

Marianna Angela Nardi

Il romanzo greco e il dialogo di Platone

Un contributo di storia della poetica



VERLAG KARL ALBER



Marianna Angela Nardi

Il romanzo greco e il dialogo di Platone

Un contributo di storia della poetica

Diotima. Studies in Greek Philology

Edited by Mauro Tulli

Volume 12

Editorial Board

Christian Brockmann (Hamburg) | Tiziano Dorandi (Paris) |
Michael Erler (Würzburg) | Jürgen Hammerstaedt (Köln) |
Philippe Hoffmann (Paris) | Olympia Imperio (Bari) | Walter
Lapini (Genova) | Irmgard Männlein (Tübingen) | Roberto
Nicolai (Roma) | Stefan Schorn (Leuven) | Giuseppe Zanetto
(Milano)

Marianna Angela Nardi

Il romanzo greco e il dialogo di Platone

Un contributo di storia della poetica

VERLAG KARL ALBER



Coverpicture:
Mosaic of Metiochus and Parthenope, Gaziantep,
Zeugma Mosaic Museum (II-III AD)

Published with the support of
PRA_2022_36 (University of Pisa)
PRIN 2022Ss87K4F (MUR) - Dialogue in the Classical Age
between Scene and Literature: Forms, History, Echoes, Reception

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>

ISBN 978-3-495-99286-9 (Print)
978-3-495-99287-6 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1st Edition 2025

© Verlag Karl Alber within Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, Germany
2025. Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.

This work is subject to copyright. All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechan-
ical, including photocopying, recording, or any information storage or retrieval
system, without prior permission in writing from the publishers. Under § 54 of the
German Copyright Law where copies are made for other than private use a fee is
payable to “Verwertungsgesellschaft Wort”, Munich.

No responsibility for loss caused to any individual or organization acting on or
refraining from action as a result of the material in this publication can be accepted
by Nomos or the author.

Indice

Premessa di Giuseppe Zanetto	7
Introduzione	11
I. Χεῦμα ἀποφητί. Un paradigma di produzione letteraria	19
1. 1. Seguendo il flusso	19
1. 1. a. Il dibattito su poesia e storia: Teopompo, Duride e il confronto con Platone	21
1. 1. b. Due giudizi sulla produzione di Platone	28
1. 1. c. «Non è un furto l'imitazione»: sguardi alla Seconda Sofistica	38
1. 2. L'impronta di Platone nel romanzo greco	49
1.2. a. I giochi seri nella <i>Commentatio in Charicleam</i>	56
1. 3. Conclusioni	60
II. Teoria e prassi del verosimile	61
2. 1. Il dialogo e la scoperta della <i>fiction</i>	61
2. 1. a. Il problema dello ψεῦδος	66
2. 1. b. Riflessioni antiche sul πλάσμα	71
2. 1. c. La funzione del πλάσμα nel <i>corpus</i>	75
2. 2. Platone, il verosimile e il romanzo greco	84
2. 3. Conclusioni	95
III. Poetica e narrativa	97
3. 1. La poetica implicita	97
3. 1. a. La μίμησις: Longo Sofista e la <i>Repubblica</i>	99
3. 1. b. Eliodoro e il <i>Simposio</i> all'incrocio dei generi	107
3. 2. Prassi della narrazione	118
3. 2. a. La cornice del <i>Leucippe e Clitofonte</i>	119
3. 2. b. Un antico manoscritto. Gli <i>Apista</i> di Antonio Diogene e il racconto di Atlantide (<i>Timeo-Crizia</i>)	128

3. 3. Conclusioni	138
IV. Maschere di Eros: immagini del <i>Fedro</i> e del <i>Simposio</i> nel romanzo greco	139
4. 1. Ritratti	140
4. 1. a. Il <i>topos</i> dell'Eros <i>φαρμακεύς</i> nelle <i>Efesiache</i>	140
4. 1. b. La corona di Pan. Fileta, Socrate e Alcibiade	146
4. 2. Scene	152
4. 1. a. I simposi a casa di Ippia	152
4. 2. b. Calasiri e il <i>δύγημα</i> a mezzogiorno	158
4. 2. b. Il <i>setting</i> in due frammenti	166
4. 2. b. α. Il fantasma e il platano nelle <i>Storie Fenicie</i>	167
4. 2. b. β. La <i>ζήτησις</i> su Eros nel <i>Metioco e Partenope</i>	171
Conclusioni: la continuità della poetica	177
Bibliografia	183
Indice dei passi citati	231

Premessa

Nel proemio di quello che è forse il più “platonico” dei romanzi greci, il *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, un complesso intreccio di rimandi letterari lascia intravedere – in filigrana – il manifesto poetico dell’autore. Un impalpabile “Ich” avvia il racconto, portando il lettore a Sidone, davanti a un quadro che rappresenta il rapimento di Europa da parte di Zeus trasformato in toro. La raffinata *ekphrasis* introduce la vera e propria cornice: inizia infatti un dialogo tra l’“io” narrante e un giovane, a sua volta intento a osservare il dipinto. Tema della conversazione è la forza devastante di Eros, che entrambi dicono di conoscere bene. Il giovane (presto sapremo che il suo nome è Clitofonte) confessa di averne avuto esperienza diretta, ma quando l’altro lo sollecita a raccontare, mette le mani avanti: «È un vero sciame di discorsi, quello che tu risvegli, la mia storia assomiglia a un racconto di favole».

«Favole», ossia μῦθοι: ecco la parola chiave. I due si spostano in un vicino boschetto di platani, si siedono accanto a un ruscello d’acqua gelida e trasparente, e il racconto di Clitofonte ha inizio. Dell’altro personaggio si perde ogni traccia: non ricomparirà alla fine della storia, la cornice rimarrà aperta. Clitofonte lo sostituisce in tutto, narrando in prima persona e sovrapponendo il suo “Ich” a quello incipitario. Il romanzo è, dunque, un μῦθος ἐρωτικός (in perfetta coerenza con il *locus amoenus* che lo ospita), messo in bocca al protagonista stesso.

Il richiamo al *Fedro* è ovvio: l’evocazione platonica è persino provocatoria. Ma l’insistenza sulla cifra “mitica” ci dice molto altro. Achille Tazio, con la garbata *souplesse* che lo contraddistingue, sta affrontando la domanda alla quale ogni romanziere, all’avvio della trama, deve dare una risposta, esplicita o implicita. Cosa è mai la storia che va a iniziare? In quale terreno viene attirato il lettore?

È questo, in ultima analisi, il problema costitutivo del romanzo: o meglio, di quello che noi moderni chiamiamo “genere”, e per il quale la terminologia antica conosce solo vaghe definizioni. Un romanzo è un racconto in prosa di vicende accadute (sulla carta, almeno) a uomini e donne. Sono vicende che potrebbero capitare a chiunque, nei diversi scenari della vita reale. Ma non corrispondono a vicende accadute veramente: sono

invece, nella massima parte, “invenzioni” create dalla fantasia dell’autore. Ma allora, perché raccontarle?

Sulle origini del romanzo greco la filologia classica ha discusso animatamente per più di un secolo. Da qualche tempo, fortunatamente, il dibattito si è acquietato, soprattutto dopo che Edwin Perry ha dato la sua fulminante versione, spiegando che il romanzo “fu inventato da un certo scrittore, che ne ebbe l’idea in un martedì pomeriggio di luglio, o forse in un qualche altro giorno o mese dell’anno”. Una spiegazione paradossale, naturalmente: ma una spiegazione che, nell’impossibilità di arrivare a conclusioni certe, possiamo di buon grado accettare. Resta aperta, peraltro, la domanda: non sappiamo quando e come il romanzo nacque, ma possiamo – e anzi dobbiamo – chiederci che cosa abbia rappresentato per i Greci, a quali attese abbia risposto, come si sia innestato nel *continuum* della produzione letteraria e come si collochi nella riflessione greca sulla poetica.

Prova a rispondere Marianna Nardi, con il suo saggio *Il romanzo greco e il dialogo di Platone: un contributo di storia della poetica*. E la risposta si può riassumere così: la *fiction* romanzesca è un portato del grande fiume che scaturisce da Platone, dall’Accademia e dalla complessa fortuna del platonismo.

Da Platone infatti la studiosa prende le mosse, e dalla prodigiosa invenzione del dialogo. Il dialogo è la concreta proposta che risolve l’aporia implicita nella comunicazione letteraria: quel che un testo veicola è vero o falso? È la *querelle* che infuria negli anni in cui la filosofia greca, dopo il lungo monopolio dell’ontologia, si apre alle riflessioni di poetica. La letteratura è, per sua natura, invenzione: dunque, sembra avere uno statuto di ψεύδος, perché è simulazione, contraffazione, artefatto. Ma è incompatibile con l’ἀλήθεια? Se le favole dei poeti sono menzogne, buone soltanto a ingannare le menti meno consapevoli, è però possibile elaborare un messaggio letterario che contenga elementi di verità?

Platone è convinto di sì. La polarità ψεύδος – ἀλήθεια non comporta, in realtà, un *tertium non datur*: può essere superata praticando la “terza via” del πλάσμα. Se il testo è «modellato» (questo il senso dell’intraducibile πλάσμα) con l’adozione costante e sistematica della μίμησις, può arrivare, se non alla verità, almeno al «verosimile» (εἰκός, nella terminologia platonica). Il dialogo, un “supergenere” che si nutre di tutti i generi elaborati dalla tradizione letteraria, è appunto costruito sulla sistematica mimesi della realtà: personaggi, scenari, situazioni, temi sono “riprodotti” sui modelli reali e risultano “riconoscibili”, dunque, attingono una verisimiglianza che li riscatta, in buona misura, dalla condizione di artefatto. La tecnica

scrittoria è poi una combinazione di δῆγμα e δῶμα: narrato e parlato si integrano in un πλάσμα che è insieme suggestivo e veritiero.

La lezione di Platone, spiega Marianna Nardi, fa scuola, anche per le polemiche che alimenta e le variegata reazioni. Il dialogo, che procede da un'elaborazione teorica ma diventa poi forma concreta di produzione del testo, si afferma come modello e ineludibile riferimento: alimenta una sorta di *silent stream* che percorre la cultura ellenistica e imperiale.

Il romanzo greco non può essere spiegato né interpretato se non all'interno di questo largo "fiume", fatto di memoria letteraria e stratificazione concettuale. Il modello platonico è forse, anzi, l'ingrediente principale. La grande novità del romanzo, cioè la *fiction*, la composizione in prosa di storie "inventate" ma non "false" né frivole, è uno sviluppo del πλάσμα attraverso una tecnica mimetica diversa da quella del dialogo, ma equivalente sul piano teorico.

La seconda parte del saggio entra decisamente nell'universo del romanzo, con una serie di approfondimenti che toccano i singoli testi: quelli dei *big five*, ma anche i frammenti restituiti dai papiri. La presenza platonica è investigata nel dettaglio, con una scelta molto appropriata dei casi di studio. Marianna Nardi si muove anche qui con grande sicurezza, mostrando come Platone ritorni costantemente, in prospettive continuamente cangianti e in funzione delle diverse situazioni. L'*incipit* di Longo Sofista, per esempio, rimanda allo scenario del *Fedro*, che l'autore sfrutta per proporre il suo modello di romanzo pastorale. La *Kreuzung der Gattungen*, di cui Eliodoro si presenta come campione, si riconnette al *Simposio*, mentre l'insistita ricerca della spettacolarità (δρᾶμα è una sorta di *refrain* delle *Etiopiche*) è un omaggio alla natura stessa del dialogo.

Torniamo così alla cornice di Achille Tazio. I materiali platonici vi abbondano (il *Fedro*, naturalmente, ma anche il *Simposio*), come d'altra parte nell'intera sezione iniziale del romanzo, occupata dal lungo racconto dell'innamoramento. Ma l'allusione più intrigante è contenuta nella definizione che Clitofonte dà della sua storia: μῦθος ἔρωτικός. Può sembrare, a prima vista, una formulazione riduttiva, quasi una giustificazione per una produzione letteraria che ha l'inconsistenza di una fiaba. Ma il senso è esattamente l'opposto. Il racconto, e quindi il romanzo, sarà interessante e "vero" proprio perché è un lungo *mythos*. Platone, qui, è la chiave di tutto.

Il romanzo antico, e quello greco in particolare, gode da qualche decennio di una straordinaria fortuna critica. Nel panorama degli studi classici, è forse il genere più praticato, con gli approcci più diversi. Ispira indagini di storia economico-sociale, di storia delle idee, di storia delle emozioni e

poi ricerche di intertestualità e intervisualità, *women's studies* e *reception studies*. Sembra davvero difficile, ormai, dire qualcosa di nuovo. Con il suo saggio Marianna Nardi ci è riuscita pienamente: mettendo a frutto una capillare conoscenza dell'opera platonica e del *corpus* romanzesco (con le relative, amplissime, bibliografie), ci offre un contributo estremamente originale, destinato senza dubbio a suscitare un vivace interesse.

Giuseppe Zanetto

Introduzione

Nell'ambito della discussione sulla produzione letteraria corretta per la città di Magnesia, l'Ateniese, nel VII libro delle *Leggi* (811c6-10), riflette sui λόγοι sviluppati con Clinia: i discorsi fin qui offerti sono stati detti in modo del tutto simile ad una composizione poetica (παντάπασι ποιήσει τινὶ προσομοίως εἰρήσθαι).¹ L'affermazione dell'Ateniese suggerisce una riflessione più ampia, che riguarda la forma del testo che Platone propone per l'indagine filosofica. Il dialogo di Platone, con le maschere dei personaggi, l'ambientazione fittizia, i μῦθοι che a più riprese scandiscono la ricerca, con la prassi del dramma, compete con la produzione poetica sia perché innova le strutture narrative dei generi, sia per le riflessioni di poetica.

Quest'ultimo aspetto pervade le pagine del *corpus*. Già Friedrich Schleiermacher, nella *Einleitung* alla monumentale traduzione commentata dei dialoghi, definiva Platone «philosophischer Künstler» anche per l'indagine sulle norme per la produzione letteraria corretta stabilite nel *corpus*; anni dopo, Konrad Gaiser dichiarava che «nella storia della critica platonica le questioni filologiche e filosofiche sono sempre strettamente legate le une alle altre».² Sulla base di queste riflessioni la critica ha offerto risultati importanti, individuando a più riprese nel *corpus* le sezioni in cui Platone sviluppa i principi di poetica per la fondazione del dialogo come genere letterario. Ne sono esempi gli studi di Fabio Massimo Giuliano sulla μίμησις, di Michael Erler sul rapporto tra *Realismus* e *Fiktion*, di Christopher Rowe sulla dialettica come prassi al contempo filosofica e letteraria.³ Questa prospettiva di ricerca ha consentito un'intensa attività esegetica sui dialoghi che, pur nel riconoscimento della coesione interna al singolo testo, gli studiosi hanno posto in dialogo tra loro, offrendo così interpretazioni nuove su molte questioni rimaste aperte nel secolo che abbiamo alle spalle. Parallelamente, ma comunque nell'intreccio con l'interpretazione sul *corpus*, si andava sviluppando in modo sempre più

1 Sul passo, in rapporto alla riflessione sulla παιδεία di Magnesia, cf. Schöpsdau (2003), 499-504. In generale per la riflessione sulla poesia nelle *Leggi* in rapporto al *corpus*, con le implicazioni che l'assenza di Socrate nel dialogo, di per sé, produce, cf. Centrone (2021), 31-34.

