dipende dall'αἴτιον di Aconzio e Cidippe così come è sviluppato da Callimaco.

Circe è πολυφάρμακος per sedurre e incantare Odisseo (*Od.* X 276), la nutrice, nell'*Ippolito* di Euripide, offre a Fedra il φάρμακον per suscitare il desiderio in Ippolito (507-517), φαρμακεύτριαι è il titolo dell'*Idillio II* di Teocrito, il lamento di Simeta che, abbandonata dall'amato, compie riti magici e mescola filtri d'amore.³²⁹ La tradizione letteraria sui φάρμακα erotici, che giunge a Senofonte Efesio, è dunque ampia. Ma è possibile riconoscerne una premessa significativa in una nota sezione del *Simposio* di Platone. Vediamo, dunque, il testo.

Dopo il discorso di Agatone, Socrate prende la parola per riferire lo scambio con la sacerdotessa di Mantinea, Diotima, colei che gli aveva insegnato le questioni erotiche (ἐμὲ τὰ ἐρωτικά ἐδίδαξεν, 201d5). Diotima propone la descrizione di Eros in netta opposizione, sul piano del senso, a quella offerta da Agatone nel suo discorso. Agatone aveva infatti definito le caratteristiche di Eros a partire dalle ἀρεταί del dio: fra queste spicca il κάλλος, un tratto che contraddistingue anche il personaggio di Abrocome. Eros, afferma Agatone, è il dio più bello (κάλλιστον ὄντα, 195a7), la sua bellezza deriva dalla giovinezza perenne e dall'avversione per la vecchiaia. Alla fine della prima parte del discorso, Agatone conclude la riflessione sul κάλλος lasciando al destinatario la piena coscienza dell'eccezionalità di Eros: sulla bellezza di Eros ci sarebbe da dire ancora molto (περὶ μὲν οὖν κάλλους τοῦ θεοῦ καὶ ταῦτα ἱκανὰ καὶ ἔτι πολλὰ λείπεται, 196b4-5).³³⁰ Il profilo di Eros che emerge dal discorso di Diotima è diametralmente opposto. Diotima adesso sviluppa un λόγος nuovo su Eros, delineandone un ritratto totalmente diverso anche rispetto a tutti i discorsi precedenti (203c6-d8). Con il racconto sulla nascita di Eros da Poros e Penia, Diotima racconta l'eziologia delle caratteristiche di Eros: a causa dei genitori, Eros non è delicato e nemmeno bello (πολλοῦ δεῖ ἀπαλός τε καὶ καλός), è anzi organizzatore di complotti (ἐπίβουλος) e ordisce trame e macchinazioni

329 Il φάρμακον di Circe è mischiato al vino e ai cibi. Cf. Heubeck, Hoekstra (1989), 56-57. Per un primo approccio a Circe e al suo *Nachleben* cf. Segal (1968) e West (2014), 207-214. Sul ruolo del φάρμακον nell'*Ippolito* cf. Ricciardelli Apicella (1994). Sul profilo di Simeta poetessa, questione discussa per il significato dell'*Idillio II*, cf. Segal (1981), 73-84, Duncan (2001) e Petrovic (2004); sul φάρμακον negli *Idilli* di Teocrito cf. Goldhill (1991), 255-261. Sui sintomi della malattia d'amore nel romanzo cf. Maehler (1990).

330 Cf. Emlyn-Jones (2004). Un esame delle questioni rilevanti nel discorso di Agatone è disponibile in Müller J. (2012) e Männlein-Robert (2016).

(ἀεί τινας πλέκων μηχανάς).³³¹ Eros è, dunque, un φαρμακεύς dotato di grandi risorse e amante della sapienza.³³²

L'immagine di Eros accompagnato dai φάρμακα e dalle μηχαναί nelle *Efesiache* presenta tratti di analogia con il ritratto che Platone sviluppa nel discorso di Diotima, uno fra i λόγοι del *Simposio* che ebbe maggiore fortuna nella letteratura greca.³³³ Certo l'Eros dotato di φάρμακα e macchinatore di trame, che muove guerra a Abrocome, non ha il peso speculativo che Platone invece gli attribuisce. Ma è possibile riconoscere sia simili tratti di Eros, sia una simile costruzione narrativa: è bello l'Eros di Agatone, come è bello Abrocome, mentre è φαρμακεύς sia l'Eros di Diotima, sia l'Eros collerico e litigioso che muove la trama delle *Efesiache*. Senofonte costruisce i personaggi principali, Abrocome e Anzia, come innamorati piegati dal desiderio e del tutto succubi al volere di un Eros macchinatore di trame: le tessere canoniche del *plot* del romanzo d'amore sono incasellate sulla base di una più ampia, e forse ben diffusa, caratterizzazione di Eros che nel discorso di Diotima trova un punto di riferimento significativo.

Questa prospettiva sembra emergere in un'altra sezione del romanzo, nella parte centrale del I libro.

A causa della sofferenza amorosa dei due giovani, i genitori sono spinti a consultare un oracolo di Apollo: la profezia indica un matrimonio ma anche sofferenze, pericoli e viaggi. Il matrimonio viene presto organizzato e culmina nella prima notte di nozze; adesso Senofonte offre l'ἔκφρασις

331 Molte sono le questioni e i dibattiti che hanno interessato il discorso di Diotima. Ad esempio, qui Kahn (1996) vede l'ascesa verso le idee. Hunter (2004), 78-112, analizza il concetto di *inbetweenness* in rapporto al profilo di Eros. Secondo Sheffield (2012) Eros è qui figura aporetica in rapporto a Socrate, anch'esso figura aporetica nel *corpus*. Regali (2018) riconosce il rapporto fra il discorso di Diotima e il ritratto di Socrate nel discorso di Alcibiade sul piano della μίμησις. Una rassegna dei principali problemi è disponibile in Belfiore (2012), 137-154.

332 Il φάρμακον nel *corpus* è spesso segnale di riflessione letteraria e filosofica in rapporto con il lessico della scienza medica. Cf. Vegetti (1966). Alcuni esempi: nel *Teeteto* (167a5-6), Platone pone il φάρμακον dei medici in analogia con i λόγοι dei sofisti e il termine assume qui la connotazione negativa che la *vox media* consente, in rapporto, come nota Ferrari F. (2011), 320, con il *Gorgia* e con il *Protagora*; nel *Carmide* (155e5-8) è il modo per curare il mal di testa di Carmide, che Platone sviluppa come espediente per introdurre la riflessione attorno alla σωφροσύνη. Nel romanzo il φάρμακον introduce il motivo tipico della descrizione degli effetti dell'amore. Cf. Tagliabue (2017), 57.

333 Cf. Hunter (2004), 113-136. Fra le sezioni del *Simposio* che ebbero il *Nachleben* più consistente, lo studioso menziona il discorso di Pausania, di Aristofane, di Diotima e l'ingresso di Alcibiade.

del letto nuziale (I 8, 2-3). L'episodio raffigurato riguarda gli amori clandestini di Ares e Afrodite. Ares è privo di armi (οὐχ ὀπλισμένος), pronto a prendere Afrodite ἐρωμένη. Ares e Afrodite cedono alla volontà di Eros, che appunto è la guida verso l'amore: Ἔρωσ αὐτὸν ὠδήγει. La scena descritta, con palese richiamo al letto nuziale di Odisseo e Penelope, intrattiene forse un rapporto con il *Simposio*, come ricorda già anche Aldo Tagliabue.³³⁴ Nel discorso di Agatone (196c8-d4) Platone accenna brevemente alla storia di Ares e Afrodite. Sviluppando l'encomio di Eros, con la narrazione delle virtù e delle azioni positive nei confronti degli uomini, Agatone passa a descrivere il coraggio. Il coraggio di Eros è tale che nemmeno Ares può opporsi: la potenza è talmente grande che non fu Ares a possedere Eros, ma Eros possedette Ares (οὐ γὰρ ἔχει Ἔρωτα Ἄρης, ἀλλ' Ἔρωσ Ἄρη) e, dato che si è dimostrato capace di dominare il più coraggioso di tutti gli dei, Eros stesso sarà allora il più coraggioso di tutti. Senofonte insiste, dunque, sulla posizione di Abrocome e Anzia rispetto alla potenza di Eros con la raffigurazione degli amori di Ares e Afrodite sul letto nuziale. Anche in questo caso è plausibile riconoscere un riferimento al *Simposio* di Platone.

I richiami platonici suggeriscono l'attenzione di Senofonte nella descrizione dei tratti dei personaggi. La caratterizzazione di Abrocome, Anzia e Eros ha infatti un ruolo significativo nell'intera struttura delle *Efesiache*. Lo scioglimento dell'intreccio coincide con la piena consapevolezza di Abrocome di fronte alla potenza di Eros: la riconciliazione del protagonista maschile con Eros avviene nell'ultimo libro secondo lo schema della *Ringkomposition* e corrisponde, come da *plot*, al ricongiungimento dei due giovani innamorati. Una scena dell'ultimo libro è significativa (V 1, 12). Abrocome ha ascoltato il discorso di Egialeo sull'amore perenne e duraturo per Thelxinoe: tanto la donna fu amata che, dopo la sua morte, il corpo fu imbalsamato e tenuto in casa. E adesso il giovane, dopo aver attraversato varie peripezie e disgrazie a causa del disprezzo per Eros, comprende pienamente che l'amore, o il dio, non ha confine (καὶ νῦν ἀληθῶς μεμάθηκα ὅτι ἔρωσ ἀληθινὸς ὄρον ἡλικίας οὐκ ἔχει).³³⁵

Il *plot* del romanzo, in conclusione, muove dal contrasto fra Abrocome, tratteggiato nel segno delle qualità positive e soprattutto del κάλλος, ed Eros, la cui rabbia consente lo sviluppo della storia fino al momento in cui

334 Nell'ἔκφρασις del letto Tagliabue (2011) riconosce soprattutto un riferimento all'*Odissea*, per la storia di Ares e Afrodite cantata da Demodoco, e accenna anche al passo del *Simposio* di Platone che qui andiamo a discutere.

335 Sulla conoscenza di Eros da parte dei protagonisti cf. Morgan J.R. (1996) e Tagliabue (2012).

la rabbia si placa e le *Efesiache* terminano. Sono dunque i φάρμακα di Eros a dare avvio alla storia, così come sono le sfumature della caratterizzazione dei personaggi a suggerire al lettore i vari passaggi della trama. Certo, Senofonte eredita una tradizione lunga e diversificata sui tratti di Eros e sulla condizione degli amanti. Ma, pur nella cornice di questa tradizione, il *Simposio* costituisce un punto di riferimento significativo, con Diotima, con Agatone, con Ares e Afrodite, e consegna alle pagine delle *Efesiache* le ben note immagini per lo sviluppo dei ritratti di ἐρώμενος e ἐραστής per Abrocome e Anzia, di φαρμακεύς per Eros.

4. 1. b. La corona di Pan. Fileta, Socrate e Alcibiade

Fra i personaggi del *Dafni e Cloe*, il bovaro Fileta ha attirato in modo particolare l'attenzione della critica. Certo Longo attribuisce a Fileta un ruolo importante sia sul piano dell'intreccio sia sul piano della poetica implicita, mostrando contatti soprattutto con la produzione di Teocrito. Come diversi contributi hanno riconosciuto, attraverso la caratterizzazione del personaggio Longo suggerisce nel *Dafni e Cloe* la riscrittura di generi letterari diversi.³³⁶ Ripercorriamo, allora, il II libro del *Dafni e Cloe*.