2 Cf. Schleiermacher (1855³), 7, e Gaiser (1984), 33.

3 Cf. Giuliano (2005), 21-134, Erler (2007), 47-54, Rowe (2007), 9-15.

stabile la ricerca sulla riflessione dei Greci attorno alla propria letteratura. Nel 1968 Rudolph Pfeiffer affermava che «poetry itself paved the way to its understanding» e con i lavori di Graziano Arrighetti emergeva con forza il rapporto tra la biografia dell'autore e la prassi della produzione letteraria.⁴ Ne deriva ancora oggi un impegno che parte della critica sviluppa sulla poetica implicita, nella ricerca del codice che l'autore suggerisce già nelle pagine del proprio testo, in versi o in prosa.

I risultati dell'interpretazione letteraria sul *corpus*, nell'intreccio con le riflessioni sulla poetica antica, hanno consentito di porre la produzione di Platone in dialogo con altri generi. Fra questi, uno spazio certo non ampio è stato occupato da un genere letterario cronologicamente distante dal V-IV secolo a. C.: il romanzo greco. Lo scopo delle pagine qui presentate è, dunque, comprendere la ricezione della poetica e della prassi narrativa del dialogo di Platone nel romanzo greco, a partire dalle riflessioni sull'*εἰκός* come fondamento, pur con varie sfumature, di teoria e prassi della produzione letteraria del dialogo e del romanzo.

Vale la pena ricordare che il romanzo greco ha goduto, fin dalla metà del 1900, di un interesse sempre maggiore nel panorama degli studi. A partire infatti dall'ormai canonico volume di Ben Edwin Perry, apparso nel 1967, capace di spostare l'attenzione degli studi dal problema delle origini all'impegno diretto sul testo e sulla poetica, molti sono stati i contributi decisivi.⁵ Pochi anni dopo, Thomas Hägg stampava il primo lavoro di narratologia sul romanzo greco, Graham Anderson offriva un'analisi fertile sulla prassi narrativa e sulla poetica, Shadi Bartsch studiava i meccanismi della descrizione nella trama del rapporto fra l'autore e il destinatario.⁶ Al contempo John Morgan, in un volume curato da Christopher Gill e T.P. Wiseman su menzogna e *fiction* nel mondo antico, rifletteva con profonda lucidità sul romanzo come nuova produzione letteraria che rende identitario il verosimile come fondamento del genere e, in anni recenti, Gareth Schme-

4 Cf. Pfeiffer (1968), 3, e, ad esempio, Arrighetti (1987). Esemplare in questa prospettiva è anche l'analisi di Rossi L.E. (2000).

5 Felicissime le parole con cui Perry (1967) sintetizza la riflessione: «the first romance was deliberately planned and written by an individual author, its inventor. He conceived it on a Tuesday day afternoon in July, or some other day or month of the year» (175). Per un quadro del dibattito suscitato dopo la pubblicazione cf. Reardon (2006).

6 Cf. Hägg (1971), 13-20, Anderson (1984), V-VI, Bartsch (1989), 171-178.

ling sviluppava una ricca discussione sui principi della poetica.⁷ In Italia, l'impegno più che decennale (1983-1997) di Simone Beta, Fabrizio Conca, Edoardo De Carli e Giuseppe Zanetto offriva il *Lessico dei Romanzieri Greci*, uno strumento ancora oggi ineludibile. L'*International Conference on Ancient Novel* muoveva i primi passi in Galles nel 1976, su impulso di Bryan Reardon, e i *Groningen Colloquia on the Novel* confluivano in una nuova e importante rivista, *Ancient Narrative*, divenuta ben presto un punto di riferimento per gli studiosi di narrativa antica. Giova ricordare che al contempo si intensificavano gli studi sui Προγυμνάσματα, i manuali di retorica di epoca imperiale. Un risultato è il volume di Ruth Webb sull'ἔκφρασις, che ha costituito uno snodo rilevante nella storia degli studi e ha offerto il fertile terreno anche per la riflessione sul romanzo greco: era così possibile, ad esempio, leggere le varie ἔκφρασις dei romanzi nella cornice più ampia della produzione retorica.⁸ Le sempre maggiori scoperte dei papiri d'Egitto hanno consentito la pubblicazione di testi nuovi, editi da Rolf Kussl nel 1991, poi da Susan Stephens e John Winkler nel 1995 e da María Paz López Martínez nel 1998, stimolando così nuove domande e nuove riflessioni.⁹ Insomma, c'erano i presupposti per collocare pienamente il romanzo greco nella strada della produzione letteraria antica. E, pur con alcune diffidenze, così è stato.

Il romanzo greco, dunque, è un genere lontano da Platone non solo sul piano del tempo, ma apparentemente lontano anche sul piano del senso: che rapporto possono avere le storie d'amore di Cherea, Abrocome, Leucippe, Dafni e Cariclea con la proposta di indagine filosofica e con la riflessione sulla produzione letteraria che Socrate gestisce nel *corpus*?

Già due voci di rilievo riconobbero nel dialogo di Platone i presupposti di poetica per lo sviluppo del romanzo antico.¹⁰ Erwin Rohde, ne *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, stampato per la prima volta a Lipsia nel 1876 e considerato a voce unanime il primo contributo sistematico sul genere, seppur superato oggi su tanti aspetti, riteneva che il racconto di Atlantide nel *Timeo* e nel *Crizia* di Platone, con il suo *Nachleben* e con la

7 Cf. Morgan J.R. (1993) e Schmeling (2018). Vengono qui citati gli studi di carattere più ampio sul romanzo greco; per i singoli aspetti si rimanda alla bibliografia e ai prossimi capitoli.

8 Cf. Webb (2009), in particolare 39-60 sull'apporto dei Προγυμνάσματα.

9 Superata, ma ancora utile, l'edizione dei papiri del romanzo greco ad opera di Lavagnini (1922).

10 Occorre ricordare che anche Nietzsche e Bachtin produssero un'analisi analoga: cf. *infra* 65-66.

mediazione della storiografia ellenistica, doveva costituire uno dei modelli per la narrativa d'invenzione in epoca ellenistica e imperiale.¹¹ Anni dopo, Bryan Reardon, nel terzo capitolo di uno dei contributi maggiormente influenti per lo studio del romanzo greco, attribuiva a Platone «the first, and virtually the only, conscious theorizing about fiction in antiquity».¹²

In questa prospettiva, in tempi più recenti, il volume di Richard Hunter sul *silent stream*, che definisce la presenza della produzione di Platone in epoca imperiale, ha certamente indicato una strada fertile da percorrere soprattutto in rapporto al romanzo latino e alla produzione di Luciano, vicina al romanzo seppur ad esso non sovrapponibile.¹³ Soprattutto Ian Repath ha offerto vari contributi che ritroveremo, a più riprese, nelle prossime pagine. Fra questi, spicca la dissertazione *Some Uses of Plato in Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon*, difesa a Warwick nel 2001 e divenuta ben presto un punto di riferimento per chi tenta di rintracciare la presenza del *corpus* nel romanzo. Il lavoro di Repath si concentra attorno ad alcune questioni significative per l'esegesi del *Leucippe e Clitofonte*, che lo studioso discute riconoscendo che in queste sezioni Achille Tazio allude ai dialoghi di Platone. Un esempio paradigmatico è l'apparente incongruenza fra l'inizio e la fine del romanzo, perché Clitofonte nel suo discorso conclusivo non ritorna alla cornice dell'incontro con l'anonimo viaggiatore: qui Repath scorge la prassi delle cornici narrative che emerge con forza nel *Simposio* e nel *Protagora* di Platone e che, sul piano del senso, Achille Tazio riutilizza per offrire un risultato nuovo.¹⁴ Al contempo, i nomi "platonici" per alcuni personaggi del romanzo offrono la misura della consuetudine di Achille Tazio con il *corpus*, pur con sfumature diverse rispetto ai singoli dialoghi.

Certamente, dunque, risultati di rilievo costituiscono la base per lo sviluppo di questo lavoro. Ma gli studi che abbiamo appena osservato, pur avvertendo una presenza del *corpus* nel romanzo, riconoscono in misura minore la riflessione poetica sviluppata da Platone. Quando, ad esempio,

11 Cf. Rohde (1974⁵), 211-219. Soprattutto, la critica ha superato il contributo di Rohde rispetto alla scansione cronologica dei romanzi greci, di cui offre oggi una sintesi Bowie (2003). Cf. *infra* 51-53.

12 Cf. Reardon (1991), 66. Il debito di Reardon nei confronti della riflessione di Gill (1979) sul racconto di Atlantide è palesato dall'autore stesso. Il racconto di Atlantide come snodo importante per l'origine del romanzo è tenuto in considerazione anche da Kuch (1985).

13 Cf. Hunter (2012).

14 È un problema che discuteremo nel corso di questo lavoro. Cf. Repath (2001), 113-162 e *infra*, 119-128.

Repath parla di «practice of alluding» offre una prospettiva chiara: è possibile rintracciare la presenza di alcuni dialoghi a partire, cioè, da una citazione, da un'eco o da una struttura narrativa del *Leucippe e Clitofonte* che richiama una sezione dei dialoghi.¹⁵ Certamente l'allusione è una prassi fertile nell'intera produzione letteraria greca e mantiene un rilievo importante, come metodo, nel romanzo.¹⁶ D'altronde, la presenza di generi diversi nel romanzo dimostra la ricezione della produzione del passato non solo per i riferimenti alla caratterizzazione dei personaggi o per le immagini esemplari riprese dai classici, ma anche per la poetica che nei generi definisce le regole del codice: come ha mostrato Massimo Fusillo nel primo capitolo dello studio sulla polifonia nel romanzo, «nel genere letterario si può infatti percepire più a fondo il rapporto con i modelli, in quanto rappresenta un codice di norme che mediano la scrittura, orientando il fruitore sulla natura del messaggio».¹⁷

È dunque possibile ampliare l'indagine sul rapporto fra il dialogo di Platone e il romanzo greco: il rapporto con il modello antico, segnalato attraverso la prassi dell'allusione o dell'imitazione, può aprire anche la riflessione attorno agli elementi di poetica che compongono il codice del genere.

In questa prospettiva, l'analisi qui proposta può consentire sia di contribuire a tracciare, nella produzione ellenistica e imperiale, un'interpretazione letteraria sul *corpus* di Platone, soprattutto per quanto riguarda il *Fedro*, il *Simposio* e la *Repubblica*, sia di riconoscere, attraverso il rapporto con i modelli antichi, la riflessione dei romanzieri attorno alla propria produzione. D'altronde, la critica ha offerto contributi rilevanti sul rapporto fra il romanzo e la produzione arcaica, classica e ellenistica, come vedremo a più riprese: dobbiamo certamente riconoscere un rapporto con l'epica di Omero, con la tragedia attica, con la poesia bucolica e pastorale, con la commedia di Menandro.¹⁸ Queste riflessioni hanno avuto il merito di chiarire molti aspetti che, se letti alla luce di un'allusione o di un modello, aiutano a comprendere meglio i romanzi greci e lo scarto che i romanzieri

15 Cf. Repath (2001), 1. Lo studioso spiega poi il concetto di allusione con la seguente definizione: «a deliberate reference by one author to the work of another» (30).

16 Per la nozione di intertestualità, fra citazione, allusione e modello, ancora insuperabile il contributo di Fusillo (1990a).

17 Cf. Fusillo (1989), 25. Sull'argomento cf. anche Morgan J.R., Harrison (2008).

18 Una ricca riflessione teorica sulla presenza di generi diversi nel romanzo è offerta da Müller C.W. (1976). Puntuali contributi verranno ricordati nel corso delle prossime pagine.

offrono rispetto alla produzione del passato. La prospettiva qui seguita, dunque, può offrire un contributo per una maggiore comprensione del romanzo greco, se indagato nel rapporto con la poetica e la prassi narrativa del dialogo di Platone.

È opportuno, infine, offrire un breve quadro riassuntivo delle pagine che seguiranno.

Nel I capitolo saranno oggetto d'esame alcune riflessioni dell'esegesi antica sul *corpus* di Platone, per seguire il *silent stream* che dal IV secolo a. C. giunge al romanzo greco e restituisce l'immagine del dialogo come un modello di produzione letteraria. Nel II capitolo l'indagine si rivolgerà a teoria e prassi del verosimile, sulla base di una possibile definizione che l'esegesi antica sembra indicare per il romanzo greco, cioè il *πλάσμα*, la finzione letteraria: emerge l'*εἰκός* quale principio indispensabile per la poetica e per la prassi del racconto, come già indicato da Aristotele nel complesso IX capitolo della *Poetica*. Sarà dunque opportuno indagare il profilo del verosimile, in particolare del *πλάσμα*, nel dialogo di Platone e nel romanzo greco, tracciando gli snodi significativi della riflessione su *ἀλήθεια* e *ψεῦδος* nella produzione arcaica e classica. Nel III capitolo verranno considerati alcuni principi della poetica e della prassi del dialogo in rapporto al romanzo greco: la *μίμησις*, la *Kreuzung der Gattungen*, le cornici narrative, le strategie di veridicità e autenticazione del racconto. Infine, il IV capitolo avrà per oggetto il rapporto che il romanzo mostra con il *Fedro* e il *Simposio*, due dialoghi certamente conosciuti e diffusi in epoca imperiale: vedremo come anche la riflessione di Platone sull'*eros* non viene recepita dagli autori dei romanzi esclusivamente per costruire uno sfondo filosofico al *plot*, ma anche per sviluppare il codice di un racconto nuovo.

Il lavoro qui presentato è il risultato della profonda revisione della tesi di dottorato, discussa nel settembre 2020. Desidero anzitutto ringraziare Andrea Capra e Bruno Centrone, primi lettori della versione originaria di queste pagine, disponibili ad offrirmi suggerimenti e commenti che hanno indirizzato, in meglio, il risultato futuro. Irmgard Männlein mi ha accolto, con il sostegno del DAAD, nel Philologisches Seminar della Eberhard-Karls-Universität di Tübingen dove ho potuto trascorrere mesi di serenità e impegno. L'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici ha permesso, nella cornice dei seminari a Palazzo Serra di Cassano, l'approfondimento di aspetti altrimenti sottovalutati. Presso la Scuola Superiore di Studi Storici dell'Università della Repubblica di San Marino ho potuto dedicarmi con cura all'ultima fase di revisione.

Uno sviluppo finale di queste pagine è stato certamente migliorato dalle letture di Gianfranco Agosti e Tiziano Dorandi. Con grande disponibilità e concretezza, Aldo Tagliabue ha discusso con me le questioni centrali del lavoro. A loro va la mia sincera gratitudine. Giuseppe Zanetto ha seguito, con pazienza e attenzione non comuni, tutte le fasi di revisione: la mia riconoscenza nei suoi confronti è difficilmente esprimibile.

Responsabilità ed errori sono, come ovvio, miei.

Voglio, in conclusione, rivolgere un ringraziamento a chi ha reso possibile la mia formazione. Alle discussioni con Michael Erler, nell'Institut für klassische Philologie, fra le stanze della Residenz di Würzburg, devo gli stimoli, i dubbi e le domande che hanno fornito una base concreta per la riflessione qui proposta.