Mentre Dafni e Cloe sono intenti a venerare le Ninfe, a cantare e a suonare la zampogna, incontrano un πρεσβύτης vestito alla maniera dei bovari con una pelle di capra, sandali di cuoio ai piedi e una bisaccia sulla spalla (3, 1). Fileta si siede accanto ai giovani e inizia a parlare. Nelle sue prime parole, il bovaro insiste sulle capacità nel canto offerto per le Ninfe e per Pan: addirittura il suo canto ha il potere di guidare gli armenti di buoi (βοῶν δὲ πολλῆς ἀγέλης ἡγεσάμην μόνη μουσικῆ, 3, 2). Nel discorso, di particolare rilievo è l'episodio dell'incontro con Eros, accaduto il giorno stesso dell'incontro con Dafni e Cloe: Longo qui segnala al lettore che a partire da questo momento la conoscenza di Eros da parte

336 A partire da Reitzenstein (1893), 260, parte della critica ha riconosciuto nel profilo di Fileta sviluppato da Longo il poeta Filita di Cos, attivo tra il IV e il III secolo a. C., da cui Longo avrebbe attinto anche sul piano della produzione letteraria. Cf. Whitmarsh (2005b). L'identificazione è rifiutata da Cresci (1981), che insiste sulla forte intertestualità del *Dafni e Cloe*, e da Di Marco (2002), che offre un folto elenco di *loci paralleli* con la produzione di Teocrito riconoscendo, soprattutto, lo scarto dalla tradizione bucolica che Longo ricerca a più riprese. Un'accurata sintesi delle posizioni è offerta da Morgan J.R. (2011). Un confronto serrato tra i tratti di Fileta e l'*Idillio VII* di Teocrito è sviluppato da Bowie (1985).

dei protagonisti avrà maggiore profondità. L'incontro di Fileta con Eros, fanciullo e nudo, avviene nel κῆπος che il bovaro ha lavorato a lungo e con cura (ἔξεπονῆσάμην, 3, 3), in pieno contatto con il proemio del romanzo e con il lavoro intenso e delicato sul testo stesso del *Dafni e Cloe*.³³⁷ Alla fine del racconto sull'incontro con Eros, Fileta ne descrive gli effetti elencando la canonica sintomatologia dell'amore, talmente potente per lui da dover invocare Pan (ἐκάλουν τὸν Πᾶνα βοηθόν, 7, 6) che si era innamorato di Pitys.³³⁸

Già da qui emerge la rilevanza di di Fileta nell'intreccio. Grazie al racconto di Fileta, Dafni e Cloe conoscono per la prima volta Eros, iniziano a comprenderne il potere che, dopo le parole del bovaro, li tormenta: le riflessioni dei giovani su Eros sono adesso una scuola notturna (νυκτερινὸν παιδευτήριον, 9, 1).³³⁹ Fileta, dunque, è rappresentato come un uomo anziano capacissimo nel canto e nell'uso della zampogna, narratore dell'episodio dell'incontro con Eros nel giardino ben lavorato.³⁴⁰

Dopo aver introdotto Dafni e Cloe, per la prima volta, alla conoscenza di Eros, Fileta scompare dalla scena e lascia i due giovani a interrogarsi sugli effetti del desiderio erotico. Ma Fileta ritorna, poco dopo nel II libro, in veste di giudice dell'agone fra i Metimnesi e Dafni, dopo l'aggressione ai danni del protagonista (15, 1): qui il bovaro, nel segno della piena autorevo-

337 Il rapporto fra questa sezione e il proemio è stretto per la presenza, in entrambi i passi, del verbo ἐκπονέω. Sulla connessione fra il proemio e il giardino di Fileta cf. Bowie (2019), 172, con bibliografia. Qui Elliger (1975) scorge Eros come «Symbol der Naturkraft» (410) in rapporto all'ambientazione, che richiamerebbe il *locus amoenus* del *Fedro* di Platone. Sul κῆπος di Fileta in rapporto alla produzione di Omero e Luciano cf. Alpers (2001). Secondo De Temmerman (2014), 217-230, l'incontro tra Dafni e Fileta è cruciale nel percorso del giovane verso la conoscenza della sessualità, che prelude allo scioglimento finale dell'intreccio.

338 L'*aition* di Pitys è sviluppato nel I libro del romanzo: cf. I 27, 2. Sugli *aitia* del *Dafni e Cloe* cf. *infra* 103-104.

339 La critica ha riconosciuto in questa sezione del romanzo la presenza della produzione di Platone. Già Repath (2011) osserva che l'influenza del *Fedro* e del *Simposio* nel romanzo di Longo è soprattutto da riconoscere nel percorso che porta Dafni e Cloe dall'ignoranza di Eros fino alla piena consapevolezza. Fra questi snodi rilevanti della storia, la reazione dei giovani al discorso di Fileta assume un ruolo importante: cf. Bowie (2019), 5, che scorge nel λόγος del bovaro il modello del discorso di Diotima nel *Simposio*. Gill (2018) riconosce tratti di analogia fra la descrizione di Eros offerta da Fileta e l'elogio di Eros che Agatone sviluppa nel *Simposio* (194e4-197e8).

340 Sul giardino come luogo adeguato alla riflessione, anche di matrice filosofica, sull'eros nel *Dafni e Cloe* cf. Hindermann (2013). Sul giardino in rapporto all'eros e alla μίμησις cf. Zeitlin (1994) e Leven (2020), 59-66. Cf. anche Morgan J.R. (1997), 2243-2247.

lezza, è un δικαστής πρεσβύτατος con grande senso della giustizia. Seppur riutilizzando il modulo tipico dell'agone giudiziario, presente a più riprese nei romanzi,³⁴¹ Longo offre qui una prospettiva diversa per la scena: è un agone anche sul piano dello stile, perché i contendenti devono adattare il livello del discorso al giudice che hanno di fronte. I Metimnesi parlano in modo chiaro e conciso, σαφῆ καὶ σύντομα, perché questo è il registro adeguato a farsi comprendere da un bovaro (15, 1). Fileta assume il profilo di giudice dell'agone letterario e dopo la prima invocazione di Pan, per placare gli effetti dell'amore, giura di nuovo su Pan e le Ninfe per ribadire l'innocenza di Dafni (17, 1).

Dall'incontro con Eros nel giardino ben lavorato, primo contatto con Eros anche per i protagonisti, al giudizio sull'agone dei λόγοι, il personaggio di Fileta appare dunque centrale fin dall'inizio del II libro. Il ruolo significativo di Fileta nel percorso erotico di Dafni e Cloe emerge anche nella sezione finale del II libro.

Con lo stesso stratagemma narrativo osservato in precedenza, Longo per la seconda volta allontana Fileta dalla scena del *Dafni e Cloe* per lasciare spazio all'episodio dei Metimnesi che, ancora ammirati per il giudizio del bovaro a favore di Dafni, rapiscono Cloe, restituita successivamente a Dafni grazie all'intervento delle Ninfe e di Pan (20-30). Per ringraziare le divinità, i giovani offrono sacrifici e libagioni. Qui Longo apre il sipario sulla scena del simposio silvestre (II 32, 1-2):

ἐπὶ τούτοις κατακλιθέντες ἤσθιον· καὶ αὐτοῖς ἐφίσταται Φιλητᾶς ὁ βουκόλος κατὰ τύχην στεφανίσκους τινὰς τῷ Πανὶ κομίζων καὶ βότρυς ἔτι ἐν φύλλοις καὶ κλήμασι· καὶ αὐτῷ τῶν παίδων ὁ νεώτατος εἶπετο Τίτυρος, πυρρὸν παιδίον καὶ γλαυκόν, λευκὸν δὲ καὶ ἀγέρωχον· καὶ ἤλλετο κοῦφα βαδίζων ὡσπερ ἔριφος. Ἀναπηδήσαντες οὖν συνεστεφάνουν τὸν Πᾶνα καὶ τὰ κλήματα τῆς κόμης τῆς πίτυος ἐξήρτων, καὶ κατακλίναντες πλησίον αὐτῶν συμπότην ἐποιοῦντο.

Dopo questo, una volta sdraiati iniziarono a mangiare. Ed ecco che giunse per caso il bovaro Fileta, che stava portando a Pan corone e grappoli d'uva ancora con foglie e rami. Lo seguiva Titiro, il più giovane dei suoi figli, un fanciullo con i capelli rossi e gli occhi azzurri, candido di carnagione e di nobile portamento, che saltellava leggero nel cammino come fosse un capretto. Alzatisi in piedi incoronavano Pan e appendeva-

341 Per la funzione delle scene degli agoni giudiziari nei romanzi greci cf. Anderson (2017).

no i rami alle fronde del pino; poi, dopo averlo invitato a sdraiarsi vicino a loro, lo ebbero come compagno al simposio.

Il bovaro giunge per incoronare Pan, il dio della poesia silvestre, accompagnato da un fanciullo in cui la critica ha riconosciuto un riferimento alla produzione bucolica.³⁴² L'invito di sdraiarsi insieme a loro, che i simposiasti rivolgono a Fileta, prelude a una sezione significativa del II libro. Nella conversazione durante il simposio, Fileta insiste sulla sua capacità di suonare la zampogna vantando una conoscenza addirittura superiore a quella mostrata dal dio Pan (ἄλλος ὡς μόνου τοῦ Πανὸς δεύτερα συρίσας, 32, 3). Dafni e Cloe insistono allora per ascoltarlo suonare, ma la σῦριγξ del giovane è troppo piccola per la grande arte del bovaro; Titiro viene dunque mandato a prendere lo strumento adeguato. Nell'attesa del ritorno di Titiro, Longo sviluppa qui un altro intermezzo mitologico, il racconto di Siringa offerto dal capraio Lamone: è l'eziologia della σῦριγξ. Il racconto di Lamone, ascoltato a sua volta dal canto di un capraio siciliano, è adesso un μῦθος più dolce di una ᾠδή (35, 1).

Emerge qui lo scarto con la poesia bucolica. Longo, con l'incoronazione di Pan, con la ricerca della σῦριγξ più grande e adeguata a un'arte di maggior rilievo, con la scelta di una nuova origine dello strumento musicale, rivendica l'innovazione del *Dafni e Cloe*. Certo Fileta è il personaggio che Longo caratterizza con maggiore puntualità, sia perché nel bovaro confluisce la riflessione implicita di Longo sulla propria poetica, sia per il suo ruolo nell'intreccio narrativo del romanzo. Il rapporto di Fileta con Pan è infatti annunciato fin dalla sua prima apparizione, con il primo discorso sull'incontro con Eros nel giardino e l'invocazione finale che pur non guarisce gli effetti di Eros, poi con il giuramento su Pan e le Ninfe alla fine dell'agone giudiziario. Nella conclusione del II libro Fileta giunge κατὰ τύχην al simposio silvestre. Giunge dunque «per caso» secondo il punto di vista dei personaggi, ma certo non «per caso» agli occhi di un lettore pronto a riconoscere la poetica di Longo: il rapporto del bovaro con Pan, che Longo aveva costruito a partire dal primo ritratto di Fileta, consente lo sviluppo della scena del simposio silvestre e proietta la narrazione verso la riflessione sulla produzione letteraria.

Questa raffinata caratterizzazione di Fileta mostra analogie, anche sul piano della struttura narrativa, con una scena del *Simposio* di Platone, preludio alla riflessione sul dialogo come genere nuovo. Alla fine del discorso

342 Cf. Bowie (2019), 210.

di Socrate su Diotima, nel silenzio dei partecipanti che pare investire la scena,³⁴³ Platone sviluppa l'ingresso di Alcibiade. Alcibiade non è, fin qui, fra i personaggi che partecipano al simposio. Ma il lettore sa che Alcibiade arriverà. All'inizio del *Simposio*, nella seconda cornice (172a6-b7), Apollodoro racconta che Glaucone gli aveva chiesto di raccontare la συνουσία fra Agatone, Socrate, Alcibiade e gli altri, non menzionati per nome, che avevano preso parte al simposio.³⁴⁴ Così come la cornice ha funzione prolettica rispetto all'arrivo di Alcibiade, che Platone pone nella sezione finale del dialogo, in modo analogo il rapporto di Pan con Fileta, segnalato fin dalla prima presentazione del personaggio, ha funzione prolettica rispetto all'arrivo del bovaro nella scena del simposio silvestre.

Come infatti Fileta appare κατὰ τύχην, «per caso» per Dafni e Cloe ma non per il lettore, così i partecipanti al simposio nel *Simposio*, dopo il discorso di Socrates u Diotima, avvertono ἐξαίφνης, «all'improvviso», rumori alla porta, il suono di una flautista, schiamazzi di gente in festa e, poco dopo, la voce di Alcibiade che chiede di essere condotto all'interno della casa di Agatone (212c6-d5).³⁴⁵ Alcibiade entra, completamente ubriaco, e indossa sulla testa una corona di edera e viole (ἐστεφανωμένον αὐτὸν κιττοῦ τέ τιμι στεφάνῳ δασεῖ, 212e1) per incoronare la testa di Agatone, vincitore dell'agone tragico il giorno precedente. Ma adesso la scena cambia. Alcibiade, come Fileta, viene invitato a stendersi e a partecipare al banchetto (213a3-4). La successione dei λόγοι pare conclusa, ma ecco che Alcibiade, invitato da Agatone a sdraiarsi accanto a lui, vede Socrate (213b7-8). I nastri portati per incoronare Agatone hanno adesso una funzione diversa: la corona destinata ad Agatone passa adesso sulla testa di Socrate, perché

343 Alla fine del discorso di Socrate su Diotima, soltanto Aristofane tenta di parlare (τὸν δὲ Ἀριστοφάνη λέγειν τι ἐπιχειρεῖν, 212c4-5).

344 La presenza di Alcibiade nel *Simposio* ha posto problemi anche in relazione al ruolo storico di Alcibiade nell'Atene del V secolo. Cf. Destrée (2012), con rassegna delle posizioni, e Bonnemaison (2022), che scorge nel personaggio di Alcibiade tratti di affinità con i filosofi governanti corrotti che Platone sviluppa nella *Repubblica*. Un profilo non adatto alla riflessione filosofica è riconosciuto da Reeve C.D.C. (2006). Ma forse è opportuno scorgere nell'ingresso di Alcibiade la prassi del dramma, preludio alla sezione conclusiva: cf. Nardi (2020).