A Pisa devo una scuola. Michele Corradi e Mario Regali hanno riflettuto con me su problemi rilevanti, in modo sempre prezioso: a loro va gratitudine e amicizia. Maria Isabella Bertagna e Alessandra Palla hanno avuto la pazienza di offrire un occhio competente nella revisione editoriale: a loro va il mio affettuoso ringraziamento. Ad Andrea Beghini, Francesca Bini, Giulia D'Alessandro, Dino De Sanctis, Marco Donato e Margherita Erbi devo la condivisione di *philia* e ricerca. Ringrazio Mauro Tulli per la sua guida fin dai miei primi passi dentro le strade della poetica antica, quando iniziavo a comprendere il rapporto fra maestro e allievo.

Un pensiero che dura nel tempo va a Luigi, per la presenza, la forza, le parole. A Rossella, Roberto, Paolo, Stella, Pietro, Maria, Franco, per l'affetto. A Loredana, per tutto.

L'ultimo pensiero va a Fibbiana e alla storia che ancora, là, rimane.

I. Χεῦμα ἀψοφητί. Un paradigma di produzione letteraria

1.1. Seguendo il flusso

Nell'ambito della riflessione sullo ὕψος e sulla μίμησις nella produzione di Demostene e Cicerone, Longino riconosce un comune modello nella prosa di Platone (13, 1, 1-3).¹⁹ Secondo Longino il dialogo di Platone è penetrato in modo così potente all'interno della cultura letteraria dell'epoca imperiale da essere definito un χεῦμα ἀψοφητί, un flusso silenzioso che scorre nel sangue degli scrittori e dei retori. In un lavoro importante, Richard Hunter afferma che Platone «was not just the material with which stylistic and rhetorical critics worked, he also appeared as a model for them»:²⁰ lo studioso affronta il difficile compito di ricostruire, sul piano storico, snodi rilevanti dell'antica esegesi letteraria sulla produzione di Platone, tracciando una strada che rimane oggi la più fertile da poter seguire. Già Friedrich Walsdorff, nel 1927, dava alle stampe la dissertazione *Die antiken Urteile über Platons Stil*, sviluppando un'indagine sui giudizi soprattutto della produzione retorica sul *corpus* e indicandone l'origine, almeno sul piano della terminologia, nella riflessione di Isocrate, contemporaneo di Platone.²¹ Gli studi di Walsdorff e Hunter sono gli unici a raccogliere in modo sistematico i giudizi della critica antica sulla produzione letteraria di Platone. Certamente anche la sezione sullo stile nel secondo volume della monumentale opera *Der Platonismus in der Antike* offre un sostegno importante per la conoscenza dell'esegesi letteraria, soprattutto di epoca imperiale, sul testo dei dialoghi.²² Se fioriscono ormai da tempo le indagini

19 L'immagine del χεῦμα proviene dalle pagine del *corpus*. Nel *Teeteto* (143e4-144b7), Teodoro offre il profilo di Teeteto, un giovane dotato di eccezionale virtù e allevato nella buona educazione; tali sono le qualità positive di Teeteto che per lui la ζήτησις «fila liscia come l'olio che scorre silenziosamente» (οἶον ἐλαίου ῥεῦμα ἀψοφητί ῥέοντος). Sulla posizione di Platone rispetto alla poesia nella riflessione di Longino cf. Wehrli (1957). Cf. anche *De subl.* 13, 3, per la ricezione di Omero nella produzione di Platone. Sul rapporto fra il χεῦμα di Longino e l'immagine riportata anche da Dionigi di Alicarnasso cf. von Staden (1999). Sul problema della paternità dell'opera *Sul sublime* cf. Halliwell (2021), LXVII-LXXXI.

20 Cf. Hunter (2012), 8. Il volume di Hunter prende il titolo dall'espressione di Longino.

21 Cf. Walsdorff (1927), 33-41.

22 Cf. Dörrie, Baltes (1990). Sull'esegesi antica del *corpus* cf. anche Dörrie (1976), 20-22.

sulla ricezione del pensiero filosofico di Platone, con risultati non marginali, la critica si è invece soffermata in misura minore o parziale sul *Nachleben* letterario dei dialoghi. Eppure, dagli studi menzionati ricostruiamo un quadro chiaro: il *corpus*, pur in diversa misura rispetto ai singoli dialoghi, viene imitato perché paradigma di un modo nuovo di comporre il testo e di riflettere sulla prassi della creazione letteraria a scopo filosofico. In questa prospettiva, costituisce un esempio la definizione che offre Albino: il dialogo è un λόγος ἐξ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως συγκείμενος (147, 26-27), che tratta argomenti politici e filosofici con le maschere dei personaggi.²³ Un contributo rilevante per l'esegesi letteraria sul *corpus* proviene dalla biografia di matrice peripatetica, che in gran parte confluisce, per il profilo di Platone, nel III libro delle *Vite dei Filosofi* di Diogene Laerzio, una delle fonti principali per l'indagine sulla storia della critica letteraria sul *corpus*: il dialogo è a più riprese accostato ai generi della tradizione, Platone è poeta con le sembianze di un cigno che siede sulle ginocchia di Socrate (III 5, rr. 47-50).²⁴

La discussione dell'esegesi antica sul dialogo come produzione poetica e non solo come paradigma di riflessione filosofica è, dunque, del tutto riconoscibile. Un impegno più complesso è la ricostruzione del «flusso silenzioso»: si tratta di comprendere su quali aspetti del dialogo i diversi generi letterari riconoscono nella scrittura di Platone un paradigma di produzione. Questa analisi può essere, per quel che ci interessa, utile a due scopi. Da un lato, seguire le tappe della ricezione letteraria contribuisce a delineare il profilo del dialogo come testo prodotto secondo precise regole che Platone stabilisce all'interno della discussione filosofica, spesso in fertile dialettica con la produzione del passato. Dall'altro, osservare il χεῦμα fino all'epoca di fioritura del romanzo greco può aiutare a capire le modalità con cui gli scrittori recepiscono alcuni elementi strutturali del dialogo all'interno di un genere nuovo.

Occorre infine una precisazione. Le pagine che seguiranno non hanno pretesa di esaustività per una ricostruzione complessiva del *Nachleben* let-

23 La definizione è la stessa che Diogene Laerzio riporta nel III libro delle *Vite* (48, rr. 529-535). Cf. almeno Nüsser (1991), 87-100, Ford (2010) e Charalabopoulos (2012), 24-103. Per Platone come padre fondatore del genere dialogico, come emerge dai trattati di retorica di epoca ellenistica e imperiale, cf. Aygon (2002). Sul contatto del dialogo di Platone con il dramma cf. *infra* 26-28 e 113-118.

24 Sul metodo della biografia peripatetica cf. Momigliano (1993²), 43-64, e Schorn (2018), 245-278. Per il rapporto tra il testo di Diogene Laerzio e le sue fonti cf. Dorandi (2013), 17-42. Sul III libro delle *Vite* cf. Gigon (1986).

terario di Platone ma, a partire dai risultati cui la critica è giunta, intendono aggiungere alcune tessere su aspetti fin qui rimasti nell'ombra.

Proviamo adesso a seguire il flusso silenzioso.

1. 1. a. Il dibattito su poesia e storia: Teopompo, Duride e il confronto con Platone

Da tempo la critica riconosce che la prima esegesi dei dialoghi è presente già nel *corpus*, ad opera dello stesso Platone.²⁵ D'altronde, nel IV secolo a. C. il dibattito fra le scuole di Atene sulla produzione letteraria raggiunge risultati significativi: è il clima intellettuale in cui fiorisce la discussione sulla retorica e sulla corretta παιδεία.²⁶ In questo quadro, alcune voci della storiografia ellenistica criticano e confrontano il dialogo di Platone con altri generi, restituendoci così risultati importanti per l'esegesi letteraria sul *corpus*.

Un ruolo non marginale spetta alla riflessione di Teopompo di Chio. Non è un caso che la tradizione biografica ponga Teopompo, insieme a Eforo, come discepolo diretto di Isocrate: la critica antica attribuiva alla discussione nata nell'ambiente della scuola di Isocrate una forte matrice letteraria, che ebbe anche influenza non marginale sullo sviluppo della storiografia del IV secolo.²⁷ Di un dibattito in termini letterari, che coinvol-

25 Il modo in cui Platone commenta e discute la prassi della composizione fornisce indicazioni chiare al destinatario sulla corretta interpretazione del testo. Un esempio rilevante è la discussione su μίμησις e διήγησις nel III libro della *Repubblica* (392c10-399c4). Qui Platone propone due modalità di composizione che richiamano la prassi del dialogo: cf. Capra (2003) e *infra* 78-83. In generale sulle riflessioni di poetica nell'intreccio con la prassi della produzione letteraria nel *corpus* cf. Erler (2003), Giuliano (2005), 249-252, Engler (2017).

26 Nella produzione di Isocrate emerge a più riprese la ricerca del modello corretto di produzione letteraria. Ad esempio, nel proemio dell'*Antidosi* (6-7), la rivendicazione del ruolo del maestro offre come risultato un discorso capace di erigersi a μνημείον più duraturo delle statue di bronzo; nella *Contro i Sofisti* (12), al centro della riflessione Isocrate pone il ποιητικὸν πρᾶγμα, l'attività letteraria che si oppone alla classificazione ordinata e rigida di un insieme di regole da far seguire ai giovani. Cf. Nicolai (2004), 96-106, e Wareh (2012), 115-133. Sulla παιδεία come principio fondativo della produzione di Isocrate cf. anche Jaeger (1973⁴), 1075-1101.

27 La tradizione biografica non ha dubbi riguardo al discepolato di Teopompo da Isocrate. Secondo Dionigi di Alicarnasso (*FGrHist* 115 T20a = *Ep. Ad Pomp.* 6) Teopompo è l'allievo ἐπιφανέστατος. Cf. Ottone (2014). Fozio riconosce la grande somiglianza con Isocrate sul piano dello stile, πολὺ γὰρ ἐν τοῖς Θεοπόμπου ἢ κατὰ μίμησιν ἰδέα τῶν παρ' Ἴσοκράτει (*FGrHist* 115 T5a = *Bibl.* 121a24-26). Ma parte della

ge Isocrate e Platone, giunge probabilmente conferma da un frammento di Prassifane trasmesso da Diogene Laerzio, che segnala il rapporto fra Isocrate e Platone nel segno della φιλία: Platone avrebbe offerto ospitalità a Isocrate nella cornice di un dialogo sui poeti (fr. 22 Matelli = III 8, rr. 83-85).²⁸

L'approccio di Teopompo nei confronti di Platone appare, invece, con toni polemici. Osserviamo alcune testimonianze di questa tendenza.

Il titolo di un'opera di Teopompo quasi completamente perduta, la Κατὰ τῆς Πλάτωνος Διατριβῆς, ci è restituito da Ateneo.²⁹ Nel passo (XI 508b20-508d30), Ateneo ribadisce la debolezza degli argomenti sulla natura e sulla scienza nel *Timeo* e nel *Gorgia*, affermando che altri hanno discusso gli stessi temi in modo migliore rispetto a Platone. Per supportare questa tesi, viene ora menzionata la critica che Teopompo muoveva contro i dialoghi (*FGrHist* 115 F259 = 36.3 Dörrie, Baltes):

καὶ γὰρ Θεόπομπος ὁ Χῖος ἐν τῷ Κατὰ τῆς Πλάτωνος Διατριβῆς τοὺς πολλοὺς φησί τῶν διαλόγων αὐτοῦ ἀχρεῖους καὶ ψευδεῖς ἄν τις εὖροι, ἀλλοτριούς δὲ τοὺς πλείους, ὄντας ἐκ τῶν Ἀριστίππου διατριβῶν, ἐνίους δὲ κάκ τῶν Ἀντισθένης, πολλοὺς δὲ κάκ τῶν Βρύσωνος τοῦ Ἡρακλεώτου.

E infatti Teopompo di Chio nell'opera *Contro l'insegnamento di Platone* afferma: “e uno potrebbe trovare che molti dei suoi dialoghi sono inutili e falsi, ma i più derivano da altri: alcuni dagli insegnamenti di Aristippo, altri anche da quelli di Antistene, molti da quelli di Brisone di Eraclea.”

L'intento polemico emerge con chiarezza ed è confermato anche dalla risposta di Speusippo, successore di Platone alla guida dell'Accademia, che nella *Lettera a Filippo II* accusa Teopompo di βλασφημία nei confronti

critica, a partire da Schwartz (1907), ha difficoltà a riconoscere, sul piano storico, il discepolato di Teopompo da Isocrate. Cf. anche Flower (1994), 42-62, con rassegna bibliografica. Ma per Blass (1962³), 400-405, nel 360 a. C. ad Atene «Theopompos aber machte [...] mit Ephoros zusammen die Schule des Isokrates durch» (401). Così anche Pédech (1989), 19-25, e Nickel (1991).

28 Il frammento è noto per il problema dell'esistenza di un'opera Περὶ ποιητῶν di Prassifane. Cf. Vallozza (2011) e Matelli (2012), 281-284. Sul ruolo di Prassifane nell'esegesi sviluppata dalla nascente storiografia ellenistica cf. Corradi (2015).

29 Secondo Ottone (2017), il titolo riportato da Ateneo è da sovrapporsi a quello restituito da una lista epigrafica di libri presenti nella biblioteca di Rodi (*FGrHist* 115 T48), cioè alla Καταδρομή τῆς Πλάτωνος διατριβῆς. Cf. anche Gucker (1978), 163, e Morrison (2014).

di Platone, in un contesto polemico più ampio che coinvolge anche la produzione di Isocrate (*FGrHist* 115 T7 = II-12 Natoli).³⁰

L'accusa di Teopompo nei confronti di Platone è mossa a partire da due elementi: il plagio del contenuto filosofico da altri allievi di Socrate e la falsità presente all'interno dei dialoghi.³¹ Il plagio è un elemento che a più riprese compare nella tradizione biografica su Platone: basti pensare ad Aristosseno di Taranto, che aveva sottolineato la dipendenza della *Repubblica* dalle *Antilogie* di Protagora (fr. 67 Wehrli).³² Di particolare interesse è l'accusa di ψευδος. Sui dialoghi definiti ψευδεῖς, la critica ha riconosciuto l'opposizione, soprattutto sulla base di un passo di Dionigi di Alicarnasso,³³ tra la prassi dell'ἔξετάζειν tipica dello storiografo e la riflessione filosofica, priva di aderenza ai fatti. In questa prospettiva, Teopompo avrebbe rivendicato il suo metodo di indagine storica contro la speculazione filosofica priva di utilità. Certamente nel frammento riconosciamo l'accusa di Teopompo nei confronti del contenuto filosofico dei dialoghi. Ma è forse possibile scorgere, insieme alla critica verso la riflessione filosofica, anche il dibattito letterario su poesia e storia, che a più riprese viene affrontato dalla produzione storiografica nel IV e del III secolo.

30 Cf. Natoli (2004), 50-58. La biografia antica segnala con chiarezza una forte vicinanza fra Platone e Speusippo: Speusippo sarebbe stato figlio di una sorella di Platone e, di fatto, suo erede sul piano filosofico (T 15 Tarán = Test. 44 Isnardi Parente). Cf. Tarán (1981), 212-213, e Theys (1998), 218-219. Un quadro del ruolo che Speusippo ebbe nell'Accademia è offerto da Cherniss (1962²), 31-59, e da Horky (2018), con aggiornamenti bibliografici. Su Teopompo in rapporto a Platone cf. Ottone (2017).

31 La tradizione biografica sul discepolato di Brisone da Socrate non è chiara: talvolta viene trasmesso come discepolo di Euclide, talvolta di Clinomaco, talvolta la cronologia offre anche dati ambigui e ci indica un Brisone maestro di Pirrone. Cf. Giannantoni (1990), 107-114. Nessun dubbio per quanto riguarda il discepolato di Aristippo e Antistene: cf. Giannantoni (1990), 141-145 e 203-209.