345 L'ἐξαίφνης indica l'improvvisa scintilla della conoscenza nella sezione del discorso di Diotima sulla scala dei grandi misteri erotici (210e2-211a5), e nella *VII Lettera* (341c5-d2), per l'improvvisa intuizione noetica. Cf. Tulli (1989), 22. Platone offre la definizione dell'ἐξαίφνης nel *Parmenide* (156d2-4): τὸ γὰρ ἐξαίφνης τοῖόνδε τι εἶοικε σημαίνειν, ὡς ἐξ ἐκείνου μεταβάλλον εἰς ἑκάτερον. Cf. Scolnicov (2003), 131-139. Per l'ἐξαίφνης nel *Simposio* cf. Tordesillas (2016).

sono i discorsi di Socrate a vincere in ogni tempo tutti gli uomini (αὐτὸν δὲ νικῶντα ἐν λόγοις πάντας ἀνθρώπους, οὐ μόνον πρῶτην ὥσπερ σύ, ἀλλ' αἰεὶ, 213e3-4). Come l'ingresso di Fileta, con la grande arte della σῦριγξ e l'incoronazione di Pan, proietta la narrazione verso il secondo *aition* del romanzo sull'origine della zampogna, cioè verso «un racconto più dolce di un canto», così nel *Simposio* l'ingresso di Alcibiade consente l'ultimo λόγος su Eros. Alcibiade è infatti chiamato a rispettare le norme poste all'inizio del dialogo e a fornire un discorso su Eros (214b9-c5): il lettore del *Simposio* comprende adesso che l'ultimo λόγος è l'encomio di Socrate, incoronato perché vincitore dell'agone letterario. Una delle immagini più note del discorso di Alcibiade è quella di Socrate che incanta con i λόγοι, perché Socrate è accostato al satiro Marsia, αὐλητής capace di trascinare gli uomini con la forza della musica (215c1-6).³⁴⁶ Alcibiade, dunque, ha una funzione rilevante nella struttura narrativa del *Simposio*: dai λόγοι sulle questioni erotiche che sembravano essere conclusi, Alcibiade si rivolge all'incoronazione dell'uomo che incanta con i discorsi.

E come Socrate incanta con i λόγοι nel discorso di Alcibiade, anche Fileta, alla fine dell'*aition* sulla zampogna, incanta i partecipanti al simposio silvestre. Dopo il racconto di Lamone, Titiro ritorna portando la σῦριγξ adatta all'arte del bovaro (35, 1-2). Lo strumento è di grandi dimensioni, ben lavorato perché adornato con decorazioni in bronzo (χαλκῶ πεποίκιλτο). La ποικιλία dell'oggetto indica l'arte che deriva dalla zampogna: protagonista della scena è adesso l'immagine di Fileta che inizia a suonare. Il suono della musica di Fileta è raffigurato con un'immagine prolettica, come abbiamo osservato, rispetto alla storia di Eco.³⁴⁷ La σῦριγξ produce un suono di molte zampogne che suonano insieme ed è capace di riprodurre i suoni adatti al loro destinatario: è la concreta rappresentazione della μίμησις che appartiene al racconto più dolce del canto (ὅλως πάσας σύριγγας μία σῦριγξ ἐμμήσατο, 35, 4). Adesso Longo svela la maschera con un commento extradiegetico, indirizzato al destinatario per la piena comprensione di una sezione di grande rilevanza: qualcuno si poteva addi-

346 Secondo Capra (2016) l'immagine di Socrate come satiro e sileno deriva dalla raffigurazione di Socrate che Aristofane sviluppa nelle *Nuvole*. Lo studioso risponde alla tesi di Zanker P. (1995), 32-35, per cui l'iconografia tradizionale di Socrate sarebbe invece una novità del tutto platonica. Sul rapporto tra il profilo di Eros nel discorso di Diotima e il discorso di Alcibiade su Socrate cf. Ford (2017), che osserva qui la riflessione poetica di Platone sul concetto di εἰκῶν e di verosimiglianza. Ma in questa sezione del *Simposio* Szlezák (2004), 59-65, ha riconosciuto la presenza degli ἄγραφα δόγματα. Sul discorso di Alcibiade cf. *infra* 155-156.

347 Cf. *infra* 104-106. Cf. Hubbard (2006).

rittura immaginare (εἴκασεν ἄν τις), dice il narratore del *Dafni e Cloe*, che proprio la σῦριγξ suonata da Fileta fosse quella che per prima Pan si costruì (35, 1-2). La conclusione del simposio silvestre, nel II libro del romanzo, è nel segno della riflessione sulla produzione letteraria. L'ultimo ingresso in scena di Fileta κατὰ τύχην, con il giudizio sul μῦθος di Siringa, con la voce del narratore che interviene nel racconto, rende Fileta il simbolo della poetica di Longo. Con la corona per Pan che Dafni, Cloe e il bovaro offrono come ringraziamento per la salvezza della fanciulla, Longo indica qui l'incoronazione per Fileta.

L'importante scena del simposio silvestre presenta, dunque, tratti di analogia con la scena dell'ingresso di Alcibiade, anche per il ruolo che Platone affida ad Alcibiade nel *Simposio*. Certo l'ingresso di Fileta non presenta la complessità, sul piano del contenuto filosofico, che invece emerge nel discorso di Alcibiade. Ma, d'altra parte, la prassi della narrazione, con gli ingressi ἐξαίφνης, per Alcibiade, e κατὰ τύχην, per Fileta, e con la struttura prolettica, presenta uno schema simile. Inoltre, occorre sottolineare la funzione che Alcibiade e Fileta rivestono nella complessiva struttura del testo. Con il discorso su Socrate e Marsia, con l'incanto che viene dai λόγοι, Platone mostra la superiorità del dialogo rispetto agli altri generi della tradizione. Con il suono della σῦριγξ di Fileta, capace di imitare tutte le voci perché più grande della σῦριγξ di Pan, Longo offre lo scarto con la produzione bucolica.

Come nel *Simposio* la corona che Alcibiade porta con sé, destinata all'inizio ad Agatone, diviene poi la corona per Socrate, così nel *Dafni e Cloe* la corona che Fileta reca per Pan mostra la fondazione del romanzo bucolico: con il profilo di Fileta, emerge l'incoronazione di Longo come autore, vincitore nell'agone con la produzione ellenistica.

4. 2. Scene

4. 1. a. I simposi a casa di Ippia

Nel I libro del *Leucippe e Clitofonte*, dopo l'incontro con l'anonimo viaggiatore di fronte al dipinto di Europa, Clitofonte inizia a raccontare la sua storia.³⁴⁸ Nella casa del padre Ippia giunge una lettera da parte dello zio So-

348 Sulla scena di apertura in rapporto alla conclusione del romanzo cf. *infra* 119-128. I primi due libri del romanzo vengono spesso considerati un blocco unitario e

strato, che annuncia l'arrivo della moglie Pantea e della figlia Leucippe (3, 6). La prima immagine che Achille Tazio offre di Leucippe è nel segno del κάλλος,³⁴⁹ la straordinaria bellezza che rapisce e che il giovane Clitofonte si trova a paragonare ad un ritratto di Europa o forse di Selene a cavallo di un toro.³⁵⁰ Scesa la sera, il padre Ippia fa preparare un δειπνον per accogliere le due ospiti (5, 1). Clitofonte racconta ora in modo dettagliato l'ordine dei posti stabilito dal padre (I 5, 1):

καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, συνεπίνομεν κατὰ δύο τὰς κλῖνας διαλαχόντες (οὔτω γὰρ ἔταξεν ὁ πατήρ), αὐτὸς κάγω τὴν μέσην, αἱ μητέρες αἱ δύο τὴν ἐν ἀριστερᾷ· τὴν δεξιὰν εἶχον αἱ παρθένοι.

E quando giunse il momento, ci sistemammo per bere insieme, assegnati in due su ciascun letto - così infatti aveva disposto il padre -: lui ed io sul letto centrale, le due madri sul letto a sinistra, mentre le giovani ragazze occupavano quello a destra.

La disposizione dei posti appare in modo piuttosto chiaro. Il simposio è composto da almeno tre κλῖναι a due posti, di cui quella al centro è occupa-

coerente, il più denso di riflessioni poetiche per la caratterizzazione dei personaggi: cf. De Temmerman (2012), sulla funzione dello spazio nella scena iniziale, e Whitmarsh (2020), 17-26. Sul rapporto tra i primi due libri e il complessivo intreccio del *Leucippe e Clitofonte* cf. Bartsch (1989), 144-171, e Schmeling (2007).

349 Secondo Kauffman (2015), il κάλλος di Leucippe è centrale nella trama del romanzo, perché a partire dalla visione della bellezza di Leucippe iniziano le peripezie dei protagonisti. Sul κάλλος come tratto tipico della Calliroe di Caritone, in rapporto all'Elena di Omero, cf. Schmeling (2005). Sul motivo della bellezza in rapporto allo sguardo nel romanzo greco cf. Reardon (1991), 130-141.

350 Cf. I 4, 3. È questo uno dei più complessi problemi testuali del I libro. Appare qui il disaccordo della tradizione manoscritta. La *familia orientalis* (α) e il *Laurentianus Conventi Soppressi* 627 (F), che costituiscono il ramo più antico della medievale, recano Σελήνην, mentre la *familia italica* (β) trasmette Εὐρώπην. Manca il supporto dei papiri per questa sezione. Cf. Morales (2004), 38-48, e Whitmarsh (2020), 138. La scelta tra le due lezioni ha un peso sull'interpretazione della struttura narrativa. Con Εὐρώπην Achille Tazio farebbe infatti un riferimento diretto all'ἔκφρασις all'inizio del romanzo (I 1, 2-13), perché Clitofonte indicherebbe in Leucippe la personificazione della bellezza di Europa descritta dall'anonimo viaggiatore. Σελήνην appare invece più avanti (V 1, 2), quindi il paragone di Clitofonte nel nostro passo avrebbe funzione prolettica, proiettando la narrazione verso la trama del *Leucippe e Clitofonte*. Quest'ultima interpretazione può avere il pregio, oltre che di riconoscere in Σελήνην la *lectio difficilior* come già indicava Vilborg (1955), di fornire maggiore coerenza all'intreccio e di non risolvere l'esegesi dell'ἔκφρασις iniziale già all'interno del I libro. Cf. anche Mignogna (1993) per il confronto con Mosco. Per una rassegna delle interpretazioni cf. Cueva (2006).

ta da Clitofonte e da Ippia, quella a sinistra dalle madri, quella a destra da Leucippe e Calligone, sorellastra e promessa sposa del protagonista. Clitofonte si affretta a commentare la scelta del padre. Clitofonte è felicissimo dell'εὐταξία per il banchetto, perché grazie a questa disposizione dei posti il giovane riesce ad ammirare Leucippe, sdraiata sulla κλίνη di fronte a lui (μου κατ' ὀφθαλμούς ἀνέκλινε τὴν παρθένον, 5, 2).³⁵¹ Il commento, destinato di per sé all'anonimo viaggiatore e quindi al lettore, sottolinea l'importanza della disposizione dei posti nelle κλῖναι, una disposizione a cui il lettore dovrà fare attenzione anche nelle sezioni successive del racconto. La scena descritta costituisce infatti la parte iniziale del primo dei tre simposi presso la casa di Ippia, che Achille Tazio sviluppa fra il I e il II libro.³⁵² Tim Whitmarsh ha dedicato un contributo piuttosto recente all'analisi dei tre simposi, in cui ha ricostruito graficamente l'ordine dei posti riflettendo sull'opposizione fra spazio domestico interno e spazio esterno.³⁵³ La raffigurazione dell'εὐταξία stabilita dal padre di Clitofonte per il simposio, che lo studioso inserisce nel contributo, sottolinea certamente il ruolo che Achille Tazio attribuisce alla disposizione dei posti. Dalla sua posizione infatti Clitofonte può guardare Leucippe e al contempo nascondere gli sguardi (5, 3): il primo contatto erotico del protagonista maschile avviene nella cornice del primo simposio e si limita qui soltanto a uno sguardo non ricambiato.

È possibile riconoscere che un analogo rilievo per la disposizione dei posti al banchetto, come schema narrativo, emerge a più riprese nel *Simposio* di Platone. Ne osserviamo alcune sezioni significative. All'inizio del racconto, dopo l'arrivo di Socrate, prende la parola Agatone che era sdraiato da solo sull'ultima κλίνη (τυγχάνειν γὰρ ἔσχατον κατακείμενον μόνον, 175c6-7); Agatone invita Socrate a prendere posto accanto a lui (παρ' ἐμέ

351 Il tema della visione nel *Leucippe e Clitofonte* gioca un ruolo importante anche per indicare i livelli narrativi del romanzo e il rapporto fra l'*Ich-Erzähler* e il lettore: cf. Zanetto (2022). Sul primo contatto visivo di Clitofonte nei confronti di Leucippe cf. Morales (2004), 156-165.

352 La scena di simposio è un *topos* variamente rielaborato nel romanzo greco. Cf. Jouanno (1996).

353 Cf. Whitmarsh (2010b). Lo studioso interpreta la funzione dello spazio domestico in termini di «patriarchal power» (344) che Ippia esercita sui giovani innamorati, una prospettiva che non verrà qui seguita; ma il contributo rimane significativo per l'attenzione destinata alla descrizione di Clitofonte. In rapporto alla disposizione dei posti, Zanetto (2020) sottolinea la necessità di interpretare la “destra” e la “sinistra” dal punto di vista di Clitofonte, narratore di per sé non oggettivo e annebbiato dall'innamoramento nei confronti di Leucippe.

κατάκεισο, 175c8). Platone sottolinea il motivo della richiesta di Agatone: toccando un sapiente, Agatone ritiene di potersi impadronire della σοφία di Socrate.³⁵⁴ Prima dell'avvio dei discorsi, Socrate è sdraiato accanto ad Agatone ed è quindi nell'ultimo posto delle κλῖναι che compongono il simposio. I λόγοι, secondo le indicazioni stabilite da Erissimaco, seguono l'ordine dei posti a partire da Fedro, il primo, appunto, che è sdraiato (πρῶτος κατάκειται, 177d4). Nella sezione iniziale del *Simposio*, dunque, Platone suggerisce al lettore l'attenzione sulla disposizione dei posti sia in rapporto all'ordine dei λόγοι, sia in rapporto al rilievo che la vicinanza rispetto a Socrate ha nella complessiva discussione sulla sapienza e su Eros. Dalla sezione iniziale, Platone torna di nuovo sulla disposizione dei posti dopo l'arrivo di Alcibiade nella parte finale del dialogo (213a3-d6).³⁵⁵ Alcibiade viene invitato a unirsi al simposio, a sdraiarsi (κατακλίνεσθαι) e, senza vedere bene a causa dei nastri sulla testa che cadono davanti agli occhi, prende posto fra Agatone e Socrate (καθίξεσθαι παρὰ τον Ἀγάθωνα ἐν μέσῳ Σωκράτους τε καὶ ἐκείνου). Da qui, con la disposizione dei posti di Alcibiade, Socrate e Agatone, Platone proietta la riflessione sul contatto amoroso e sull'eros. Alcibiade ora vede Socrate (καὶ ἅμα μεταστρεφόμενον αὐτὸν ὄρᾶν τὸν Σωκράτη): la visione suscita la reazione immediata. Alcibiade accusa Socrate di aver trovato l'espedito per sdraiarsi proprio accanto al più bello e Socrate chiede ad Agatone di difenderlo dall'ἔρωσ di Alcibiade, dalla sua μανία e dalla sua φιλεραστία. La vicinanza dei posti fra Alcibiade e Socrate riporta la discussione sui ruoli erotici, che Platone sviluppa anche nel λόγος di Alcibiade: emerge nel discorso il profilo di Socrate come ἐραστής, ma con tratti straordinari.³⁵⁶ Socrate infatti rifiuta le continue richieste di Alcibiade, morso come da una vipera perché morso dai discorsi ἐν φιλοσοφίᾳ che catturano l'anima di chi li ascolta

354 La risposta di Socrate offre la celebre immagine dei vasi comunicanti: la sapienza non può trasmettersi soltanto toccandosi, come l'acqua che scorre dalla coppa più piena a quella più vuota e le riempie in modo omogeneo (175d3-e6). Sull'interpretazione del passo la critica ha offerto riflessioni sul problema del contatto fisico in rapporto al contatto intellettuale, da cui deriva la possibilità di trasmettere la sapienza. Per un quadro del dibattito cf. almeno Centrone (1997) e Müller J. (2012).

355 Sull'ingresso di Alcibiade cf. *infra* 149-152.

356 Sul ritratto di Socrate nel discorso di Alcibiade la critica discute da tempo. La prospettiva che vede nel λόγος di Alcibiade l'eros terreno, distante dalla scala dei misteri erotici, è suggerita a partire da Nussbaum (1979). Cf. Ford (2017) per le implicazioni di poetica delle immagini con cui Alcibiade descrive Socrate. Uno sguardo generale è offerto da Belfiore (2017), con rassegna bibliografica. Cf. anche Keime (2016) sul rapporto del discorso di Alcibiade con il dialogo fra Socrate e Diotima.

(218a5); ma la bellezza della fiorente giovinezza di Alcibiade non incanta Socrate (219c2-d2). Il discorso di Alcibiade volge al termine e Platone torna sulla disposizione dei posti (222e2-5). Socrate infatti afferma che, nonostante il λόγος, Alcibiade non è riuscito a separarlo da Agatone, che vuole ora sdraiarsi di nuovo accanto a Socrate (ἀλλ' ἐγὼ παρὰ σὲ ἐλθὼν κατακλινήσομαι). Socrate accoglie volentieri la richiesta e consente ad Agatone di sdraiarsi accanto a lui (πάνυ γε, φάναι τὸν Σωκράτη, δεῦρο ὑποκάτω ἐμοῦ κατακλίνου).

Con lo schema narrativo per la disposizione dei posti al simposio, Platone offre indicazioni al lettore: il contatto con Socrate, ricercato da Agatone nelle prime pagine e da Alcibiade nelle scene conclusive, lega l'inizio del *Simposio* con la parte finale e segnala prima la riflessione sulla σοφία, poi la riflessione sul profilo dell'ἐραστής nel segno della σοφία. Certo la disposizione dei posti sulle κλῖναι è lo stratagemma narrativo con cui Platone costruisce anche l'ordine dei λόγοι.³⁵⁷ La visione di Socrate suscita la reazione immediata di Alcibiade, ma soprattutto consente, nella dimensione fittizia del dialogo, il λόγος di Alcibiade, l'ultimo discorso del *Simposio* proprio sul profilo di Socrate ἐραστής.

Come nel *Simposio* la disposizione dei posti sulle κλῖναι consente il contatto erotico e la riflessione sul profilo dell'ἐραστής, così nel *Leucippe e Clitofonte* il primo contatto visivo di Clitofonte con l'amata è permesso grazie all'εὐταξία stabilita da Ippia. A partire dal primo contatto visivo di Clitofonte con Leucippe, Achille Tazio imposta infatti una *climax* erotica nei simposi domestici senza cambiare l'ordine dei posti. Certo, è una *climax* erotica alla maniera di Clitofonte: in modo speculare ai tratti di Socrate ἐραστής, che rifiuta la fiorente giovinezza di Alcibiade, l'obiettivo di Clitofonte è invece il contatto fisico con Leucippe. Vediamone i momenti significativi.

Negli episodi che intercorrono fra i simposi, i due giovani si avvicinano. Il primo incontro avviene in un παράδεισος pieno di fiori e di alberi

357 Secondo Krischer (1984) nella disposizione dei posti nel *Simposio* è da riconoscere una *climax* ascendente, il cui culmine è il discorso di Alcibiade su Socrate. Sulla struttura drammatica del dialogo, in rapporto all'ordine delle κλῖναι, cf. Capra (2003). Certo l'ordine delle κλῖναι in rapporto all'ordine dei discorsi ha stimolato un dibattito ampio. Ad esempio, Foley (2010) vede nell'ordine dei discorsi lo schema della *scala amoris*, mentre Reid (2017) riconosce una divisione fra i primi quattro discorsi, in cui Platone indicherebbe una preparazione all'educazione erotica, e i restanti tre. Belfiore (2012), 117-120, riconosce la differenza fra i primi cinque discorsi e i successivi due: emerge, con Socrate, la filosofia.

rigogliosi, dove cantano τέττιγες καὶ χελιδόνες (I 15, 8), un *locus amoenus* platonico adatto al contatto erotico che Clitofonte, come di consueto, piega alle sue esigenze: i racconti suscitati dal giardino servono a rendere Leucippe disponibile all'eros (I 16, 1).³⁵⁸ L'avvicinamento consente, nel secondo simposio, sguardi meno timidi e reciproci (II 3, 3): celebrando Dioniso durante il banchetto sontuoso a casa di Ippia, Clitofonte guarda Leucippe senza vergogna, ἀναισχύντως, e anche la ragazza prende coraggio (εις ἐμὲ βλέπειν ἐθρασύνετο). Ma niente più di sguardi reciproci, che vanno avanti per dieci giorni (II 3, 3). Terminato il secondo simposio, la situazione cambia. Clitofonte, con il supporto del servo Satiro,³⁵⁹ tenta di stare da solo con Leucippe; la fanciulla gli si avvicina mentre il giovane è assorto nei suoi pensieri e infatti la vede all'improvviso (ιδὼν ἐξαίφνης, II 6, 1). Dalla disposizione dei posti al simposio, che ha permesso il primo contatto, l'improvvisa visione di Leucippe apre la strada al contatto fisico che Clitofonte voleva fin dall'inizio: i due giovani, infatti, adesso si baciano (II 7, 5).³⁶⁰ Con il terzo e ultimo simposio a casa di Ippia, poco dopo la scena del primo bacio fra i protagonisti, Achille Tazio focalizza di nuovo l'attenzione sulla disposizione dei posti in rapporto alla trama fin qui sviluppata. Al simposio (II 9, 1-3), Satiro mette in atto un πρᾶγμα ἐρωτικόν scambiando le coppe colme di vino da cui i partecipanti bevono e mette la coppa di Leucippe davanti a Clitofonte, quella di Clitofonte davanti a Leucippe. Clitofonte, per la posizione frontale nell'εὐταξία delle κλῖναι, osserva dove la ragazza mette la bocca e, quando arriva il suo turno di bere, mette la bocca nello stesso punto: è un simposio di baci (προεπίνομεν τὰ φιλήματα, II 9, 3). La *climax* erotica dal contatto visivo al contatto fisico, che è l'obiettivo dichiarato da Clitofonte fin dall'inizio, giunge così all'ultimo grado nel terzo simposio. Da qui, Achille Tazio comincia a preparare il cambiamento nella trama con lo spostamento dello spazio narrativo dalla casa di Ippia

358 Sui riferimenti al *Fedro* di Platone in questa sezione del *Leucippe e Clitofonte* cf. Ní Mheallaigh (2007). Anderson (1982) riconosce nella scena del παράδεισος il rovesciamento del *Fedro* di Platone: il giardino è qui, per Clitofonte, un «erotic garden» (25).

359 Satiro, servo di Clitofonte, appare nel I libro (16, 1) nella scena del παράδεισος, senza che Clitofonte lo abbia mai menzionato prima. A causa dell'improvvisa apparizione di Satiro, Vilborg (1962), 33-34, scorge una discrepanza nella trama; per Whitmarsh (2020) «slaved are assumed not to need formal announcement» (177).

360 Anche il bacio è frutto di uno stratagemma di Clitofonte, che vede un'ape volare vicino al suo viso e fa finta di essere stato punto, per chiedere a Leucippe un bacio come incantesimo per la guarigione (II 7, 3-4).

a Tiro fino alla fuga dei due amanti via mare, sulla nave diretta verso Alessandria, e alla separazione dei protagonisti.

Con lo schema dell'εὐταξία per i posti al simposio, per la posizione frontale di Clitofonte rispetto a Leucippe, Achille Tazio focalizza dunque l'attenzione sul contatto erotico fra gli amanti, prima visivo, poi fisico. Un modello per la disposizione dei posti è riconoscibile nello schema che Platone sviluppa nel *Simposio*. Il contatto visivo fra Alcibiade e Socrate è infatti possibile grazie alla disposizione dei posti sulle κλῖναι, che consente lo sviluppo del contatto erotico e del rapporto di Alcibiade con l'ἐραστής Socrate. Achille Tazio riprende lo schema ma ne stravolge il senso: Clitofonte ἐραστής ricerca con insistenza il contatto fisico con Leucippe a partire dagli sguardi nel primo simposio. La *climax* erotica dei simposi, attraverso l'εὐταξία delle κλῖναι che consente il contatto fra l'amato e l'amante, mostra il raffinato gioco di Achille Tazio: Clitofonte, personaggio e narratore, conferma le sue caratteristiche, uniche nel panorama dei *big five*, che emergono soprattutto nel rapporto con i modelli della tradizione letteraria.