32 L'aneddoto è riportato da Diogene Laerzio (III 37, rr. 420-421). Cf. Dillon (2012), per un quadro della produzione biografica di Aristosseno su Platone, e Corradi (2013), per l'esegesi dell'aneddoto in rapporto al debito di Platone nei confronti di Protagora. Lo stesso aneddoto è attribuito poco dopo da Diogene Laerzio a Favorino (III 57, rr. 630-632), ma è postulabile Aristosseno come prima fonte: cf. Swift Riginos (1976), 165. Sul metodo di Aristosseno cf. Schorn (2018), 107-148. Sull'accusa di plagio mossa a Platone cf. Brisson (1993).

33 Nell'*Epistula ad Pompeium Geminum* (*FGrHist* 115 T 20a = *Ep. Ad Pomp.* 6), Dionigi insiste sul metodo storiografico di Teopompo nel segno dell'ἀκριβεια, capace di illustrare non solo i fatti più evidenti (τὰ φανερά) ma anche i dettagli che non sfuggono all'indagine approfondita. Sul profilo di Teopompo nella produzione di Dionigi cf. Ottone (2010). Il testo di Dionigi è citato con il numero del paragrafo e, laddove necessario, della pagina e della linea così come stabilito dall'edizione di Hermann Usener e Ludwig Radermacher.

Già Jacoby interpretava l'accusa di ψεῦδος nei confronti dei dialoghi come un riferimento all'attacco che Platone muove nei confronti della retorica nociva per la παιδεία.³⁴ La falsità dei dialoghi emergerebbe allora per contrasto con la critica che Platone muoveva alla retorica, il genere che ha permeato parte della produzione storiografica dello stesso Teopompo. Non solo. Ateneo attribuisce a Teopompo la caratteristica positiva della φιλαλήθεια, perché lo storiografo sarebbe riuscito a raccontare i fatti prodigiosi e non credibili come fossero veri (*FGrHist* 115 T28a = III 85a4-7). L'affermazione di Ateneo getta luce sui tratti originali della produzione di Teopompo: ricordiamo che Teopompo, secondo quanto riporta Strabone (*FGrHist* 115 F381 = *Geo.* I 2, 35), con orgoglio affermava di aver inserito μύθους ἐν ταῖς ἱστορίαις, racconti fantastici nella produzione storiografica.³⁵ È dunque possibile comprendere meglio la critica di ψεῦδος nei confronti di Platone, sulla base di quanto riusciamo a ricostruire riguardo ai fondamenti letterari della storiografia di Teopompo. È infatti significativo che proprio Teopompo, riconosciuto già dall'esegesi antica per avere inserito l'elemento mitico nella trattazione storica, accusi Platone di falsità nei dialoghi. È verosimile pensare che nello ψεῦδος dei dialoghi Teopompo intenda non soltanto la speculazione filosofica, ma anche l'invenzione letteraria. La polemica, allora, indicherebbe l'assenza della φιλαλήθεια nei dialoghi di Platone, caratteristica che Ateneo attribuisce a Teopompo. Certo è una φιλαλήθεια basata sull'intreccio fra l'elemento mitico e la capacità di renderlo credibile, se non vero. In questo senso, l'accusa di ψεῦδος potrebbe forse rivelare una certa considerazione per il dialogo di Platone, che Teopompo assume come termine di confronto per rivendicare l'originalità della propria produzione.

La discussione che, pur in controluce, è possibile scorgere nel frammento adesso osservato diventa centrale tra il IV e il III secolo a. C. Gli storiografi, rivendicando un nuovo modo di scrivere la storia, si confrontano a più riprese con i generi letterari del passato e producono esegesi sui testi. Un impulso a questa prassi è probabilmente giunto dall'ambiente della scuola di Aristotele, il Peripato. Sebbene oggi la critica tenda a mettere in discussione tanto la denominazione di storiografia tragica quanto la sua

34 Cf. Jacoby (1962), 390. La riflessione di Jacoby è seguita da Dörrie, Baltes (1990), 226-228.

35 In generale sulle sezioni mitologiche nei frammenti di Teopompo cf. Biraschi (1996). Secondo Vattuone (2014) la ricerca di Teopompo scardinava il tradizionale metodo storiografico, poiché utilizzava gli schemi compositivi della produzione retorica.

provenienza dall'ambiente peripatetico,³⁶ rimane una filiazione almeno sul piano del metodo,³⁷ come è possibile riconoscere da alcuni frammenti di Duride di Samo sul rapporto fra Platone e la produzione drammatica.

Nell'ambito della riflessione del Peripato sulla produzione letteraria, Duride di Samo sembra infatti aver occupato uno spazio non marginale. Probabilmente allievo di Teofrasto, a Duride gli studiosi attribuiscono, con diverse sfumature, un peso importante nella riflessione sullo stile della nuova storiografia a partire dalle note accuse alla produzione di Teopompo e Eforo (*FGrHist* 76 F1).³⁸ Nel frammento emerge la *μίμησις* al centro della critica: Duride accusa Teopompo e Eforo di aver trascurato la *μίμησις* e la *ἡδονή*, in termini che sembrano richiamare una sezione della discussione sulla tragedia che Aristotele sviluppa nel XIV capitolo della *Poetica* (1453b11-14). Nel passo di Aristotele, la *ἡδονή* è il risultato del processo imitativo che il poeta di tragedie deve offrire, a partire dalla pietà e dalla paura che il contenuto del racconto provoca. Con la *μίμησις* della tragedia, indispensabile per garantire l'effetto sullo spettatore, Aristotele indica la produzione poetica imitativa che descrive le *πράξεις*, cioè le

36 Per i termini del dibattito sul rapporto tra storiografia ellenistica e scuola peripatetica cf. Fuhrer (1996) e Schorn (2018), 365-393. In generale sul peso che il metodo peripatetico ebbe sulla produzione storiografica di IV e III secolo cf. von Fritz (1958). Sul concetto di *μίμησις* come prassi della produzione storiografica insiste Gray (1987). È comunque opportuno ricordare che già Schwartz (1905) a proposito della produzione di Duride affermava: «Das ist nicht als die Übertragung der aristotelischen Poetik und Stillehre auf die Geschichtsschreibung» (1855).

37 Arrighetti (1987), 141-160, a partire dall'analisi di alcuni frammenti di Cameleonte di Eraclea Pontica, illustra cosa sia opportuno intendere come metodo di Cameleonte: è l'indagine attorno alla «corrispondenza fra fatti della vita e tratti caratteriali dell'autore da una parte, e la sua produzione letteraria dall'altra» (145). Cf. anche Pfeiffer (1968), 57-84. Per intendere al meglio l'espressione "vita dell'autore" è opportuno tornare alla definizione del Leo (1901), 85-117, di *βίος* come «Lebensführung, die das innere Wesen wiederpiegelnde individuelle Art zu leben» (86).

38 Il frammento 1 di Duride, probabilmente parte del proemio dei *Makedonika*, è stato oggetto di un dibattito ampio sull'ambiente di origine della storiografia "tragica". L'analisi del testo induce Ullman (1942), che pure trova l'origine di questo tipo di storiografia nella scuola di Isocrate, a ricondurre la tendenza tragicizzante di Duride all'ambiente del Peripato. Cf. anche Meißner (1992). L'ipotesi è oggi rifiutata da Parmeggiani (2016). Offre una sintesi del dibattito Rutherford (2007). In generale sulla prassi letteraria di Duride, così come emerge in F1, cf. Ferrero (1963) e Torraca (1988), 7-14, con discussione bibliografica.

azioni dei personaggi nel racconto, come già aveva definito in precedenza (1449b35-1450a7).³⁹

Emerge una discussione condotta in prospettiva letteraria. In particolare, se ha validità il confronto con le sezioni della *Poetica* di Aristotele, nella rivendicazione del ruolo della μίμησις Duride trova i presupposti per sviluppare la nuova produzione storiografica con tratti caratterizzanti della tragedia: è la ricerca di un rapporto stretto con la prassi drammatica. Le fonti antiche confermano questa prospettiva. Ad esempio, Plutarco (*FGrHist* 76 F67 = *Per.* 28, 1-3) indica l'attività di Duride con il verbo ἐπιτραγωδεῖν e su questa base Hermann Strasburger ha messo in evidenza come la struttura narrativa delle opere di Duride si muova secondo il principio della «Gleichzeitigkeit», seguendo la norma sull'unità di tempo tipica della tragedia.⁴⁰

Non stupisce allora che l'esegesi di Duride sulla produzione di Platone coinvolga il rapporto del dialogo con la prassi drammatica. Osserviamo un frammento significativo (*FGrHist* 76 F72):⁴¹

καὶ ὁ τοὺς μίμους δὲ πεποιηκώς, οὓς αἰεὶ διὰ χειρὸς ἔχειν Δοῦρίς φησι τὸν σοφὸν Πλάτωνα.

E quello [*Sofrone*] che aveva composto i mimi, i mimi che sempre - afferma Duride - il sapiente Platone aveva per le mani.

Nel rapporto che Duride individua fra Sofrone e i dialoghi, la critica ha riconosciuto una tradizione ostile a Platone confermata anche dall'accusa che Duride avrebbe scagliato contro Platone, incapace di giudicare i poeti

39 Il passo è largamente discusso. Per una sintesi dei problemi cf. Halliwell (2002), 117-206. Sul rapporto fra μίμησις e paura, rispetto al piacere della tragedia, cf. Belfiore (1992), 226-253, e in rapporto alle πράξεις che compongono la trama cf. Heath (2001). La ἡδονή ha per Aristotele una funzione educativa secondo Donini (2004), 67-86.

40 Cf. Strasburger (1966), 78-85. In questa sezione della *Vita di Pericle*, Plutarco sta descrivendo la distruzione delle mura della città di Samo; questi eventi, appunto, sarebbero stati "tragicizzati" da Duride per rendere più crudele il ritratto dello stratega ateniese. Cf. Pownall (2022). Sulla μίμησις tragica nella produzione di Duride in rapporto alla riflessione di Aristotele cf. Veloso (2016).

41 Il frammento è trasmesso da Ateneo (XI 504b20-24); l'interesse di Ateneo non è qui rivolto verso Platone, ma verso i giochi lessicali presenti nella produzione di Sofrone. Il testo qui riprodotto non contiene la sequenza λέγει που † κήκκατηρίχημες † ἀντὶ τοῦ ἐπεπώκειμεν (XI 504b24-25).

perché avrebbe preferito le opere di Antimaco di Colofone a quelle di Cherilo (*FGrHist* 76 F83).⁴²

Ma la tradizione biografica che pone i dialoghi di Platone in contatto con i mimi di Sofrone è ben attestata anche in un noto passo di Diogene Laerzio, che indica in Platone colui che portò i βιβλία del mimografo Sofrone ad Atene (*III* 18, rr. 193-196). L'aneddoto di Duride è stato riconosciuto simile, anche sul piano lessicale, al testo di Diogene Laerzio: osserviamo una tradizione coerente sul rapporto fra i mimi e il *corpus*.⁴³ È opportuno ribadire la centralità del metodo peripatetico nella creazione dell'aneddotica attorno alla produzione di Platone: sebbene sia possibile avvertire un intento polemico, Duride, con interesse chiaramente rivolto all'aspetto teatrale della produzione letteraria, sottolinea soprattutto il rapporto fra i dialoghi di Platone e la prassi del dramma, riconoscendo quindi nel *corpus* alcune caratteristiche che appartengono anche ai mimi di Sofrone.

Proprio per la tradizione aneddótica non isolata sulla prassi drammatica nel *corpus*, occorre analizzare una differenza fra il testo di Diogene Laerzio e il frammento di Duride. Duride riporta infatti che Platone teneva i mimi αἰεὶ διὰ χειρός, sempre fra le mani. È un'immagine che richiama la sezione iniziale del *Fedro* (228d1-e2). Dopo l'incontro sulla strada che conduce fuori dalle mura di Atene, Fedro racconta a Socrate di avere assistito alla lettura di un λόγος di Lisia, un discorso messo per scritto che Fedro ha letto più volte per impararlo a memoria. Socrate gli chiede di ripeterlo e Fedro afferma di avere memorizzato soltanto il senso generale del discorso;

42 Sull'ammirazione di Platone per Antimaco cf. Fogagnolo (2020), 3-4. Del tutto negativa sarebbe, secondo Pownall (2016), l'opinione di Duride sul rapporto fra Platone e i mimi: per il basso livello artistico dei mimi, il legame indicherebbe di conseguenza un livello non alto della produzione di Platone in contatto con i mimi. Una tradizione ostile è ravvisata anche da Hordern (2004), 26-27. Certo una tradizione ostile su Platone sembra emergere anche da parte di Callimaco, come riporta Proclo nella stessa sezione che trasmette il frammento di Duride (*In Tim.* I 138, 2-5 Van Riel): Callimaco e Duride vanno blaterando che Platone non è in grado di giudicare i poeti (fr. 589 Pfeiffer). Cf. Serrao (1979). Sul rapporto di Callimaco con il *corpus*, in particolare con il *Fedone*, cf. White (1994) e Pelucchi (2016).

43 Haslam (1972) ritiene che il frammento di Duride provenga da una tradizione diversa rispetto all'aneddoto di Diogene Laerzio. L'ipotesi non è accettata da Swift Riginos (1976), 174-176, che ricostruisce il motivo del possesso del libro da parte di un autore anche nella produzione imperiale. Netto è Rostagni (1963²) nell'affermare che Platone «nei mimi di Sòfrone additò modelli materiali di realtà e di esperienza morale, la nuova base dello spirito, l'epopea moderna» (76). Sul rapporto tra la biografia di matrice peripatetica e la prassi del dramma nel *corpus* cf. Charalabopoulos (2012), 24-103, e Tulli (2018).

a questo punto Socrate scopre che Fedro ha il libro sotto il mantello, ἐν τῇ ἀριστερῇ, nella mano sinistra.⁴⁴ L'immagine dei mimi nelle mani potrebbe essere fondata su questa sezione del *Fedro*, secondo la prassi della biografia peripatetica. In ogni caso, certamente dall'aneddoto possiamo ricostruire una riflessione con le caratteristiche stilistiche e narrative dei dialoghi di Platone, a partire dal riconoscimento della prassi drammatica fino, forse, all'immagine dei mimi nelle mani.

I testi di Teopompo e Duride mostrano che i dialoghi, già dal IV secolo a. C., erano considerati un paradigma di produzione letteraria. Certo emerge un rapporto con la prassi narrativa del *corpus*, in un dibattito più ampio che la storiografia ellenistica sviluppa sul profilo della poesia in rapporto alla storia: un dibattito che trova le radici e il metodo in ambiente peripatetico. Gli spazi di ombra rimangono molti, per la scarsità e la condizione dei testi che abbiamo a disposizione. Ma questa linea esegetica, fiorita tra la scuola di Isocrate e il Peripato, getta le basi che durano nel tempo e che renderanno il dialogo di Platone parte del canone della produzione letteraria antica.