4. 2. b. Calasiri e il διήγημα a mezzogiorno

Nell'ambito della ricezione del *corpus* di Platone nel romanzo greco, l'*incipit* del *Fedro* ha assunto il ruolo di paradigma. Come abbiamo già osservato, l'ambientazione che Longo offre nel prologo del *Dafni e Cloe* richiama a più riprese elementi di poetica che Platone sviluppa nel *Fedro*.³⁶¹ Parimenti, la scena dell'incontro fra l'anonimo io-narrante e Clitofonte presenta tratti di analogia con l'*incipit* del dialogo.³⁶² In questo quadro, la critica ha riconosciuto nel *Fedro* un paradigma di riflessione filosofica: la citazione del dialogo e la ripresa dell'ambientazione iniziale indicherebbero la volontà di conferire al romanzo una certa sfumatura filosofica. È possibile interpretare i riferimenti al *Fedro* anche per la riflessione sulla produzione letteraria: con la scena iniziale del dialogo, Platone suggerisce un'ambientazione costruita in modo adeguato alla fondazione del λόγος nuovo.

361 Cf. *infra* 99-101.

362 Sull'ultima ἔκφρασις del *Leucippe e Clitofonte* in rapporto alla discussione sulla retorica che Socrate sviluppa nella seconda parte del *Fedro* cf. McHugh (2020). Anche nella produzione di Plutarco ravvisiamo una forte presenza del *Fedro*. In rapporto all'*Amatorius* cf. Hunter (2012), 185-222, che ricorda il significato di φαιδρότερος nella produzione di Plutarco: è colui che è cresciuto sotto l'influenza dell'amore. Cf. anche Rowe (2011), 25-30.

Sulla base di queste considerazioni, possiamo allora osservare una sezione delle *Etiopiche* di Eliodoro che ben segnala la funzione del luogo come spazio adatto alla riflessione letteraria, in rapporto con l'ambientazione adeguata al διαλέγεσθαι di Socrate nel *Fedro*. Proprio sulle *Etiopiche* la critica ha lavorato nella prospettiva che poco fa abbiamo esposto. I molteplici richiami ai dialoghi di Platone sarebbero, cioè, indicazioni della patina filosofica neoplatonica di cui Eliodoro avrebbe rivestito il romanzo in rapporto soprattutto al personaggio di Calasiri, il vecchio sacerdote egizio che, come abbiamo già visto, assume un ruolo importante nella struttura delle *Etiopiche*.³⁶³ In particolare, in un recente contributo John Morgan e Ian Repath hanno sottolineato la presenza del *Fedro* quale modello imprescindibile per Eliodoro, una presenza segnalata anche nel lessico dal gioco linguistico con i derivati di φαιδρός.³⁶⁴ L'indagine che i due studiosi propongono è del tutto rilevante per il continuo confronto con il testo di Platone anche sul piano lessicale, ma rischia forse di limitare l'apporto del *Fedro*. È allora opportuno, a partire dagli stimoli del contributo menzionato, ripercorrere la sezione iniziale del *Fedro*.

Nella prima pagina del dialogo, Socrate incontra Fedro, che è intento a camminare ἔξω τείχους, fuori dalle mura di Atene, dopo essere stato fino all'alba a casa di Cefalo per ascoltare il λόγος ἐρωτικός di Lisia (227a2-7). Socrate, catturato dal desiderio di ascoltare il discorso, chiede a Fedro, che ne ha una copia scritta sotto il mantello, di leggerlo ad alta voce (228a5-c5). Da qui inizia la ricerca di un luogo adeguato alla lettura e alla discussione dell'*Erotico*; Socrate invita Fedro a incamminarsi verso il fiume Ilisso per trovare uno spazio dove potersi fermare ἐν ἡσυχίᾳ (229a2). Fedro ricorda adesso che per Socrate sarà facile camminare bagnando i piedi nell'Ilisso, perché Socrate è scalzo come sempre accade (σὺ μὲν γὰρ δὴ ἀεί, 229a3-4). Il luogo prescelto è vicino a un platano, proprio dove, ricorda Fedro, Borea rapì Orizia. Con la menzione del mito di Borea, Platone inizia la riflessio-

363 Secondo Sandy (1982) Calasiri è caratterizzato come menzognero, ingannatore e saggio perché con il personaggio Eliodoro indicherebbe la ricerca filosofica e religiosa, nascosta dietro la struttura narrativa del romanzo. Cf. anche Winkler (1982). Sulla base di questa prospettiva Kim (2019) riconosce la presenza di Eliodoro dietro la maschera di Calasiri. Per maggiori approfondimenti sul profilo di Calasiri cf. *infra* 110.

364 Cf. Morgan J.R., Repath (2019). Gli studiosi riconoscono che anche nella conclusione delle *Etiopiche* (X 41, 3) il rapporto con il *Fedro* è svelato dalla sequenza κατὰ τὸ ἄστυ φαιδρότερον. In questa prospettiva, una sezione significativa è, nel III libro, la descrizione di Teagene che muta atteggiamento perché turbato dagli effetti dell'amore per Cariclea (ἐπὶ τὸ φαιδρότερον ἑαυτὸν μεταπλάττων, 10, 4).

ne sulla produzione letteraria: i racconti di questo tipo non sono infatti l'occupazione abituale di Socrate, perché mostrano una forma di sapienza non conciliabile con la ricerca filosofica. L'impegno di Socrate si rivolge infatti verso l'indagine sul significato del motto delfico (229d2-230a6). A partire dalla scelta del luogo, Platone offre alcuni elementi per la caratterizzazione di Socrate di cui vengono indicati i tratti tipici: i piedi nudi, che ben si adattano alla scelta del luogo,³⁶⁵ l'impegno sul motto delfico che, invece, non è conciliabile con i racconti mitologici tradizionali. Il luogo prescelto, dunque, è conforme a Socrate solo in parte. Platone indica già qui che l'indagine attorno al λόγος filosofico è possibile nella cornice del *locus amoenus*, a patto di selezionare in maniera corretta il contenuto del racconto e di piegare il luogo alle esigenze del διαλέγεσθαι.

Dopo aver tratteggiato alcuni aspetti del ritratto, Platone raffigura Socrate che ritorna alla ricerca del luogo indicando a Fedro l'albero verso cui si erano incamminati. Appare adesso a Socrate la notissima scena della καλή καταγωγή, con il platano altissimo sotto cui scorre la sorgente, l'agnocasto che profuma, la presenza delle Ninfe e il coro delle cicale (230b2-c5).³⁶⁶ Occorre notare il contrasto, nella prima parte del *Fedro*, fra il personaggio di Socrate e il luogo prescelto per la lettura del λόγος di Lisia. Fedro reagisce infatti alla descrizione della καταγωγή dicendo che Socrate non lascia mai la città, un'affermazione confermata da Socrate stesso poco dopo (230d3-5). Socrate comprende certamente la bellezza del luogo fuori dalla città, ma ne è attirato soprattutto per il φάρμακον che Fedro ha trovato, cioè i λόγοι che Fedro tiene sotto il mantello a cui Socrate non sa resistere.³⁶⁷ Non a caso, dopo la prima parte del primo discorso (238c5-d7), Socrate si interrompe

365 Nel *Simposio* (220b6), Socrate è scalzo nel freddo e nella neve durante l'assedio a Potidea, nel ritratto che ne offre Alcibiade; proprio la presenza dei calzari ai piedi, che Socrate utilizza per andare al simposio a casa di Agatone, è un tratto che stranisce Aristodemo all'inizio del racconto (ὁ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίηε, 174a4). Cf. Yunis (2011), 91, con rassegna dei passi di Aristofane e Senofonte in cui Socrate è ritratto con i piedi nudi. Nella caratterizzazione di Socrate all'inizio del *Fedro* Clay (1979) riconosce la *Ringkomposition* che lega l'inizio del dialogo con la preghiera a Pan nella parte conclusiva.

366 La scena è estremamente nota e ha goduto di enorme fortuna. Per tracciarne il vasto *Nachleben* cf. Trapp (1990), in particolare in epoca imperiale, Heitsch (1997²), 72-75, Rowe (2011), 95-97, e gli studi raccolti da Delcomminette, d'Hoine, Gavray (2020).

367 Per una trattazione sul desiderio di Socrate per i λόγοι e dell'effetto che producono i λόγοι di Socrate cf. Regali (2012), 45-49. Secondo Blank (1993) l'incantamento suscitato dai discorsi di Socrate indica il potere della dialettica, utile per l'interlocutore che intraprende il percorso verso la conoscenza filosofica. Cf. anche Friedländer (1960²), 1-28, per il rapporto fra il nostro passo e il discorso di Socrate su Diotima.

affermando di essere stato colto da un θεῖον πάθος per la lunghezza e la forma del λόγος, una caratteristica che Fedro indica come non abituale di Socrate: è il luogo davvero divino, τῷ ὄντι γὰρ θεῖος, a provocare in Socrate addirittura il rischio della ninfolessia, che conduce a parlare come se il discorso fosse composto in ditirambi. Socrate non conclude il discorso, ma lo interrompe definitivamente affermando che, dai ditirambi, era ora passato a parlare in esametri (241e1-2). L'interruzione del discorso, per il rischio di essere prodotto in ditirambi e in esametri per effetto del dominio delle Ninfe, coincide con la volontà di Socrate di abbandonare il luogo prescelto da Fedro (κάγω τὸν ποταμὸν τοῦτον διαβὰς ἀπέρχομαι, 242a1): il luogo non risponde qui alle esigenze del διαλέγεσθαι, non mostra le caratteristiche adeguate al dialogo filosofico. Ma Socrate ora ricorda la presenza del σημεῖον δαιμόνιον che gli era apparso mentre attraversava il fiume ed è un tratto, come è noto, che Platone attribuisce esclusivamente al profilo di Socrate (242b8-c3).³⁶⁸ Da qui, il rapporto di Socrate con il *locus amoenus* cambia.³⁶⁹

Come soprattutto Andrea Capra ha mostrato, il contrasto fra il profilo di Socrate nella prima parte del *Fedro* e il luogo bellissimo scelto per sviluppare i discorsi, che però pare non adattarsi al personaggio, si risolve in prospettiva positiva nella scena del canto delle cicale (258e6-259b2): qui Platone indica l'investitura poetica per Socrate e, in generale, per il dialogo filosofico come nuovo genere letterario.³⁷⁰ Nella sezione, che divide il dialogo in due parti, Socrate prende la parola per osservare anzitutto che le cicale, menzionate a partire già dalla prima descrizione dello spazio, mentre dialogano fra loro li osservano, ἀλλήλοις διαλεγόμενοι καθορᾶν καὶ ἡμᾶς. Per questo, afferma Socrate, sicuramente le cicale li deriderebbero se li cogliessero non a dialogare nell'ora più calda, ma a sonnecchiare, ἐν μεσημβρίᾳ μὴ διαλεγόμενους ἀλλὰ νυστάζοντας. Ma se li vedessero intenti a dialogare fra loro, ἐὰν δὲ ὀρώσι διαλεγόμενους, potrebbero concedere loro il dono: emerge l'investitura poetica per il dialogo quale genere letterario. La prassi del διαλέγεσθαι, fino ad ora appartenuta soltanto alle cicale, diviene dunque il codice del racconto di Socrate. Al contempo, il luogo prescelto è adesso pienamente adeguato alla poetica del dialogo: Platone offre qui il racconto di Socrate sul mito delle cicale-Muse, di nuovo conclu-

368 Sul segno demonico nel *Fedro* cf. Yunis (2011), 122-123, che riconosce il rapporto con il ritratto di Socrate che Platone sviluppa nell'*Apologia*.

369 Cf. anche Regali (2021).

370 Cf. Capra (2014), 106-107.

so dall'invito di Socrate ad andare avanti nella ricerca e a non dormire ἐν μεσημβρία (259b5-d8).³⁷¹

Nel *Fedro*, dunque, l'ambientazione iniziale in rapporto alla scena delle cicale costruisce la riflessione sulla produzione letteraria attraverso diversi elementi. Anzitutto, Platone offre il motivo del *locus amoenus* per sviluppare all'inizio del dialogo il contrasto con il profilo di Socrate: la scena segnala il φάρμακον che spinge Socrate a variare un suo abituale comportamento. Nella prima parte del dialogo sono cioè i λόγοι, non il luogo, a consentire lo scambio fra Socrate e Fedro. Ne deriva la necessità di adattare lo spazio alle esigenze del διαλέγεσθαι, cioè alle esigenze della fondazione del genere letterario nuovo. Il pieno adattamento del luogo giunge al culmine nella scena delle cicale.³⁷² La famosa descrizione del *locus amoenus* nel *Fedro* ha, quindi, una funzione complessa. Da un lato, l'Ilisso è la cornice adeguata per ricondurre il dialogo entro le scene di investitura poetica della tradizione letteraria. Dall'altro, attorno al *locus amoenus* Platone costruisce il movimento narrativo che porta Socrate a riconoscere quel luogo come adatto ai λόγοι e alla fondazione del dialogo filosofico. Il luogo prescelto da Fedro non è, di per sé, la cornice adeguata al διαλέγεσθαι. Platone prepara dunque il cambiamento della funzione del luogo sia quando cessa l'influenza della ninfolessia, che porta il discorso ad essere composto in ditirambi e esametri, sia quando si presenta a Socrate il segno demoniaco. Da qui, nella parte centrale del *Fedro*, il διαλέγεσθαι delle cicale, che cantano sotto il sole di mezzogiorno e osservano Socrate e Fedro, consente lo sviluppo del διαλέγεσθαι di Socrate nella cornice del *locus amoenus*: adesso è il luogo del tutto adeguato.

Sulla base di questa interpretazione, è possibile adesso tornare al romanzo. Consideriamo una sezione del II libro delle *Etiopiche* in cui Eliodoro

371 La critica è comunque divisa in merito all'interpretazione della sezione sul mito delle cicale. Ad esempio, secondo Ferrari G.F.R. (1987), 25-34, Platone qui avverte il lettore del pericolo che la dialettica filosofica potrebbe correre se fosse soggetta all'incantamento rappresentato dal canto delle cicale. Cf. anche Männlein-Robert (2012) e Werner (2012), 133-152. Secondo Görgemanns (1993) anche con la menzione delle Muse la scena delle cicale ha una «paränetische Funktion» (143) rispetto alla riflessione sulla retorica nell'ultima sezione del *Fedro*, che Platone pone per mostrare la distanza del dialogo come genere nuovo. Cf. anche Heitsch (1997²), 121-126.

372 La sezione con la scena delle cicale è infatti preceduta dalla palinodia di Stesicoro, che suggerisce nel *Fedro* la riflessione sulla poetica della tradizione letteraria arcaica e la possibilità di un nuovo λόγος sull'eros, affidato poi alla voce di Socrate. Ma parte della critica ha qui riscontrato difficoltà rispetto all'unità del dialogo. Per una discussione cf. Heath (1989) con la replica di Rowe (1989).

segnala la funzione del luogo, in modo analogo al modello offerto dal *Fedro*.

Dopo la fuga dalla caverna di Termuti e la separazione da Teagene, Cnemone inizia il viaggio verso il villaggio di Chemmi, nei pressi del Nilo (II 21, 1).³⁷³ Lungo il cammino incontra un πρεσβύτης che passeggia sulla riva del fiume, intento a pensare. L'uomo è, appunto, Calasiri. Dopo uno scambio di saluti, Calasiri afferma di essere intento a riflettere sulle sue difficoltà. Cnemone è meravigliato dal contrasto che vede nel vecchio: l'uomo si arrovella pensando alle sue sventure, ma è vestito a festa (φαιδρύνεται τις, II 21, 5). Proprio a partire dal nesso con il verbo φαιδρύνω, Eliodoro mostra il contatto con il *Fedro*: emerge, con l'immagine di Calasiri vestito a festa nonostante le disgrazie, il modulo del contrasto fra lo spazio come *locus amoenus* e i tratti tipici di Socrate.

A partire da questo elemento, Eliodoro sviluppa il dialogo fra i due personaggi che si apre con la richiesta di Cnemone a Calasiri di produrre un discorso su ciò che ha patito, lo σμήνος κακῶν (II 21, 5) introdotto, non a caso, da una citazione di Omero: Eliodoro modifica il verso con cui Odisseo inizia il racconto presso la reggia dei Feaci.³⁷⁴ Con lo σμήνος e la citazione di Omero, nell'intreccio con il contatto con il *Fedro*, Eliodoro segnala al lettore la rilevanza della scena: gli *Apologoi* di Calasiri hanno adesso inizio. Infatti Calasiri accetta la proposta di Cnemone (II 21, 6):

οὐκοῦν, ἦ δ' ὅς, ἐπειδὴ Ἑλληνι ἔοικας ἀνδρὶ καὶ σέ τις ὡς ἔοικε μετασχηματίζει τύχη καὶ πάντως τὰ ἡμέτερα ποθεῖς ἀκούειν, ὠδίνω δὲ καὶ αὐτὸς πρὸς τινα ἐξειπεῖν (εἶπον ἂν τάχα καὶ τοῖσδε τοῖς καλάμοις κατὰ τὸν μῦθον εἰ μὴ σοὶ προσέτυχον), ὄχθας μὲν Νεῖλου τάσδε καὶ Νεῖλον ἀπολίπωμεν, οὐ γὰρ ἠδὺν μακροτέρων διηγημάτων ἀκροατήριον τόπος ἡλίου μεσημβρία φλεγόμενος, πρὸς δὲ τὴν κώμην ἦν ὄραξ ἀντικρὺ κειμένην ἴωμεν, εἰ μὴ σέ τι προὔργιαίτερον ἀπασχολεῖ.

373 L'allusione al *Fedro* in questa sezione del romanzo è stata riconosciuta da Billault (2022): lo studioso riconosce il rovesciamento del modello platonico che Eliodoro nelle *Etiopiche* rielabora in modo da fornire un «Platonic colouring» (74).

374 La citazione di Omero è tratta dal IX libro dell'*Odissea* (Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσαν, 39); il verso è modificato da Eliodoro in Ἰλιόθεν με φέρεις. Questa sezione del nostro passo è stata analizzata da Elmer (2008), secondo cui la citazione di Omero segnala l'importanza della narrazione di Calasiri: il personaggio appare come una controfigura dell'autore. Suggestiva la traduzione di Montiglio (2023): «è tutta un'odissea» (129). Sulle citazioni poetiche nei romanzi cf. Fusillo (1990a) e Robiano (2000). Sullo σμήνος che apre anche il racconto di Clitofonte cf. *infra* 121-122.

Dunque - disse quello [Calasiri] - visto che sembri un uomo greco e la sorte ti ha costretto a cambiare aspetto - come sembra - e desideri così tanto ascoltare le mie vicende, ed io stesso attendo davvero con impazienza il momento di raccontarle a qualcuno (le avrei forse subito dette a queste canne, come narra il mito, se non ti avessi incontrato), allontaniamoci ora dal delta del Nilo e dal Nilo stesso, perché questo posto, bruciato dal sole di mezzogiorno, non è certamente un dolce spazio dove ascoltare racconti molto lunghi. Andiamo invece al villaggio che vedi qui di fronte, se non ti trattiene un qualche impegno.

La risposta di Calasiri muove dal desiderio di Cnemone di ascoltare il racconto, del tutto ricambiato, se non rafforzato, dal sacerdote che prova addirittura un sentimento simile ai dolori del parto (ὠδίνω). Ricordiamo che nella scena dell'incontro in apertura del *Fedro* è Socrate a provare un forte desiderio di ascoltare il discorso di Lisia sull'eros (ἐπιτεθύμηκα ἀκοῦσαι, 227d2-3) ed è la presenza del φάρμακον dei λόγοι che convince Socrate ad uscire dalla città. A partire dal desiderio di Cnemone e dalla necessità di Calasiri di raccontare la sua storia, Eliodoro costruisce la scena incastonando gli elementi della narrazione sulla base del modello della scena iniziale del *Fedro*. Anche Eliodoro offre il riferimento a un racconto mitologico, il μῦθος delle canne che Calasiri ricorda per la presenza dell'ambientazione circostante, come Fedro offre un riferimento al mito di Borea, anch'esso menzionato dopo aver visto il platano. Il μῦθος nelle *Etiopiche* è la storia del barbiere di Mida che, per non diffondere la notizia che il re avesse le orecchie d'asino, affidò il segreto alla terra; ma Apollo, che era stato declassato al secondo posto da Mida nella gara di poesia contro Pan, oltre alla punizione delle orecchie d'asino dispose che dalla terra nascessero delle canne e con il vento diffondessero le parole del barbiere.³⁷⁵ La menzione del μῦθος rafforza il significato della narrazione di Calasiri: la storia delle canne del Nilo inizia infatti a partire da una competizione poetica.

Dopo il breve inciso sul μῦθος, Eliodoro si sofferma adesso sull'ambientazione. Calasiri allontana Cnemone dal delta del Nilo, perché il caldo del sole di mezzogiorno, ἐν μεσημβρία, non rende il luogo adeguato allo sviluppo di διηγήματα μακρότερα. Il delta del Nilo a mezzogiorno non è, dunque, lo spazio adeguato alla digressione di Calasiri: emerge il contatto

375 La versione più ampia e ricca del mito di Mida è nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XI 172-193). Un elenco delle fonti per la ricostruzione del mito nelle *Metamorfosi* è in Reed (2013), 316.

con la funzione del luogo sviluppata da Platone nell'*incipit* del *Fedro*. Anche tramite il riferimento al *Fedro*, Eliodoro attribuisce alla scena un rilievo significativo. È possibile individuarne, sul piano narrativo, una duplice funzione.

Certo qui Eliodoro intende richiamare le prime pagine delle *Etiopiche*. La prima scena del romanzo, composta dall'ἔκφρασις che raffigura il massacro a seguito di una battaglia appena conclusa, è infatti ambientata κατ' ἐκβολὰς τοῦ Νεῖλου (I 1, 1); il romanzo inizia così *in medias res*. I lettori ne rimangono stupiti e diventano, secondo la felice espressione di Shadi Bartsch, «puzzled spectators» anche per l'assoluta ignoranza, in quel momento della trama, dell'antefatto.³⁷⁶ Nei διηγήματα μακρότερα di Calasiri Eliodoro narra, appunto, l'antefatto della trama. I racconti del sacerdote riguardano infatti la storia di Cariclea e Teagene e chiariscono le vicende dei due giovani, fino ad arrivare alla scena che apre l'intero romanzo: la lunga digressione, che occuperà i libri II-V delle *Etiopiche*, sorregge l'intera struttura narrativa e consente sia la comprensione della prima parte, sia lo sviluppo della seconda parte del romanzo.³⁷⁷ Con l'ambientazione lontano dal delta del Nilo per il racconto di Calasiri, Eliodoro colma il vuoto che il lettore ha avvertito con l'inizio *in medias res* e sceglie l'Egitto, un *locus* tipico e caro agli autori di romanzi, quale motivo per fornire piena coerenza all'intreccio.³⁷⁸

D'altra parte, il luogo dove Calasiri invita Cnemone a ripararsi, lontano dal delta del Nilo, è la casa del mercante Nausicle, un uomo buono e ospitale che ha molto viaggiato: un luogo che rispecchia il contenuto dei

376 Cf. Bartsch (1989), 114. D'altronde, secondo Futre Pinheiro (1991) il racconto di Calasiri, che richiama l'*incipit* delle *Etiopiche* e fornisce coerenza all'intreccio complessivo, «represents the highest point of the author's sophisticated technique» (70).

377 Sulla digressione di Calasiri cf. *infra* 111. Sulle variazioni della digressione nei romanzi in prospettiva narratologica cf. Morales (2000).

378 Plazenet (1995) osserva che nel romanzo greco l'Egitto, con il Nilo, è lo spazio che apre le digressioni dei personaggi. Cf. anche Baker (2018) sull'Egitto nel *Leucippe e Clitofonte*. Sul rapporto tra il *setting* e la struttura narrativa nelle *Etiopiche* insiste Nimis (2004). Secondo Morgan J.R. (1989), con il motivo dell'Egitto e con gli anacronismi Eliodoro mostra la prassi narrativa per la creazione della *fiction*. Certamente nelle *Etiopiche* l'ambientazione dell'Egitto ritorna in episodi significativi per lo sviluppo dell'intreccio. Un esempio è il dialogo tra i φιλόσοφοι e Calasiri sulle caratteristiche del delta del Nilo e delle sue acque, pure e fertili (II 28). Al termine di questa sezione, Caricle, il sacerdote di Apollo, inizia a raccontare la sua storia proprio perché ha sentito da Calasiri le stesse cose ascoltate un tempo presso la città di Catadupa (II 29, 1-3): con la storia di Caricle, Eliodoro svela al lettore il primo incontro tra Teagene e Cariclea. Cf. Scarcella (1981), 109-132.

racconti di Calasiri, di per sé adeguato alla narrazione di viaggi, avventure e peripezie.³⁷⁹ Soprattutto, la casa di Nausicle è il luogo in cui il mercante conduce una ragazza: avviene in questa cornice, nel V libro (11, 1-2), la scena di ricongiungimento fra Calasiri e Cariclea, figlia adottiva del sacerdote e protagonista femminile del romanzo.

La scena dell'incontro fra Cnemone e Calasiri alle foci del Nilo ha, dunque, un significato rilevante nella trama del romanzo.