1. 1. b. Due giudizi sulla produzione di Platone

L'esegesi sui dialoghi sembra procedere con buona continuità dal IV secolo a. C., in ambito ateniese e al di fuori. La critica ha ricostruito un lavoro intenso sul *corpus*, anche sul piano filologico, all'interno dell'Accademia.⁴⁵ È questa la fase della produzione letteraria greca in cui fioriscono le scuole filosofiche ellenistiche e l'attività dei grammatici, nell'ambiente della Biblioteca e del Museo di Alessandria, un tempo di cui in misura sempre maggiore le acquisizioni della critica restituiscono un quadro di grande fermento

44 Sulle prime pagine del *Fedro* cf. *infra* 159-162.

45 Per uno sguardo generale al lavoro dell'Accademia sui dialoghi, anche sul piano dell'attività editoriale e dell'esegesi filosofica e letteraria, cf. almeno Carlini (1972), 1-30, e Tarrant (2000), 42-51. Un esempio utile dell'impegno critico in Accademia è l'esegesi di Crantore al racconto di Atlantide, secondo quanto da Proclo (fr. 8 Mette = *In Tim.* I 115, 4-13 van Riel): il racconto di Atlantide è, secondo Crantore, una ψυλλή ιστορία. Un'analisi complessiva della critica di Crantore al mito di Atlantide è offerta da Cameron (1983), Nesselrath (2001) e Tarrant (2007), 60-84. Sul dialogo come forma letteraria sviluppata anche all'interno dell'Accademia cf. Jazdżewska (2022), 89-125.

intellettuale, di cura, interpretazione e sistemazione dei testi.⁴⁶ In questo contesto, da più parti giungono conferme della centralità della produzione letteraria di Platone. Un esempio significativo proviene da Dicearco, allievo di Aristotele, che considera Platone un innovatore perché aveva aggiunto ἐν τοῖς λόγοις εὐρυθμία (*FGrHistCont* 1004 F63b),⁴⁷ ma critica il *Fedro* per lo stile nel segno del φορτικόν (*FGrHistCont* 1004 F60).⁴⁸ In generale, in epoca ellenistica il profilo di Platone è al centro di un dibattito costituito da polemiche e encomi, una prospettiva che attraversa anche la prima età imperiale. Osserviamo adesso due esempi di queste tendenze.

Nell'ambito delle scuole filosofiche ellenistiche, le voci che provengono dal Κῆπος occupano uno spazio importante per l'esegesi sul *corpus*. Dalla produzione di Filodemo di Gadara, restituita dai papiri rinvenuti a Ercolano e custoditi nella Biblioteca Nazionale di Napoli, emerge un interesse per problemi di poetica anche in rapporto ai dialoghi di Platone.⁴⁹ Ad

46 Uno sguardo sul profilo di Platone nell'esegesi letteraria di Alessandria fu parzialmente offerto da Geffcken (1928). Sulla possibile esegesi di Aristarco alla *Repubblica* cf. Schironi (2005). D'altronde, secondo Bouchard (2016), 207-250, la riflessione sulla μίμησις sviluppata da Platone e poi da Aristotele è una delle strutture esegetiche fondamentali della grammatica di Alessandria. Cf. anche Caciagli (2018), con un'analisi dell'eredità della produzione di Platone e Aristotele negli scoli a Omero. L'antiplatonicismo giunge anche a Pergamo, con Erodico di Babilonia: cf. D'Alessandro (2022). Per il dibattito sull'esistenza di un'edizione alessandrina dei dialoghi di Platone cf. almeno Chroust (1965) e Donato (2022), 12 n. 8. Secondo Carlini (1972), 26-40, è necessario attribuire già allo scolarcato di Arcesilao almeno la divisione del *corpus* in tetralogie: una struttura che «risale in fondo a Platone stesso» (26). Una parziale rassegna delle voci polemiche contro Platone in epoca ellenistica, da una prospettiva filosofica, è disponibile in Chroust (1962).

47 Dicearco, attivo in ambiente peripatetico nella seconda metà del IV secolo, ebbe interessi nei confronti della musica, della tragedia e della critica letteraria. Cf. Cannata Fera (2002) e Wehrli, Wöhrle, Zhmud (2004²), 568-576. L'attribuzione del Περί βίων a Dicearco, conservato per la porzione di testo che riguarda Platone nella *Academicorum Historia* di Filodemo di Gadara, è ad opera di Gaiser (1988), 97-99 e 307-366. Cf. anche Dorandi (1991), 25-82, Mirhady (2001) e Verhasselt (2018), 21-24.

48 Il φορτικόν è una caratteristica dello stile non conciliabile con la prassi letteraria positiva. Nel prologo delle *Vespe*, Santia, maschera di Aristofane, presenta l'opera affermando che la trama sarà più intelligente di una commedia volgare (κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον, 66). Sui versi cf. Biles, Douglas Olson (2015), 106. Sul φορτικόν nei personaggi di Aristofane cf. Kloss (2001), 132-136. Anche nella produzione di Platone il φορτικόν è da rifiutare. Nel *Fedro* (236b9-d3), Fedro ricorda a Socrate, in procinto di pronunciare il discorso su Eros, di non esitare affinché non venga proposta una scena volgare, tipica della commedia (τὸ τῶν κωμωδῶν φορτικὸν πρᾶγμα). Cf. Halliwell (2008), 307-331.

49 L'attenzione di Filodemo a problemi di poetica è riconosciuta da Erler (2006). D'altronde nella produzione di Filodemo non mancano testi di esegesi omerica: esempio

esempio, nel I libro della *Retorica* Filodemo lavora sulla retorica adatta alla riflessione epicurea, nel continuo confronto con il *Gorgia* di cui cita intere sezioni.⁵⁰ D'altra parte, attorno all'ἐνάργεια, l'evidenza della sensazione,⁵¹ pare che si sia innestata la polemica antiplatonica di Colote di Lampsaco, discepolo di Epicuro e avversario dell'Accademia che sotto lo scolarcato di Arcesilao, nella prima metà del III secolo a. C., andava verso la tendenza scettica.⁵² In particolare, in due papiri ercolanesi (*PHerc 208* e *PHerc 1032*) sono conservate porzioni di due suoi scritti superstiti. I papiri recano rispettivamente, in uno stato frammentario, parti del *Contro il Liside* e del *Contro l'Eutidemo*; nonostante l'incertezza del testo, è possibile comprendere gli elementi rilevanti della critica di Colote contro alcune modalità della composizione del dialogo. Colote contesta la definizione di ἀγαθὸς ποιητής che Socrate sviluppa nel *Liside* (206b5-8): qui Socrate descrive il poeta capace di non danneggiare se stesso perché compone la poesia adatta

palese è il *De bono rege secundum Homerum*. Cf. De Sanctis (2006). Inoltre secondo Diogene Laerzio (X 26, rr. 318-319), Epicuro era πολυγραφώτατος, autore di una produzione ampia e variegata sul piano della forma. Proprio sulla prassi adatta a trasmettere i principi filosofici nel Giardino la critica ha prodotto risultati importanti, riconoscendo in misura sempre maggiore il legame tra modalità dell'insegnamento di scuola e scelta della forma testuale (trattati, lettere, epitomi, massime): cf. almeno Capasso (1988), 39-58, Arrighetti (2013) e Erbi (2020), 22-24. Sulla riflessione di Epicuro attorno al linguaggio, in rapporto ad Aristotele, cf. Giannantoni (1994). In generale sul metodo biografico di Filodemo cf. Arrighetti (2003).

- 50 Un'analisi del *Gorgia* nello scritto di Filodemo è offerta da Longo (1995) e Nicolardi (2018), 40-48.
- 51 L'ἐνάργεια è in contatto con la persuasione nel V libro della *Poetica* di Filodemo (τῶν δὲ νοημάτων τὸ πιθανῶς καὶ ἐναργῶς, col. VI, rr. 16-17 Mangoni). Cf. Mangoni (1993), 196-198. Secondo Diogene Laerzio (X 33, rr. 425-431), il principio epicureo dell'ἐνάργεια si fonda sulle προλήψεις basate sull'esperienza dei sensi. Cf. Long (1971). Sull'ἐνάργεια come termine tecnico di critica letteraria, che nei trattati di retorica diviene importante per definire le caratteristiche dell'ἔκφρασις, cf. Zanker G. (1981).
- 52 L'edizione dei papiri che conservano frammenti degli scritti di Colote è di Crönert (1906). Per una ricostruzione della figura di Colote, con parziale riedizione di alcuni scritti, cf. Concolino Mancini (1976), Indelli (2000) anche per il rapporto con la figura di Polistrato, e Alesse (2003), che riprende il dibattito sull'identità di Menedemo. Sulla polemica di Colote contro Menedemo erano già intervenuti Gigante (1981), 66-70, e Giannantoni (1990), 581-584. Cf. ora Verde (2022). Erler (1999) offre un quadro di titoli, restituiti dai papiri ercolanesi, attribuiti con prudenza a Colote. Sulla tendenza scettica dell'Accademia di Arcesilao in rapporto alle critiche di Colote cf. Warren (2002).

per conquistare l'amato.⁵³ Ma Colote afferma che il profilo sviluppato da Platone non è costruito sulla base di τὸ ἐναργές, cioè che è evidente, ma dell'opinione (τὸ δοξαζόμενον) che, secondo la dottrina epicurea, non consente di comprendere il significato delle parole (T. IV p. 10_{el} 2-4 Crönert). La polemica, inserita nel più ampio quadro della riflessione linguistica del Giardino, ci restituisce un'esegesi sul dialogo di Platone, anche di tipo letterario. Giova sottolineare che il profilo dell'ἀγαθὸς ποιητής nel *Liside* è in rapporto, nel *corpus*, tanto con il poeta capace di comporre encomi per Eros, nel *Simposio* (199c3-201c7), quanto con l'uomo ἐπιεικής, ammesso nella città ideale a patto che non offra canti simili alla tragedia nella *Repubblica* (398a1-b4): sono immagini che indicano un ruolo positivo per il poeta, nella più ampia riflessione di Platone sulla poesia.⁵⁴ Nella cornice della polemica filosofica sull'ἐνάργεια, pare possibile constatare che qui Colote abbia condannato, con la critica al «buon poeta», un principio positivo su cui Platone insiste a più riprese.

In questa prospettiva, altri testi ci restituiscono ulteriori indizi della polemica di Colote contro alcuni tratti della produzione letteraria di Platone. Plutarco, nel quadro della difesa di Platone nell'*Adversus Colotem*, riportava che Colote aveva descritto Socrate mentre faceva discorsi da ciarlatano, non adatti, cioè, alla dimensione dell'indagine filosofica (ἀλλὰ γὰρ ἀλαζόνας ἐπετηδευσας λόγους, ὧ Σώκρατες, 1117D6).⁵⁵ La debolezza della produzione di Platone per lo sviluppo dell'indagine filosofica è confermata da un passo nel I libro dei *Commentarii in somnium Scipionis* in cui, passando in rassegna gli avversari epicurei di Platone, Macrobio si sofferma in particolare sulle critiche di Colote. Vediamo il testo (I 2, 4, 19-20):

ait a philosopho fabulam non oportuisse confingi, quoniam nullum figmenti genus veri professoribus conveniret.

53 Sul buon poeta nel *Liside* cf. Capra (2004). Anche Filodemo lavora sulla definizione di ἀγαθὸς ποιητής. Nel V libro della *Poetica* (col. X, rr. 29-31 Mangoni), il buon poeta è colui che è capace di scegliere l'argomento del racconto: la riflessione è in rapporto con la prassi didattica e con la scelta di una poesia utile per la παιδεία. Cf. Asmis (2006).

54 L'uomo ἐπιεικής, di cui è necessario riprodurre lo stile perché offrirebbe paradigmi utili alla città, è centrale nella *Repubblica*: cf. *infra* 105-107.

55 Su Colote nell'*Adversus Colotem* cf. Westman (1955), 101-107, Kechagia (2011), 47-80, Morel, Verde (2013), con una densa analisi della struttura del prologo, e Corti (2014), 78-81, sul metodo esegetico-polemico dell'epicureo. Secondo Isnardi Parente (1988) l'*Adversus Colotem* costituisce un buon paradigma di storiografia filosofica sviluppata da Plutarco. Sulla figura dell'ἀλαζών nella produzione di Filodemo, in rapporto al profilo di Socrate, cf. Kleve (1983).

[Colote] Sostiene che non era opportuno per un filosofo aver prodotto un racconto inventato, perché nessun genere di invenzione poetica si addice a chi vuole insegnare la verità.

La polemica di Colote ha come primo obiettivo il mito di Er, il racconto sull'immortalità dell'anima che Platone pone a conclusione della discussione sulla città ideale nella *Repubblica* (614b2-621b7).⁵⁶ È forse possibile riconoscere un orizzonte più ampio: l'attacco sembra riguardare, più in generale, l'intreccio fra vero, falso e verosimile che Platone sviluppa nelle sezioni con i miti. Su questo tema l'epicureo pare insistere (I 2, 4, 20-25). Qui Macrobio riporta la riflessione di Colote in forma di discorso diretto, con il periodo che è aperto dalla sequenza *cur enim, inquit, [...]*. Non è opportuno qui tentare di comprendere se Macrobio avesse un diretto contatto con il testo di Colote;⁵⁷ osserviamo, invece, il contenuto del discorso. Platone ha prodotto una *novitas* per la creazione dei miti, perché ha inserito nel racconto un personaggio inventato (*quaesita persona*) e ha creato una scena del tutto fittizia (*composita advocati scaena figmenti*), priva di legame con la verità richiesta all'indagine sull'anima: tutto questo genera un *mendacium* nei confronti del destinatario. Macrobio stesso, procedendo a criticare la posizione di Colote, ne riconosce il carattere letterario. La *fabula*, con cui viene definito il mito di Er, è infatti al centro della successiva riflessione di Macrobio, che distingue varie tipologie (I 2, 7-9). Al livello intellettualmente più basso Macrobio pone la *fabula* capace solo di dilettere l'ascoltatore; più rilevante, invece, è quella che stimola l'intelletto di chi legge. Macrobio suddivide ulteriormente quest'ultima, scegliendo il criterio del maggior grado di aderenza a una verità universale. Da un lato, esiste la *fabula* costruita *per mendacia*, cioè di argomento inventato e intessuta di menzogne anche nella narrazione. Ma la *fabula* adeguata all'indagine filosofica è quella fondata su una base di solidità del vero (*fundatur veri soliditate*), cioè sulla *veritas*, per quanto risulti abbellita dagli elementi fittizi (*ficta*): questa, afferma Macrobio, è la *narratio fabulosa*, cioè il mito. La suddivisione di Macrobio è coerente con il lessico tecnico

56 La critica di Colote doveva essere contenuta in un libro, se ci affidiamo alle parole di Macrobio: *Colotes vero [...] etiam in librum retulit quae de hoc amarius cavillatus est* (*In somn.* I 2, 3, 13-14). Il titolo del libro fu discusso dal Crönert (1906), 12, con dubbi tra Περὶ τῶν παρὰ Πλάτωνι μυθικῶς πεπλασμένων e Πρὸς τοὺς Πλάτωνος μύθους.