Certo il movimento narrativo, con Calasiri che invita Cnemone a ripararsi dal sole di mezzogiorno, suggerisce anche riflessioni sulla poetica del romanzo in modo analogo alla scena del *Fedro* di Platone. Se Socrate offre la riflessione sul dialogo nell'ora più calda, sotto lo sguardo delle cicale, Calasiri sceglie di ripararsi, lontano dal Nilo, dal sole che arde a mezzogiorno per giungere al luogo dolce e adatto al διήγημα. Se nei «racconti molto lunghi» Eliodoro identifica senza dubbio la digressione di Calasiri, non dobbiamo però dimenticare che διήγημα è uno dei termini con cui l'esegesi antica definisce la prassi letteraria del romanzo.³⁸⁰ Nel διήγημα è forse possibile riconoscere il romanzo delle *Etiopiche*: i διηγήματα μακρότερα di Calasiri assumono i tratti dei racconti lunghi, in prosa, sviluppati da un nuovo Odisseo.

In conclusione, con i puntuali richiami al *Fedro* Eliodoro suggerisce la rilevanza della funzione del luogo in modo analogo alla funzione del *locus amoenus* nei pressi dell'Ilisso. Con il desiderio di Cnemone per il racconto, il μῦθος delle canne, l'allontanamento dal delta del Nilo e i διηγήματα μακρότερα, che chiariscono parti mancanti della trama, Eliodoro costruisce l'ambientazione adeguata alla riflessione sulla struttura narrativa del romanzo.

4. 2. b. Il *setting* in due frammenti

Il rinnovato impegno della critica nell'esegesi del romanzo greco ha interessato anche lo studio dei romanzi frammentari. Le scoperte papiracee negli scavi di Egitto a partire dalla fine del 1800 hanno contribuito ad ampliare lo sguardo al di fuori dei *big five* e a riconoscere un panorama

379 Secondo Montiglio (2023), 341, la casa di Nausicle costituisce il vero e proprio *locus amoenus* così come emerge nel modello del *Fedro* di Platone: è il luogo adeguato ai racconti di Calasiri.

380 Cf. *infra* 64-65.

vario sul piano del contenuto, dello stile, della struttura narrativa. Con la stampa delle edizioni, prima di Rolf Kussl nel 1991, poi di Susan Stephens e John Winkler nel 1995 e di María Paz López Martínez nel 1998, i frammenti sono divenuti oggetto di un interesse che, seppur prevalentemente confinato agli specialisti del romanzo antico, stimola ancora oggi risultati non marginali per una maggiore visione d'insieme delle caratteristiche del genere.³⁸¹ Consideriamo, dunque, la funzione dello spazio in due romanzi greci frammentari in cui emergono tratti di analogia, rispettivamente, con il *Fedro* e il *Simposio* di Platone.

4. 2. b. α. Il fantasma e il platano nelle *Storie Fenicie*

Nei romanzi greci che abbiamo fin qui considerato l'intreccio è simile nella sostanza: la storia ruota attorno a due giovani innamorati, spesso di nobili origini, e alle vicende che li costringono a separarsi. La trama è arricchita dalla presenza di pirati, predoni, personaggi secondari o comprimari di diverso spessore narrativo e vi compaiono meccanismi canonici della narrativa greca, come ad esempio il riconoscimento oppure il *Scheintod*. Pur con innovazioni o differenze, dunque, il canovaccio rimane tutto sommato stabile. Una delle più rilevanti eccezioni in questo senso è costituita dai frammenti superstiti delle *Storie Fenicie* di Lolliano. Si tratta di una storia pervasa da elementi del tutto estranei al *plot* tipico dei romanzi d'amore: per quel che leggiamo, i frammenti ci restituiscono fantasmi, scene di sesso, addirittura un episodio di un sacrificio umano dove i personaggi mangiano il cuore del cadavere. Tutto nelle *Storie Fenicie* sembra creare la sensazione di straniamento e di *shock* e a ribaltare il modello canonico, per sviluppare una narrativa del tutto diversa rispetto ai tratti tipici e più noti del romanzo greco.³⁸² A giusta ragione Angelo Casanova ha parlato del «principio

381 Ancora utili sono le pagine introduttive di Kussl (1991), 1-11. Sul panorama vario che ricostruiamo dai romanzi frammentari cf. Morgan J.R. (1998), che osserva la grande diversificazione sul piano della prassi narrativa e del contenuto: è un dato che potrebbe indurre anche a mettere in discussione il genere stesso del romanzo, perché «all novels are fiction, but not all fiction may be novels» (3296). Una riflessione sull'apporto dei papiri al dibattito sul genere letterario, con attenzione alle *Storie Fenicie*, è offerta da Henrichs (2011).

382 Secondo Barchiesi (1986) le *Storie Fenicie* costituiscono un esempio rilevante del romanzo di medio intrattenimento. L'intuizione era già di Henrichs (1972), 6-7. Stramaglia (1999), 77-81, insiste sulla selezione operata dai Bizantini rispetto alle tematiche dei romanzi: Lolliano, cioè, ci apparirebbe un *unicum* perché Bisanzio impone un canone di argomenti. In generale, sulle variazioni all'intreccio canonico

del rovesciamento»: le classiche peripezie d'amore, le pudiche avventure dei personaggi, che nei romanzi costituiscono gran parte dell'intreccio, vengono sottoposte da Lolliano a un ribaltamento che ne altera totalmente le tessere, come se queste scene fossero messe di fronte a uno specchio deformante e capace di restituirne un'immagine nel segno dell'assurdo.³⁸³ Alla luce di queste osservazioni, possiamo ipotizzare che il principio del rovesciamento del canone nelle *Storie Fenicie* operasse anche nei confronti dei modelli letterari che individuiamo nei pochi frammenti superstiti.

Fra questi, un testo significativo per la comprensione della funzione dei luoghi e delle ambientazioni è il frammento trasmesso dal *POxy* XI 1368 [MP³ 1284.2 = *LDAB* 2578], datato alla seconda metà del II secolo d. C. e ancora oggi rimasto il testimone più antico. Il papiro fu attribuito a Lolliano da Albert Henrichs sulla base delle osservazioni di Micheal Reeve,³⁸⁴ dopo la scoperta del *PColon* inv. 3328 [MP³ 1284.3 = *LDAB* 2577] alla luce dell'occorrenza nei due frammenti di uno stesso nome proprio, Glaucete, e della *subscriptio* nel papiro di Colonia che reca il titolo dell'opera e il nome dell'autore.³⁸⁵ Il nostro papiro restituisce una colonna di testo ben leggibile, il cosiddetto «Glauketes-Fragment». Il passo che ci interessa è nella parte iniziale (fr. 20, col. II, rr. 1-12 López Martínez):

cf. Papademetriou (2009), che però non prende in considerazione i frammenti di Lolliano.

383 Casanova (2010), 123.

384 Per l'attribuzione del papiro e l'intuizione di Reeve cf. Henrichs (1970): «ich danke M. D. Reeve dafür, dass er die Bekanntgabe dieser schönen Entdeckung mir überlassen hat» (41, n. 1). Il papiro fu invece pubblicato per la prima volta nel 1915 da Grenfell, Hunt (1915), 119-121. Sul ruolo del papiro nelle edizioni recenti delle *Storie Fenicie* e per una ipotetica ricostruzione della successione dei libri, cf. Stephens, Winkler (1995), 314-357, e López Martínez (1998), 196-208.

385 Il papiro di Colonia fu pubblicato da Henrichs (1969) e poi edito in via definitiva da Henrichs (1972), 81-104. Cf. anche Browne (1982) e Stephens, Winkler (1995), 314-357, con descrizione paleografica. La *subscriptio* è ben leggibile nel fr. A verso, che reca parte del testo della sezione finale del I libro. Cf. Morgan J.R. (1998), 3363-3366. Invece il *POxy* 73.4945 [MP³ 1284.31 = *LDAB* 9934], terzo papiro delle *Storie Fenicie*, manca nelle attuali edizioni dei romanzi frammentari: cf. Obbink (2009), 103-113, per l'*editio princeps*, poi Casanova (2014), López Martínez, Ruiz Montero (2019) e di recente Kaltsas (2021).

νίσις τὴν αὐτὴν θάψα[ι	1	...seppellirla
μικρὸν ἀπὸ τῆς οὐδοῦ ἐκ[τρα-		deviando un poco dalla
πείς· κείμαι δὴ ὑπὸ τῆ<ι> πλα-		strada. Giaccio infatti
τανίτω<ι> ἐκείνη<ι> καὶ μετ' ἐ-		sotto a quel platano e insieme
μοῦ κόρη καλή, ἄμφω ἀνή<ι>ρη-	5	a me una bella fanciulla, entrambi
μένοι.” ὁ δὲ Γλαυκέτης ἐκ-		uccisi”. Glaucete, rimasto sbalordito –
πλαγεῖς, ὡσπερ εἰκός, ἐφθέγγ-		come è verosimile – non proferì parola
ξατο μὲν οὐδὲν πρὸς ταῦ-		di fronte a questi fatti,
τα, ἐπένευεν δὲ μόνον καὶ		ma si limitò a fare un cenno di assenso e,
[ἄμ]α ἤλαυνεν· ὁ δὲ νεανί-	10	nel frattempo, cavalcò via. E subito
σκος] ἠφανίσθη ἐπινεύσαν-		il giovinetto svanì dopo che l'altro
τος. [...]		aveva acconsentito [...] ³⁸⁶

Pur nell'incertezza della complessiva ambientazione per la mancanza della sezione precedente, la sostanza della scena sembra chiara. L'interlocutore di Glaucete è un fantasma, cioè un νεανίσκος rimasto ucciso il cui cadavere si trova sotto a un platano; il giovinetto chiede di essere seppellito insieme ad una giovane donna. Per lo stupore, Glaucete riesce solo ad annuire e, sbigottito, a cavalcare fino a un villaggio situato sulle rive di un fiume. Qui il testo si interrompe.³⁸⁷ Per la presenza del cadavere sotto al platano e per la complessiva ambientazione cupa, la critica ha accostato il nostro frammento a un passo delle *Metamorfosi* di Apuleio in cui Socrate e Aristomene, per riposarsi da un viaggio, si siedono sotto un platano (I 18, 8); Socrate qui impallidisce e lentamente assume un colorito *vitalis* e di lì a poco inizia a sembrare un morto.³⁸⁸ Se per la scena sviluppata da Apuleio è stato notato il contatto con le pagine iniziali del *Fedro* di Platone, questo

386 Il segno [...] alla r. 12 del testo greco e nella traduzione è mia indicazione, per segnalare che nel testo qui proposto manca una sezione presente, invece, nell'edizione prescelta.

387 Sulla base dell'episodio dell'uccisione dei giovani nel papiro di Colonia (fr. B1 verso López Martínez), Morgan J.R. (1998), 3370, ipotizza che il fantasma del νεανίσκος potrebbe corrispondere a uno dei ragazzi assassinati dai briganti nella scena suddetta. Cf. anche Henrichs (1972), 32-33, Winkler (1980) e Stramaglia (1999), 334-337.

388 Cf. Borghini (1991), che sottolinea il rapporto tra il platano e la dimensione della morte nelle *Metamorfosi*, e Graverini, Nicolini (2019), 199-200, sui contatti tra il passo di Apuleio e l'ambientazione del *Fedro*. Sui tratti di analogia fra le *Metamorfosi* e le *Storie Fenicie* insistono Stramaglia (1998), con rassegna delle posizioni della critica, e Cioffi, Trnka-Amrhein (2010). Più cauto è invece Casanova (2010), che sottolinea il rischio di riportare nella cornice narrativa delle *Metamorfosi* un romanzo che ci appare simile per la scarsità di frammenti a disposizione, ma che forse poteva avere anche notevoli tratti di differenza.

parallelo manca quasi totalmente per quanto riguarda il platano delle *Storie Fenicie*, per cui è stata postulata una dipendenza netta dalla scena delle *Metamorfosi*. Eppure, se riconosciamo nell'ambientazione del dialogo fra Socrate e Fedro non solo l'esemplarità della rappresentazione del *locus amoenus*, ma anche la funzione del luogo in rapporto alla narrazione e alla poetica, è possibile interpretare il platano nel frammento di Lolliano in una prospettiva diversa.