57 In mancanza di un'edizione aggiornata di testimonianze e frammenti dell'epicureo, risulta impossibile qui stabilire se Macrobio stesse citando o parafrasando il testo di Colote o se ne riportasse l'opinione senza un sostegno testuale. Certo, il discorso in forma diretta colpisce.

per indicare la materia del racconto. Secondo Cicerone (*De inv.* I 19, 27), la *fabula* è il racconto costituito da fatti né veri né verosimili, distinto dall'*argumentum*, che invece narra fatti verosimili (*ficta*), e dalla *historia*, campo dei fatti realmente accaduti.⁵⁸ Risulta chiaro che Macrobio, quando riporta le riflessioni di Colote, con *fabula* voglia indicare il μῦθος che tende al falso. D'altronde anche Proclo (*In Remp.* II 105, 23-26 Kroll) afferma che secondo Colote Platone si era discostato dalla riflessione sulla conoscenza componendo racconti distanti dalla verità, proponendoli invece nel segno del falso proprio come avrebbe fatto un poeta: μυθολογῶν ὡς ποιητής.⁵⁹

Dalle testimonianze qui analizzate, sembra dunque emergere una polemica di carattere letterario. Platone avrebbe danneggiato il piano della dimensione filosofica con la composizione dei miti all'interno del dialogo, prodotti secondo la prassi del verosimile: il risultato è una *novitas* non positiva per la riflessione filosofica. Nell'ambito della polemica, la riflessione di Colote suggerisce la rilevanza del nuovo genere fondato da Platone. Il μῦθος che sostiene l'indagine filosofica appare come una nuova forma del racconto: un *mendacium* secondo Colote, incapace di offrire al destinatario il *verum*, ma una *narratio fabulosa* secondo Macrobio, capace di raffigurare verità universali.

I termini della polemica di Colote, dunque, gettano luce sulla discussione che il dialogo di Platone aveva suscitato. All'interno del Giardino possiamo riconoscere la lettura e lo studio del *corpus*, sul piano della riflessione attorno al rapporto tra forma del testo e contenuto filosofico. Le critiche di Colote, dunque, costituiscono una tappa importante per la ricostruzione dell'esegesi letteraria sul dialogo di Platone.

Con presupposti del tutto diversi, privi di polemica, un'esegesi sullo stile di Platone emerge nell'epigramma AP 9, 188 (Dörrie, Baltés 72).⁶⁰ Il testo fu considerato da Heinrich Dörrie e successivamente inserito nel secondo tomo della raccolta *Der Platonismus in der Antike*, poi fu trattato brevemente da Konrad Gaiser per la ricostruzione delle testimonianze ercolanesi su

58 Cf. Calboli Montefusco (1988), 43-58, e Feddern (2021), 48-52. Per le differenze con la teoria greca, con ampia discussione sulle singole forme del racconto, cf. Hose (1996). Sulla *fabula* cf. Hasubek (1996). Sulla teoria del racconto nella letteratura greca cf. *infra* 64-65 e 88-89.

59 Secondo Corti (2014), 90-93, Macrobio e Proclo dipenderebbero da una fonte comune, cioè il perduto commentario alla *Repubblica* di Porfirio. Cf. anche Neri (2007), 577.

60 Il testo è qui riprodotto secondo l'edizione di Waltz (1957).

Platone e l'Accademia.⁶¹ Ma l'epigramma è rimasto a margine degli studi forse perché risulta difficile stabilirne la cronologia e la paternità. Il testo, in ogni caso, merita di essere considerato:

Ἀτθίδος εὐγλώσσου στόμα φέρτατον, οὐ σέο μείζον 1
φθέγμα Πανελλήνων πᾶσα κέκευθε σελίς·
πρῶτος δ' εἷς τε θεὸν καὶ ἐς οὐρανὸν ὄμμα τανύσσας,
θεῖε Πλάτων, ἦθη καὶ βίον ηὔγάσαο,
Σωκρατικῶ Σάμιον κεράσας μυκτῆρι φρόνημα, 5
κάλλιστον σεμνῆς σχῆμα διχοστασίης.

Bocca migliore della bella lingua Attica, non c'è voce più grande 1
della tua che racchiudano gli scritti di tutta la Grecia.
Tu per primo, allungando l'occhio verso il dio e il cielo,
divino Platone, hai gettato luce sulle prassi e sulla vita
mischiando con l'ironia socratica il pensiero samio, 5
figura bellissima di solenne discordia.

Dell'autore, appunto, non abbiamo notizie; con grande prudenza Dörrie avanza l'ipotesi di una possibile attribuzione ad Antipatro di Tessalonica, *cliens* di Lucio Calpurnio Pisone che fu console nel 15 a. C.⁶² In ogni caso,

61 Come accennato, sono pochissimi, a mia conoscenza, i contributi sull'epigramma: Dörrie (1973), Dörrie, Baltes (1990), 506-510, Gaiser (1988), 313 e 318-321, il quale cita l'epigramma per confermare la tradizione biografica sul rapporto tra Socrate e Pitagora. Il nostro testo è citato anche da Szlezák (2010), che non riconosce un qualche rapporto fra l'epigramma e l'ambiente del platonismo ellenistico e imperiale. Il libro IX dell'*Anthologia* raccoglie epigrammi a carattere epidittico, come indicherebbe anche il proemio di Cefala. Ma cf. Conca (2008), sulle interpretazioni della stringa ἐρμηνείας ἐπίδειξις. Sui problemi di composizione del libro IX cf. Lauxtermann (1998) e Rossi L. (2002). In generale sui problemi di tradizione cf. Cameron (1993), 329-344, e Maltomini (2011). Sulla descrizione dei filosofi nel genere epigrammatico Clayman (2007).

62 Cf. Dörrie, Baltes (1990), 506-510, che sottolineano la posizione dell'epigramma nel libro IX dell'*Anthologia*, dove trovano spazio epigrammi di lode per i poeti, ad esempio per Menandro, Saffo, Erinna e in particolare per Aristofane; quest'ultimo componimento viene attribuito ad Antipatro di Tessalonica. Per questo e per considerazioni stilistiche, secondo Dörrie (1973) il nostro testo dovrebbe posizionarsi «in die Generation, die sich von der neoterischen Auffassung der Poesie abwandte und

l'epigramma presenta motivi encomiastici sullo stile e sul profilo di Platone. Procediamo con ordine seguendo il testo.

I versi 1-2 indicano la lode della scrittura di Platone con una terminologia di carattere tecnico. Il riferimento alla lingua attica (Ἀτθίδος, 1) richiama il dibattito fra scuole di retorica su atticismo e asianesimo: l'autore rivendica il rapporto fra Platone e la lingua attica insistendo sull'origine greca (Πανελλήνων, 2), mostrando lo stile di Platone come un modello insuperabile.⁶³ Proprio nella sezione programmatica del *De compositione verborum* (1, 6) Dionigi di Alicarnasso propone di sviluppare l'indagine sull'arte poetica caratterizzata anche nel segno dell'εὐγλωσσον, indicando così un canone per il modo di scrivere.⁶⁴ Appare piuttosto chiaro che ci troviamo di fronte a un giudizio sullo stile di Platone, che l'autore dell'epigramma sviluppa secondo le categorie della trattatistica retorica.

Le considerazioni sullo stile sono incorniciate da tratti tipici del discorso di lode. Riconosciamo il motivo della voce che raggiunge i confini della terra greca (φθέγμα, 2), già presente, ad esempio, nell'*Evagora* di Isocrate per le statue che non consentono la diffusione della fama, a differenza della produzione letteraria.⁶⁵ Individuiamo poi il motivo del πρώτος εὐρετής, ben ravvisabile già nel primo posto che Diogene Laerzio attribuisce a Platone per l'invenzione del dialogo filosofico come genere letterario (III 48, rr. 527-529). Infine, spiccano i tratti divini di Platone.⁶⁶ Su quest'ultimo aspetto l'autore insiste, con l'occhio che guarda verso il cielo e il divino

sich zu einem klassischen Ideal bekannte, das für Form und Inhalt die Vollkommenheit forderte» (103).

63 Una complessiva discussione sull'atticismo nella produzione retorica, anche in rapporto a Dionigi, è sviluppata da Gelzer (1979). Sull'immagine della bocca nella produzione epigrammatica cf. Männlein-Robert (2007), 195-202, e in generale sui motivi dell'encomio dei poeti negli epigrammi ellenistici cf. Bing (1993).

64 Già secondo Dörrie, Baltes (1990), 506, con μείζον l'autore dell'epigramma intende il *genus grande*. Per un'analisi della sezione programmatica del *De compositione verborum* cf. De Jonge (2008), 49-90.

65 Cf. *Ev.* 73-74 e *Ant.* 7, dove il λόγος è il testamento che Isocrate lascia a perenne memoria di sé, un monumento più bello delle statue di bronzo. Cf. Race (1987) e Vallozza (1990). Il motivo della parola che attraversa i confini e si diffonde sulla terra è tratto tipico della produzione encomiastica, spesso in rapporto con le arti figurative. Cf. almeno Buchheit (1960), 64-83.

66 Il profilo di θεῖος è un tratto che emerge nel *Nachleben* tardoantico di Platone. Cf. Kaiser (2013). Ma soprattutto nel Rinascimento fiorentino: l'appellativo *divus Plato* è sul frontespizio della traduzione dei dialoghi ad opera di Marsilio Ficino. Sul problema del testo dei dialoghi tradotti da Ficino cf. Carlini (2006). Per un primo, ma accurato sguardo alla riscoperta di Platone nell'Accademia Fiorentina cf. Garin (1986).

(3) e con l'invocazione θεῖε Πλάτων (4). La sequenza presenta tratti di analogia con due epigrammi funerari riportati da Diogene Laerzio, che li immagina incisi sopra la tomba di Platone. Nel primo, Platone è denominato Aristocle, nome parlante, e viene menzionato con l'aggettivo θεῖος (ἐνθάδε δὴ κεῖται θεῖος Ἀριστοκλῆς, III 43, r. 478); nel secondo Platone è indicato come ἄνῆρ ἀγαθός che ha contemplato la vita divina (θεῖον ἰδόντα βίον, III 44, r. 485).⁶⁷ È verosimile pensare a un motivo che diventa una tessera importante per la lode di Platone.

Dall'analisi dei versi 3-6 dell'epigramma sembrano emergere richiami alla sezione sul πολιτειῶν ζωγράφος nel VI libro della *Repubblica* (500b8-501c4). Qui Socrate, nello scambio con Adimanto, traccia il profilo del filosofo, gestito attraverso la metafora della pittura: il pittore di costituzioni è capace di plasmare il mondo sulla base di un modello perfetto. Il processo di creazione è scandito dai *verba videndi*, perché il πολιτειῶν ζωγράφος osserva (βλέπειν) ciò che per natura è giusto, è bello, è moderato, come ἄνῆρ di Platone si allunga verso il dio e il cielo (3). Per riportare il modello nel mondo sensibile, il filosofo lavora come un pittore su una tavola bianca e forgia i costumi umani, mischiando e impastando i colori (συμμειγνύντες τε καὶ κεραυνύντες) per giungere al tono perfetto, come nell'epigramma Platone ha mischiato, κεράσας, l'ironia socratica con il pensiero samio. Nella *Repubblica*, il risultato che ne deriva è uno σχῆμα τῆς πολιτείας, simile al κάλλιστον σχῆμα del nostro componimento.⁶⁸ Ma occorre ricordare che, nonostante i tratti di analogia lessicale, i versi finali dell'epigramma rimangono comunque di difficile interpretazione, come mostrano gli interventi editoriali che, a più riprese, hanno emendato il testo ritenendo non genuino il σῆμα tradito dai manoscritti e stampando, come in queste pagine, la congettura σχῆμα.⁶⁹ D'altra parte, Heinrich Dörrie e Matthias Baltes stampano invece la lezione dei codici σῆμα, che pure è

67 Sul testo degli epigrammi funerari per Platone nel III libro delle *Vite* cf. Notopoulos (1939) e Tarán (1984).

68 La sezione della *Repubblica* sul πολιτειῶν ζωγράφος è al centro della complessiva riflessione di Platone sulla prassi del dialogo: cf. *infra* 81-82. Lo σχῆμα assume rilievo nel *corpus*: ad esempio, nel *Sofista* (267a6-8) è indispensabile per la μίμησις fondata sulla conoscenza, nel *Politico* (297e12-13) è il modello su cui deve basarsi la prassi della rappresentazione per fornire il miglior profilo del governante. Sul passo del *Sofista* cf. Vasiliu (2001), sul *Politico* cf. Pender (2003).

69 Waltz (1957) stampa appunto σχῆμα, congettura di Jacobs (1803), 171-172. Il testo emendato è accettato da Pontani (1980), con prudenza anche da Conca, Marzi (2009). Stadtmüller (1906), 148, Dörrie, Baltes (1990), 218, e Beckby (1965²), 116, stampano invece la lezione dei codici. Jacobs (1817), 493, propose anche di emendare

plausibile anche in termini contenutistici: l'invocazione a Platone, analoga negli epigrammi contenuti nelle *Vite* di Diogene Laerzio, può forse essere indizio per immaginare il nostro testo come un epigramma funerario fittizio in cui l'autore condensa i motivi encomiastici che, da prassi, era opportuno inserire.⁷⁰

Giova concentrare l'attenzione sulla *διχοστασίη* che chiude l'epigramma (v. 6), in rapporto a un passo delle *Leggi*.

Nel I libro l'Ateniese e Clinia iniziano a sviluppare la riflessione sull'ordinamento politico di Magnesia, cercando di individuare le figure e le modalità per evitare la discordia civile e mantenere l'armonia nella città (628a9-e1). Con la menzione di Tirteo, l'Ateniese distingue fra guerra intestina e lotta contro gli stranieri; a quest'ultima, afferma l'Ateniese, si riferisce Tirteo quando elogia gli uomini che non abbandonano i ranghi (629d7-e7).⁷¹ Ma la virtù maggiore appartiene a colui che rimane fermo e saldo nella *στάσις* interna, cioè nella lotta intestina fra diverse fazioni. Di questo l'Ateniese segnala adesso un testimone illustre e cita due versi di Teognide (630a5-6 = 77-78 West): *πιστὸς ἀνὴρ χρυσοῦ τε καὶ ἀργύρου ἀντερούσσασθαι / ἄξιος ἐν χαλεπῇ, Κύρνε, διχοστασίη*.⁷² La citazione consente all'Ateniese di ampliare la riflessione, passando così dalla lotta interna al compito del legislatore che deve mirare alla virtù nel suo insieme, emanando le leggi capaci di permeare ogni aspetto della vita della città (630d9-631b1). I versi di Teognide preludono, dunque, alla raffigurazione di una caratteristica indispensabile del buon legislatore: la capacità di sedare la lotta intestina guardando alla virtù più grande (*πρὸς τὴν μεγίστην ἀρετὴν μάλιστα βλέπων*, 630c3-4).⁷³

La caratteristica positiva che Platone attribuisce al legislatore delle *Leggi* sembra, nel nostro epigramma, essere riferita al profilo di Platone stesso; l'ultimo verso, quindi, indicherebbe la capacità di trovare elementi di sinte-

σῆμα in *κρᾶμα*. A causa dello stato problematico del verso è quindi necessario procedere con estrema prudenza.

70 Cf. Dörrie, Baltes (1990), 218 e 507.

71 Sulla presenza di Tirteo nelle *Leggi* cf. Cucinotta (2014), 87-112.

72 Sul passo in rapporto ai problemi testuali della *Silloge* cf. Porubjak (2019) e Condello (2020). Secondo van Groningen (1966), la *διχοστασίη* nel v. 78 di Teognide assume, nelle *Leggi*, il profilo delle «dissensions politiques» (39).

73 Sul passo cf. Schöpsdau (2003), 173-176. Sulle caratteristiche del buon legislatore cf. almeno Soares (2018) e Centrone (2021), 52-67. Vale la pena sottolineare che nell'epigramma osserviamo tratti di analogia con il verso di Teognide trasmesso da Platone sul piano dell'*ordo verborum*: la *διχοστασίη* rimane in clausola finale di verso e con la marca dialettale ionica.

si, in prospettiva nuova, fra la tradizione filosofica del passato e il nuovo metodo dell'indagine che vede Socrate come protagonista. Ma per le incertezze sul testo, conviene non procedere oltre e offrire alcune considerazioni conclusive.

Dall'analisi proposta, con i possibili riferimenti nell'epigramma ad alcune zone, o immagini, della *Repubblica* e delle *Leggi*, il nostro autore sembra attribuire a Platone le caratteristiche positive che Platone, nel *corpus*, attribuisce al pittore di costituzioni e al buon legislatore, capace di guardare alla virtù nel difficile ambito della διχοστασίη. Nel complesso, emerge il dialogo come modello di stile e genere adeguato alla riflessione filosofica. Rimangono grandi zone d'ombra sulla datazione e, in generale, sulla collocazione del nostro testo all'interno del panorama della critica letteraria su Platone. Possiamo però ipotizzare che l'autore abbia composto l'epigramma a partire da motivi encomiastici tradizionali della biografia di Platone, pur variabili nella composizione d'insieme, e che indicasse nello stile del dialogo un paradigma illustre.

In conclusione, fra polemiche ed encomi il dialogo di Platone è considerato un modello significativo di produzione letteraria anche nella riflessione delle scuole filosofiche, del Peripato, dell'Accademia, del Giardino. L'epigramma consente di confermare la rilevanza dello stile del dialogo e di osservare una tradizione encomiastica ormai ben sedimentata, composta di motivi e immagini che incorniciano la scrittura e la riflessione filosofica di Platone. Su queste basi è possibile comprendere l'esegesi in epoca imperiale: al tempo della competizione fra scuole di retorica e scuole filosofiche, Platone diventa un modello anche per la riflessione sulla fondazione di generi nuovi, prodotti imitando ed emulando i grandi autori dell'Atene classica.

1. 1. c. «Non è un furto l'imitazione»: sguardi alla Seconda Sofistica

Parallelamente alla fiorente esegesi filosofica, soprattutto fra il I e il II secolo d. C. l'indagine letteraria sul *corpus* raggiunge risultati significativi.⁷⁴ Come la critica ha sottolineato, ad esempio il debito di Plutarco nei con-

74 Per un quadro della ricezione filosofica di Platone nella prima età imperiale cf. Tarrant, Layne, Baltzly, Renaud (2018). Sulla forma letteraria dell'esegesi filosofica cf. Donini (1994). Sulle caratteristiche dei commentari filosofici, con uno sguardo all'epoca bizantina, cf. Griffin (2019).

fronti di Platone è riconoscibile anche sul piano della prassi letteraria e in ambito cristiano Filone di Alessandria, secondo Girolamo, *πλατωνίζει* nella composizione della sua opera (*De viris illustribus* XI 15, 12).⁷⁵ Alcuni dialoghi del *corpus* entrano a far parte del canone dei *pepaideumenoï*, i dotti che, nel cuore intellettuale dell'Impero Romano, tornano al passato greco per il tentativo di ristabilire un modello di produzione letteraria.⁷⁶

Già per Dionigi di Alicarnasso il dialogo è infatti un paradigma di stile. Per quanto parte della critica attribuisca a Dionigi un giudizio complessivamente negativo sulla produzione di Platone, sulla base di alcune sezioni dell'opuscolo dedicato a Demostene,⁷⁷ nel *De compositione verborum* Dionigi riconosce comunque a Platone un lavoro tenace per perfezionare lo stile e la lingua del testo: i dialoghi sono composti come strigliando e arricciando i capelli, *κτενίζων καὶ βοστρυχίζων*, tessendo il testo fino all'età più avanzata per giungere allo stile migliore (25, 133, 4-7). L'attenzione alla composizione del testo mette in luce l'importanza che Platone, secondo Dionigi, attribuiva alla forma scritta del dialogo.⁷⁸ Inoltre, nei *Progymna-*

75 Sulla presenza del *corpus* nella produzione di Filone cf. almeno Runia (1997). In particolare sulla ricezione del *Fedro*, di cui Filone offre numerose citazioni, cf. Boyancé (1963). Sulla ricezione del dialogo nella produzione di Plutarco cf. Swain (1997) e Jazdżewska (2011), 57-85. Giavatto (2010) scorge nelle citazioni del *corpus* di Platone nelle *Platonicae Quaestiones* l'intenzione di offrire «sa propre version de la pensée de Platon» (129). Sul *Fedone* come modello di narrazione per alcuni dialoghi di Plutarco cf. Roskam (2015).

76 Secondo De Lacy (1974) Platone, fra gli autori antichi citati dagli esponenti della Seconda Sofistica, «is second only to Homer both in the frequency of allusions to him and in variety of contexts in which these allusions occur» (4). Trapp (1990) dimostra che soprattutto il *Fedro* era divenuto un modello da emulare nella produzione imperiale. Un quadro generale della ricezione di Platone nella Seconda Sofistica è sviluppato da Fowler (2018); in particolare sul dialogo di Platone come modello di stile nei trattati di retorica e di critica letteraria cf. Rutherford (1998), 37-53. Sul canone letterario del *pepaideumenos* cf. Anderson (1989). Sulla *μίμησις* come prassi della *παιδεία* in epoca imperiale cf. Reardon (1971), 3-11.

77 Cf. *Dem.* 5-7. Sull'esegesi di Dionigi attorno al *Fedro* cf. Walsdorff (1927), 9-24, De Jonge (2008), 340-355, Hunter (2012), 151-184. È comunque opportuno ricordare che proprio nello stesso opuscolo Dionigi indica in Isocrate e Platone coloro che hanno sviluppato nel modo migliore la *μικτὴ λέξις*, pur giungendo a risultati di differente qualità (*Dem.* 3). Cf. Berti (2011).

78 Alla metafora, Dionigi fa seguire un noto aneddoto sulla composizione dell'*incipit* della *Repubblica*: dopo la morte di Platone, sarebbero state scoperte delle tavolette su cui era riportata una versione differente dell'*ἀρχή* della *Repubblica* (25, 133). L'aneddoto è riferito, pur con variazioni, anche da Diogene Laerzio: secondo Euforione e Panezio, Platone aveva rielaborato a più riprese l'*incipit* della *Repubblica* (III 37, rr. 418-420). Cf. Tulli (2018). Questa aneddotica ha contribuito ad alimentare il

smata di Elio Teone il dialogo è considerato più volte un paradigma per la corretta composizione delle parti del discorso (66, 16-21): la forma del racconto che Platone sviluppa è fra gli esempi più belli di διήγησις, per la storia sull'anello di Gige nel II libro della *Repubblica* (359c7-360b3), per il racconto sulla nascita di Eros nel *Simposio* (203b1-c6) e per i miti sull'immortalità dell'anima nel *Fedone* (107c1-115a9), nel *Gorgia* (523a1-524a7) e nel X libro della *Repubblica* (614b2-621b7).⁷⁹ Anche sulla προσωποποιία, la parte del discorso che rende manifesto un carattere attraverso la creazione di un personaggio, il giudizio è analogo: Platone è, con Omero e Menandro, l'esempio più illustre da seguire (68, 22-25).⁸⁰

Il dialogo, dunque, emerge come paradigma di stile; al contempo, le sezioni mitologiche o di gusto novellistico vengono interpretate come una forma di narrazione da indicare come *exemplum*.

In questo quadro, il dialogo di Platone riveste un ruolo significativo per gli esponenti della cosiddetta Seconda Sofistica.⁸¹ L'impegno recente della critica permette oggi una maggiore comprensione dei metodi e dei testi che erano entrati nel canone letterario degli autori della Seconda Sofistica. Ad esempio, Ryan Fowler ha delineato un quadro della ricezione di Platone tra II e III secolo d. C. negli scritti di Luciano, Massimo di Tiro, Elio Aristide, in rapporto con la riflessione filosofica coeva; Katarzyna Jazdzewska ha discusso la ricezione del dialogo di Platone come genere letterario nella produzione di Dione di Prusa e Plutarco, indicando il principio della «double mimesis»: la μίμησις come prassi del racconto e la

dibattito sull'autonomia e la data di composizione del I libro della *Repubblica* rispetto al resto del dialogo. Cf. Vegetti (2018³), 21-42, con discussione delle posizioni. Ma è corretto interpretare l'aneddoto soprattutto sul piano dell'impegno letterario: la forma narrativa e lo stile del dialogo sono il risultato di un lavoro continuo sul testo.

79 Sui miti dell'anima nel *corpus* cf. Annas (1982).

80 Sulla proposopea negli esercizi preparatori cf. Hartmann (2003).

81 La definizione di Seconda Sofistica è coniata sulla base di una nota sezione delle *Vite* di Filostrato: δευτέραν [scil. σοφιστικὴν] δὲ μᾶλλον προσωρητέον (I 481, 17-18 Kayser). L'espressione è stata oggetto di dibattito. Von Wilamowitz-Moellendorff (1900) affermò che la sequenza non può indicare alcuna «festumgrenzte Periode» (15). Lo segue Brunt (1994), che sottolinea l'assenza di una rinascita della retorica in epoca imperiale. *Contra* già Bowersock (1969), 8-16. Oggi la critica tendenzialmente accetta e utilizza la definizione, pur con cautela e consapevolezza di un possibile anacronismo. Cf. Reardon (1971), 14-17, Anderson (1993), 13-46, Whitmarsh (2001), 42-45. Sull'influsso della riflessione di Dionigi di Alicarnasso per la lingua della retorica rinnovata cf. Swain (1996), 21-27.

μίμησις come metodo per la trasformazione del modello prescelto.⁸² Questa tendenza all'emulazione degli autori del passato, pur con varie sfumature e varie forme, viene riconosciuta già dall'esegesi antica come una prassi fertile nella produzione greca. Nell'ambito della riflessione sulle forme dell'imitazione poetica, Longino critica chi parla di κλοπή a proposito di coloro che praticano la μίμησις e la ζήλωσις dei grandi scrittori del passato, che siano di prosa o di poesia: si tratta invece, di una strada che tende al sublime (καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει, 13, 2, 14-17).⁸³ I concetti di imitazione ed emulazione, così come teorizzati da Longino, sono un utile sostegno per comprendere l'esegesi del dialogo in epoca imperiale. I retori e i dotti costruiscono, infatti, un'esplicita trama allusiva di citazioni e immagini per richiamare il modello e, al contempo, vogliono competere allo stesso livello del paradigma antico. Questa prassi è per noi una preziosa risorsa: le voci della Seconda Sofistica, riconoscendo nel dialogo di Platone un'*auctoritas* nel campo della prosa greca, ci offrono un'interpretazione letteraria di alcune caratteristiche del *corpus*.

Una conferma di questa tendenza giunge dalla produzione di Dione di Prusa, che a più riprese cita sezioni del *corpus* o richiama esplicitamente le riflessioni letterarie di Platone.⁸⁴ Ad esempio, la critica che Platone muove

82 Cf. Jazdzewska (2011), 29. Cf. anche Fowler (2008), 332-340. Già Cicerone aveva ben compreso l'operazione dei retori di epoca imperiale sulla produzione di Platone: *maxime admirabar Platonem, quod mihi in oratoribus irridendis ipse esse orator summus videbatur* (*De or.* I 11, 47). Per un'acuta riflessione sulla forma del dialogo nella storia della produzione greca cf. Jazdzewska (2022), 1-12.

83 Dopo questa riflessione, Longino menziona Platone come prova per segnalare che, già in epoca classica, un autore eccellente come Platone ha reso concreti i concetti di imitazione ed emulazione. Platone ha infatti gareggiato con Omero sul terreno della μίμησις, per togliere all'epica il primo posto nell'agone sulla poesia: questa gara, secondo Longino, è assolutamente degna di essere vinta (καὶ τῶ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιοκικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, 13, 4, 40-41). Sul motivo dell'agone poetico ne *Sul sublime* cf. Halliwell (2021), 287-288. Sulla μίμησις cf. Flashar (1979). Fuhrmann (1973), 161-184, riconosce tratti di analogia tra la riflessione sulla μίμησις di Longino e di Dionigi di Alicarnasso, così come emerge nel *De imitatione*. Sulla κλοπή come termine tecnico di critica testuale cf. Roscalla (2006). Sul principio della *imitatio* nella retorica cf. Cizek (1994), 11-50.

84 Come Trapp (2000a) ha mostrato, non solo le orazioni di Dione sono pervase da citazioni dei dialoghi, ma il retore «draw attention to his own imitation of the aspects of Platonic style and thematics» (223). Secondo Desideri (2018) il contatto con Platone avviene anche sul piano della riflessione filosofica. Cf. anche Menchelli (2016) sulla struttura dialogica in alcune orazioni di Dione. Sul profilo di Socrate nei discorsi di Dione cf. Döring (1979), 80-113, e Brancacci (2000), che individua l'apporto della tradizione biografica su Socrate a partire dai Σωκρατικοὶ λόγοι.

contro la produzione letteraria della tradizione costituisce per Dione un elemento di dimostrazione, una prova che supporta la tesi, come nell'orazione XI, il *Troiano* o *Troia non è mai stata conquistata*. Qui Dione, già secondo Manara Valgimigli, «si vale di Platone contro Omero» quando richiama con chiarezza le critiche che Platone muove nei confronti di Omero nel II libro della *Repubblica*: chiunque, anche i suoi ammiratori, dovrà ammettere che Omero non ha detto niente di vero riguardo agli dei (μηθὲν ἀληθὲς λέγειν Ὀμηρον, 17, 5 Vagnone).⁸⁵ Il rapporto fra Platone e Omero è sviluppato anche nell'orazione LIII, *Su Omero*. Qui la *Repubblica* emerge in modo esplicito con vari elementi, che compongono la riflessione di Platone sulla produzione letteraria: la censura dei miti di Omero, la sua espulsione dalla città ideale, i φύλακες che non devono ascoltare, fin da bambini, storie di terrore o di mollezza (2 von Arnim).⁸⁶ Anche l'immagine di Omero che riproduce tutte le voci, (πάσας ἀτεχνῶς ἀφιέντα φωνάς, 5, 6 von Arnim) trova un confronto puntuale nel III libro della *Repubblica*, con il profilo dell'άνήρ che imita tutte le cose, non adeguato per la produzione letteraria della città ideale (άνδρα δή, ὡς ἔοικε, δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμῆσθαι πάντα χρήματα, 398a1-2).⁸⁷ Dione sembra dunque recepire la riflessione sulla poesia che Platone sviluppa; è peraltro possibile osservare un contatto con il testo della *Repubblica*, almeno per quanto riguarda le critiche di Platone nei confronti dei miti e della raffigurazione degli dei che Omero sviluppa.

Da questa parziale analisi, possiamo già trarre un dato: in varie zone delle orazioni Dione offre un riferimento ad alcune sezioni del *corpus* in cui Platone muove le accuse alla poesia della tradizione. Si tratta di un elemento significativo per la ricostruzione del «flusso»: la competizione

85 Cf. Valgimigli (1912), 34. Platone è qui incluso da Dione fra gli ammiratori di Omero (καὶ οἱ πάνυ ἐπαινοῦντες αὐτόν, 17, 5 Vagnone). Cf. Vagnone (2003), 116-117. Anche nella sezione iniziale del *Troiano* il rapporto con la produzione di Platone è palese: Dione afferma che se egli stesso dimostrasse che la poesia di Omero è falsa περὶ τὰ μέγιστα, verrebbe immediatamente cacciato dalla città (5 Vagnone). Che Dione offrisse un'attività esegetica su Platone e su Omero non sfuggì a Classen (1994): nel *Troiano* emerge con forza la «Vertrautheit mit der philologischen Dichterkritik» (321). Cf. Hunter (2009) e Scarfoglio (2016). Sul rapporto tra Platone e Omero nel *Troiano* cf. Fornaro (2000). Sulla raffigurazione degli dei nel II libro della *Repubblica* cf. *infra* 79.