È infatti significativa la reazione di Glaucete alla visione del fantasma del νεανίσκος (col. II, rr. 10-11 López Martínez). Glaucete rimane sbigottito (col II, rr. 6-7 López Martínez). Subito dopo il narratore offre un commento che possiamo definire extradiegetico rispetto alla cornice della scena: ὥσπερ εἰκός (col II, r. 7 López Martínez). Per la scarsità del testo a noi pervenuto possiamo soltanto fare supposizioni sul profilo del narratore, che potrebbe essere o l'autore stesso o un personaggio a noi sconosciuto che riferisce l'episodio.³⁸⁹ In ogni caso, a qualsiasi livello narrativo appartenga il commento, nell'espressione ὥσπερ εἰκός possiamo riconoscere il segnale che Lolliano vuole fornire al lettore: è verosimile che Glaucete rimanga sbalordito perché di fronte a questa scena, così diversa rispetto al canone che troviamo nella maggioranza dei romanzi, è il destinatario a rimanere sbalordito. Il «principio del rovesciamento» appare in tutta la sua forza nell'immagine del fantasma che parla sotto al platano. In questa prospettiva, ad essere ribaltato è anche il modello canonico dell'*incipit* del *Fedro*: il platano altissimo concorre a costruire la καλὴ καταγωγή, la scena idilliaca, e sotto al platano Platone pone la sorgente che eroga acqua freschissima (230b2-8). Della scena Lolliano modifica totalmente l'atmosfera, che diviene cupa e lugubre: sotto al platano delle *Storie Fenicie* c'è un fantasma e il corpo senza vita di una ragazza. Sono quindi due cadaveri a sostituire Socrate e Fedro. Ma Lolliano non modifica la funzione che Platone aveva fornito all'ambientazione nell'*incipit* del dialogo. Nel rovesciare le tessere che compongono la scena con il platano nel *Fedro*, Lolliano indica la funzione del luogo per segnalare l'effetto sul destinatario: le *Storie Fenicie* costituiscono il romanzo dello scioccante sbigottimento, di fronte al quale il lettore, come Glaucete dopo aver visto il fantasma, non riesce nemmeno a dire una parola.

389 Secondo Casanova (2010) la narrazione qui dovrebbe essere gestita da un personaggio con un registro linguistico basso, quindi non riconducibile al livello dell'autore. *Contra* Stramaglia (1999), 332-338.

La condizione del testo delle *Storie Fenicie* non consente di procedere oltre. Certo il romanzo di Lolliano presenta tratti estremamente diversi dalla quasi totalità dei romanzi greci che conosciamo. Rimane opportuno riconoscere nel frammento analizzato un'indicazione sulla funzione del luogo, probabilmente in rapporto al *Fedro* e certamente destinata al lettore. Lo specchio deformante di cui Lolliano si serve nelle *Storie Fenicie* sembra operare anche nei confronti dei modelli classici, fra cui emerge l'*incipit* del *Fedro*.

4. 2. b. β. La ζήτησις su Eros nel *Metioco e Partenope*

Per concludere il nostro esame, consideriamo il *Metioco e Partenope*. Gli studiosi che hanno indagato questo romanzo frammentario hanno riconosciuto, con diverse sfumature, il contatto con l'ambientazione della scena e il profilo di Eros giovinetto che Platone delinea nel *Simposio*.³⁹⁰ Pur nella prudenza che occorre, è possibile riconoscere nel *Metioco e Partenope* tracce di riflessione poetica, e di immagini filosofiche, che trovano origine nel modello offerto dal *Simposio*. Osserviamo, dunque, una zona significativa del testo.

La sezione che ci interessa è restituita da tre pezzi di papiro ricongiunti grazie all'intervento di Herwig Maehler che nel 1976 stampò la prima edizione completa, ripristinando così un testo dotato di un'ottima coerenza narrativa, seppur frammentario.³⁹¹ Il romanzo, rimasto adespoto, doveva

390 Secondo Morgan J.R. (2007b), che offre una rassegna del personaggio del filosofo nei romanzi greci, la presenza di Anassimene al simposio di Policrate rappresenta la connessione tra la filosofia platonica e gli esercizi di declamazione retorica. Il rapporto tra il *Metioco e Partenope* e il *Simposio* è riconosciuto anche da Hägg, Utas (2003), 228-230. Per un elenco dei *loci paralleli* cf. López Martínez, Ruiz Montero (2021). Di recente, un'analisi sulla prassi del simposio filosofico fra il *Metioco e Partenope* e il *Simposio* di Platone è stata offerta da Nobili, Saccenti (2023).

391 Cf. Maehler (1976) per il ricongiungimento di *PBerol* 7927+2588+21179 [MP³ 2622 = LDAB 4588]. Il testo ci giunge anche attraverso altri testimoni, elencati di seguito secondo l'ordine stabilito nell'edizione di Hägg, Utas (2003), 23-75. Sul *POxy* 3.435 [MP³ 2623 = LDAB 5153], dopo l'incertezza di Kussl (1991), 165-167, di Stephens, Winkler (1995), 95-96, e di López Martínez (1998), 133-134, non hanno dubbi Hägg, Utas (2003), 37, ad attribuirlo al *Metioco e Partenope*. Cf. ora anche López Martínez, Ruiz Montero (2016), che attribuiscono il papiro alla sezione del romanzo in cui l'autore descriverebbe le avventure dei due innamorati dopo la separazione, come da canonico *plot*. Abbiamo poi un *ostrakon*, l'*OBoDl* 2.2175 [MP³ 2622.1 = LDAB 6836], attribuito da Gronewald (1977) al *Metioco e Partenope* sulla base dell'occorrenza dei nomi dei personaggi. Il *PMich* inv. 3402v [MP³ 2622.11 = LDAB 8891] è

[...] e disse «Buffoni [] quelli che non iniziati alla vera educazione si affidano agli antichi racconti, cioè [...]»³⁹³

L'autore del romanzo apre il discorso di Metioco con una critica ai racconti mitologici della tradizione, che non rispecchiano la vera παιδεία richiesta a chi sviluppa un λόγος sull'eros. Delle μυθολογίαι Metioco propone un esempio (col. II, rr. 9-13 López Martínez, Ruiz Montero). È il ritratto di Eros giovinetto, dotato di ali e di arco e con una torcia in mano: sviluppare un racconto di questo tenore sarebbe, nelle parole di Metioco, davvero ridicolo (col. II, r. 13 López Martínez, Ruiz Montero). Addirittura è del tutto privo di credibilità, se davvero è necessario supporre che Eros, un βρέφος, se ne vada in giro con arco e frecce a colpire chiunque egli voglia (col. II, rr. 19-23 López Martínez, Ruiz Montero). Sulla base del ritratto appena descritto, Metioco offre adesso la sua opinione su cosa realmente sia Eros, cioè un movimento del pensiero generato dalla bellezza e accresciuto con la continua frequentazione (col. II, rr. 26-29 López Martínez, Ruiz Montero).

La struttura narrativa del discorso di Metioco, che dal rifiuto delle μυθολογίαι tradizionali, con il ritratto del bambino munito di frecce, giunge ad una diversa definizione di Eros, mostra tratti di analogia con il *Simposio*. In particolare, emerge un rapporto con il discorso di Agatone e il successivo intervento di Socrate.³⁹⁴ Platone affida alla voce di Agatone il ritratto di Eros come il più giovane fra gli dei (νεώτατος θεῶν, 195a8), in netta opposizione con il λόγος di Fedro, che lo aveva rappresentato invece come il più anziano (ὁ Ἔρως ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι, 178c1-2). Della giovinezza il tragediografo offre una prova, perché Eros rifugge e odia la vecchiaia e vive sempre insieme agli uomini giovani, essendo peraltro ἀεῖ

393 Il segno [...] alla r. 6 del testo greco e nella traduzione è mia indicazione, per segnalare che nel testo qui proposto manca una sezione presente, invece, nell'edizione prescelta.

394 Platone indica il rifiuto delle μυθολογίαι tradizionali in zone significative del *corpus*. Ad esempio, nella *Repubblica* il campo semantico della μυθολογία in senso di critica letteraria è riconoscibile in rapporto alla poesia mitologica del passato. Nel II libro (382c6-d4), nell'ambito della discussione sulla rappresentazione degli dei, Socrate afferma che il falso, soprattutto nelle parole, è motivo di odio nei confronti della divinità perché non mostra il χρησιμον. Il racconto prodotto secondo la prassi del μυθολογεῖν è, invece, in vista dell'utile: in questi racconti, lo ψευδός deve assumere i tratti dell'ἀλήθεια. Per una rassegna della μυθολογία nel *corpus* di Platone cf. Brisson (1994²), 177-183.

νέος, giovane per sempre (195c1). Dopo l'elenco delle virtù del dio, che derivano dalla sua bellezza, Agatone conclude il discorso provocando l'applauso di tutti i partecipanti al simposio. Ma Socrate interviene per commentare il λόγος appena ascoltato. Socrate afferma di essere in difficoltà adesso a proporre un encomio di Eros, perché riteneva che fosse necessario non adornare il discorso per renderlo bello, ma dire la verità sulle caratteristiche del dio e poi metterle in ordine nella maniera migliore (ἐξ αὐτῶν δὲ τούτων τὰ κάλλιστα ἐκλεγόμενους ὡς εὐπρεπέστατα τιθέναι, 198d5-6).³⁹⁵ La critica al discorso di Agatone su Eros giovane diviene dunque la riflessione sulla produzione letteraria, per elencare le regole sul corretto modo di comporre il λόγος. Socrate, dunque, rifiuta il ritratto di Eros offerto da Agatone e proietta ora la narrazione verso un λόγος nuovo, in contatto con la riflessione filosofica: il discorso di Diotima e la visione del bello in sé.³⁹⁶

Il discorso di Metioco, per quanto riusciamo a capire, offre un movimento narrativo simile alla sezione del *Simposio* che abbiamo osservato. Metioco rifiuta le tradizionali raffigurazioni di Eros, definendole ridicole e prive di credibilità, e delinea un ritratto di Eros diverso, proiettato verso la διάνοια e, come sembra, anch'esso in contatto con la riflessione filosofica (Ἔρωσ | [δ' ἔστ]ιν κίνημα* διανοίας, col II, rr. 27-28 López Martínez, Ruiz Montero).³⁹⁷ È un λόγος in linea con la ζήτησις gestita da Anassimene: il movimento narrativo del discorso di Metioco nel *Metioco e Partenope*, che dal rifiuto delle mitologie tradizionali giunge a proporre un paradigma diverso, suggerisce una nuova modalità di comporre un discorso riguardante le caratteristiche di Eros. L'autore del *Metioco e Partenope* costruisce dunque una prassi narrativa in linea con la riflessione sul profilo di Eros che, nello scambio fra Agatone e Socrate, Platone sviluppa nel *Simposio*: Metioco sembra assumere, sul piano della costruzione narrativa, il ruolo di Socrate.

Occorre almeno aver presente che, dopo il discorso di Metioco, Anassimene concede la parola a Partenope. La giovane, arrabbiata per l'affermazione di Metioco di non volersi innamorare, risponde infastidita che il discorso dello straniero è un λῆρος (col. II, r. 36 López Martínez, Ruiz

395 La risposta di Socrate ad Agatone, con il successivo sviluppo dell'encomio corretto nel dialogo con Diotima, secondo Ritter (1910) è «ironisch» (511). Cf. anche Männlein-Robert (2016) sullo scambio tra Socrate e Agatone che Platone gestisce nel segno della prassi drammatica.

396 Sul discorso di Diotima cf. *infra* 143-144.

397 Secondo López Martínez, Ruiz Montero (2021) la definizione che Metioco offre alla fine del λόγος richiama la διάνοια nel secondo discorso di Socrate nel *Fedro*.

Montero). Qui il nostro frammento si interrompe. Giova forse ricordare che il termine λῆρος ricorre spesso nella produzione comica per indicare, ad esempio, i discorsi di personaggi ubriachi o privi di senso.³⁹⁸ È forse verosimile immaginare, per Partenope, un discorso opposto a quello di Metioco, ritenuto dalla giovane un λόγος non adeguato a un simposio di un certo livello. Ma non è possibile, né opportuno, procedere oltre.

In conclusione, da questa sezione del *Metioco e Partenope* emerge una struttura analoga allo scambio fra Agatone e Socrate nel *Simposio* di Platone. Metioco, nel λόγος, proietta la narrazione verso la ricerca di un racconto diverso dalla tradizione letteraria canonica: un racconto che restituisca un paradigma diverso di Eros, in contatto anche con la riflessione filosofica. Certo la ζήτησις che Anassimene propone, come scambio dei discorsi per tratteggiare l'immagine di Eros, è basata sulla più nota συνουσία sviluppata da Platone nelle pagine del *Simposio*, fra il λόγος di Agatone e il ritratto che Socrate, con la voce di Diotima, inizia a comporre.

398 Nelle *Nuvole*, sono λῆροι i discorsi di Socrate secondo la corifea (λεπτοτάτων λήρων ἱερεῦ, 359); soprattutto nelle *Rane* Aristofane offre il τραγικὸς λῆρος (1005) che Eschilo, eccellente tra i poeti tragici, ha abbellito rendendolo migliore. Cf. Lech (2012). Una rassegna delle occorrenze di λῆρος e ληρεῖν nella produzione comica è disponibile in Kidd (2014), 161-186. Λῆροι è anche il titolo di un'opera perduta di Ferecrate: cf. Franchini (2017). Forse un tono comico nel romanzo poteva essere presente: l'appellativo che Metioco utilizza per coloro che credono ai discorsi su Eros, i βωμολόχοι, ha radici nella produzione comica antica. Cf. Caciagli, Corradi, Regali (2016).