86 Sul metodo esegetico di Dione, così come emerge nell'orazione *Su Omero*, cf. Morcho Gayo (1997). Sul profilo di Omero nella produzione di Dione cf. Moling (1959), 91-108, Kindstrand (1973), 113-162, e Seek (1990).

87 Sull'uomo che imita tutte le cose nella *Repubblica* cf. *infra* 105-106.

fra Platone e Omero, già messa in luce da Hunter, entra pienamente nel canone letterario di epoca imperiale.⁸⁸

Certo nella produzione di Dione il dialogo è anche un modello di stile, come osserviamo in una sezione dell'orazione XXXVI, il *Boristenitico*.

L'opera è ambientata a Boristene, città ai margini del mondo, e ha come soggetto l'illustrazione del modello di città ideale in rapporto alla città terrena.⁸⁹ Circa a metà del discorso, Dione interrompe la riflessione sull'ordine del mondo per proporre un dialogo fittizio con un cittadino di Boristene, Ierosone, che commenta le parole del retore e offre un giudizio su Platone e Omero (27, 4-11 Bost-Pouderon):

περὶ δὲ τῆς θείας εἴτε πόλεως εἴτε διακοσμῆσεως φίλον σοι καλεῖν, εἰπὲ ὅπῃ τε καὶ ὅπως ἔχει, ὡς δύνασαι ἐγγύτατα τείνων τῆς τοῦ Πλάτωνος ἐλευθερίας περὶ τὴν φράσιν, οἷον δὴ καὶ ἄρτι ποιεῖν ἡμῖν ἔδοξας. εἰ γὰρ μηδενὸς ἄλλου, τῆς γε φωνῆς ξυνίεμεν ὑπὸ συνηθείας ὅτι οὐ σμικρὸν οὐδὲ πόρρω τοῦ Ὁμήρου φθέγγεται.

[*parlaci invece*] della città o dell'ordinamento, entrambi divini - dai la denominazione che più ti è cara -, dove sia e come sia, tendendo, per quanto possibile, ad avvicinarti alla scioltezza stilistica di Platone, come ci sembra che tu abbia fatto fino ad ora. Se anche non comprendiamo nient'altro, almeno capiamo la sua lingua per la prassi abituale: la voce di Platone non è inferiore né distante dalla voce di Omero.

La trattazione sulla città nel *Boristenitico* presenta forti tratti di analogia con la struttura della *Repubblica* di Platone, come la critica ha sottolineato.⁹⁰ Inoltre, emerge anche un encomio dello stile e della lingua dei dialoghi, come conviene adesso osservare nel dettaglio.

La φράσις di Platone nel segno dell'ἐλευθερία, intesa come tratto tipico dello stile elevato, è infatti in rapporto con la terminologia tecnica per la critica letteraria. Per Dionigi l'ἐλευθερία è una caratteristica significativa della πεζῆ λέξις, perché rende possibile la *variatio* nella narrazione (*De*

88 Cf. Hunter (2012), 38-108.

89 Cf. anche Desideri (1978), 318-327. Sul dibattito attorno alla datazione del discorso cf. Bost-Pouderon (2011), 106-113. Billault (2005) indica nel mito che conclude il *Boristenitico* il rapporto con il mito di Prometeo che Platone sviluppa nel *Protagora*. Per una panoramica della ricezione del *Fedro* e della *Repubblica* nel *Boristenitico* cf. Nesselrath (2003), 18-21.

90 Cf. Bost-Pouderon (2011), 150 n. 2, che riconosce nell'espressione εἰπὲ ὅπῃ τε καὶ ὅπως il contatto testuale fra il *corpus* (*Resp.* 612a4, *Phaed.* 100d6) e il *Boristenitico*, e Di Febo (2017), 160-161.

compositione verborum 19, 86, 8-10).⁹¹ Peraltro, anche Massimo di Tiro suggerisce una simile indicazione: nella *Dialexis* XXI, il retore si affida completamente all'ἐλευθερία τῶν ὀνομάτων di Platone, la licenza che appartiene al bello stile, opponendosi così alla recente terminologia filosofica che non consente una scelta ampia delle parole (10-11 Trapp).⁹² Probabilmente già nel *corpus* troviamo le tracce che preludono a questa interpretazione. Non a caso nel *Gorgia* (485b2-7), nelle parole di Callicle, è ἐλευθέριος il bambino che inciampa nel discorso, produce un λόγος nel segno del gioco: è quindi lo stile appropriato all'età di chi parla.⁹³ Con l'immagine del bambino, Platone offre una riflessione sulla correttezza dello stile adeguato ad ogni discorso e ad ogni retore; in questa prospettiva, nelle *Leggi* ritroviamo il campo semantico in rapporto alle prescrizioni sulla produzione letteraria per la città di Magnesia. Nel II libro (669b5-670b6), nell'ambito della riflessione sulla musica adeguata alla città di Magnesia, l'Ateniese procede a fissare le norme sui ritmi e sulle melodie per garantire la stabilità dei cittadini. Il criterio prescelto è la consonanza fra le caratteristiche di chi offre la musica e il ritmo da esso prescelto: lo σχῆμα ἐλευθέριον esige il rispetto delle regole sul ritmo e respinge la mescolanza, che provocherebbe soltanto il riso degli uomini.⁹⁴ La μίμησις, in sintesi, rischierebbe di essere prodotta sulla base di un modello confuso, rozzo, privo di contatto con l'armonia necessaria.

91 Cf. Russell (1992), 225, che segnala un possibile confronto con Longino. Ma la variante μετ' ἐλευθερίας non è a testo nell'edizione de *Sul sublime* a cura di Halliwell (2021), 98. Secondo Dörrie, Baltés (1990) con ἐλευθερία Dione indica la «Hochsprache» (389).

92 Una trattazione sulla ricezione di *Simposio* e *Fedro* nelle *Dialexeis* 18-21, sull'eros, è disponibile in Szarmach (1985), 71-83, e in Trapp (2018). Sulla ricezione dei miti di Platone cf. Fauquier (2016). D'altronde, Platone è, insieme soltanto a Omero, εὐφωνος nelle *Dialexeis* (XI 1 Trapp). Cf. anche Puiggali (1978), 37, Campos Daroca, López Cruces (2006) e Solitario (2018). Fowler (2018), 242, non individua un contatto diretto di Massimo con il testo dei dialoghi. In generale, sui problemi di composizione delle *Dialexeis* cf. Koniaris (1983).

93 Sull'atteggiamento di Socrate nel *Gorgia* come segnale per l'«embedded character» della dialettica cf. Gill (2007), 65. Secondo Jouët-Pastré (2018), 84-92, Platone avverte il lettore che anche nel discorso di Callicle è possibile rintracciare i presupposti filosofici per contrasto: il λόγος di Callicle consente a Socrate la risposta nel segno della ricerca della verità.

94 L'alterazione dei ritmi è in rapporto alla conoscenza negativa secondo Nightingale (1995), 172-192. Sulla μίμησις nel II libro delle *Leggi* cf. Lisi (2004) e Centrone (2021), 66-93.

Nel *corpus*, dunque, Platone presenta l'ἐλευθερία anche in prospettiva letteraria, in rapporto con i ritmi musicali e con lo stile. Forse questa accezione prelude all'assetto di termine tecnico che riconosciamo in epoca imperiale: emerge uno stile nel segno dell'ἐλευθερία perché è lo stile in possesso di caratteristiche proprie, perciò distinguibile, capace di essere sempre riconosciuto e di modulare il lessico in funzione della tipologia di racconto o di discorso. Ne deriva, quindi, lo stile più elevato e nobile che Dione attribuisce alla φράσις di Platone. In questa riflessione, colpisce infine la συνήθεια, la prassi abituale: la φωνή di Platone, cioè, è del tutto riconoscibile per lo stile e per la lingua dei dialoghi, che mostrano il perfetto livello di atticismo.⁹⁵

Nei testi di Dione, dunque, abbiamo osservato sia un rapporto con la riflessione sulla poesia che Platone sviluppa nella *Repubblica*, sia un'esegesi sulle caratteristiche del *corpus*, con l'ἐλευθερία e la συνήθεια. Il dialogo di Platone è presentato, dunque, come un modello di stile.

Con una prospettiva analoga possiamo ora considerare la ricezione del dialogo in alcune zone della produzione di Elio Aristide. Nella ricerca della prassi retorica capace di competere con le scuole filosofiche medio-platoniche, Aristide sviluppa un confronto serrato con il *corpus* fornendo indicazioni significative per l'esegesi dei dialoghi. A buon diritto Antonino Milazzo, a proposito della strategia argomentativa delle orazioni, ha analizzato l'intenzione di Aristide di «riscrivere il testo di Platone».⁹⁶ Il retore commenta il testo dei dialoghi a partire dallo scopo di costruire una retorica rinnovata. Nella cornice di questi presupposti, parte della critica nutre dubbi sul profilo di Platone nella produzione di Aristide, soprattutto in rapporto al tempo in cui collochiamo i discorsi: in un'epoca in cui la riflessione del Medioplatonismo ricercava nel testo di Platone le conferme salde, le prove per indicare una continuità sul piano della filiazione

95 A proposito della συνήθεια, che indica forse anche un contatto di Dione con il *corpus* di Platone, giova ricordare l'aneddoto riportato da Filostrato: Dione in ogni attività quotidiana, mentre piantava alberi o zappava la terra o si procurava da vivere, teneva sempre con sé il *Fedone* di Platone e il discorso di Demostene sull'ambasceria (*VS I* 488, 9-14 Kayser). Per l'atticismo di Dione in rapporto alla lingua del *corpus* cf. Kim (2010).

96 Cf. Milazzo (2002), 75. Secondo Dittadi (2017) Aristide seleziona i passi dei dialoghi per farne prove e indizi, nella cornice dell'agone giudiziario fittizio in cui anche Platone è testimone. Cf. anche Moreschini (2007) e Dittadi (2008). Uno sguardo sulla riflessione di Aristide attorno alla propria retorica è offerto da Miletta (2021). In generale sulla ricezione di Platone nella produzione di Aristide cf. Vix (2010), 356-365, Bittrich (2018) e Fowler (2018).

filosofica, nelle orazioni di Aristide, invece, il profilo di Platone mantiene tratti apparentemente ambigui.⁹⁷ Ad esempio, nell'orazione LI, il *V Discorso Sacro*, Platone viene giudicato inferiore, sul piano dello stile, a Demostene e a Omero (62-63 Keil); inoltre, una notizia della Suda riferisce che fra il III e il IV secolo il neoplatonico Porfirio scriveva sette libri contro Aristide (Πρὸς Ἀριστείδην ζ', Suda π 2098 Adler), che fu forse considerato, dunque, avversario di Platone.⁹⁸ Certo, emerge un'ambiguità, ma non è possibile escludere un rapporto con i dialoghi. È un rapporto conciliabile, in ogni caso, con una certa ammirazione di Aristide nei confronti di Platone, come sembra possibile riconoscere in alcune sezioni dei *Discorsi Platonici*, una serie composta da tre scritti fra loro intrecciati.

Nella sezione conclusiva dell'orazione II, *Contro Platone in difesa della retorica*, Platone è padre e maestro dei retori (τὸν τῶν ῥητόρων πατέρα καὶ διδάσκαλον, 465 Behr). Soprattutto nell'orazione III, *Contro Platone in difesa dei quattro*, una certa ammirazione è distinguibile a più riprese. Platone è ὁ τῶν Ἑλλήνων ἄριστος (461 Behr), anche le Sirene cedono il passo alla sua eloquenza (τὰς Σειρῆνας ἄν εἴξαι σοι, 623 Behr). È un leone pronto al balzo (οἷον λέοντος σκιρτῶντος, 672 Behr), un'immagine che Aristide sviluppa sottolineando il legame con il testo e lo stile dei dialoghi: sono parole che Platone stesso avrebbe potuto usare (κατ' αὐτὸν εἰπεῖν, 627 Behr). L'immagine aiuta a comprendere a quale livello della ricezione sia possibile collocare il rapporto di Aristide con i dialoghi: ne deriva una certa padronanza del lessico, dello stile e della prassi narrativa del *corpus*.

L'obiettivo per Aristide è sottrarre la riflessione di Platone e i dialoghi all'esegesi filosofica, come appare chiaro nell'orazione IV, *Contro Capitone*: lo scopo del discorso è dimostrare che «Platone è d'accordo con me» (ἐγὼ μὲν γὰρ αὐτὸν ἐπειρώμην πανταχοῦ σύμφηφον ὄντα ἐμαυτῷ δεικνύναι, 8

97 Cf. Moreschini (1993), 1243, che parla di «antipatia» di Aristide nei confronti di Platone e Trapp (2020), pur con posizioni estremamente equilibrate. Giova comunque ricordare che Gigante (1990) individuava un profilo positivo per Platone anche nel *V Discorso Sacro*: il peana ispirato da Asclepio è lo stesso che Diogene Laerzio riferisce per Socrate (II 42, rr. 283-299). Berardi (2016) nota che ad esempio nell'*Epitafio per Alessandro* (XXXII) Aristide mostra chiaramente l'impegno esegetico del suo *grammaticus*, Alessandro di Cotieo, sui dialoghi di Platone: ne deriva un encomio del maestro e un encomio dello stile di Platone. Un impegno di Aristide sul *corpus*, nel segno della critica letteraria, è riconosciuto da Roscalla (2021). Rimane, in generale, del tutto valida l'analisi sui problemi del rapporto fra Platone e Aristide offerta da Michel (1993). In particolare sul *Fedro* nelle orazioni cf. Malamou (2022).

98 Pernot (1993), 337, sostiene che Porfirio avesse avuto come specifico obiettivo i *Discorsi Platonici*.

Behr).⁹⁹ Non sorprende, dunque, che, proprio per l'esigenza di difendere la retorica nei confronti dell'attacco mosso dalle scuole filosofiche, sia per noi possibile riconoscere l'esegesi di Aristide sulla prassi letteraria di Platone. Ne osserviamo un esempio significativo (III 586 Behr):

ἀλλ' ἐστὶ ταῦτα ἀπὸ τῆς τῶν διαλόγων ἐξουσίας καὶ συνηθείας ὠρμημένα. τῷ γὰρ ἅπαντας αὐτοὺς ἐπιεικῶς εἶναι πλάσματα καὶ πλέκειν ἐξεῖναι δι' ὧν ἂν τις βούληται, ἔνεστιν τι κὰν τοῖς λόγοις αὐτοῖς οὐ σφόδρα τηροῦν τὴν ἀλήθειαν. καὶ ἅμα μοι δοκεῖν ἐφέλκεται τι τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς μεγαλοπρεπείας, καὶ οὐ παντάπασιν ἀκριβολογεῖται, ἀλλ', ὥσπερ ἔφην, συγχωρεῖ τῇ φύσει.

Ma questi elementi derivano dal codice letterario e dalla prassi abituale dei dialoghi. Infatti i dialoghi sono finzioni prodotte in modo eccellente e possono intessere una narrazione in qualunque modo uno voglia, e c'è anche in questi testi un'attenzione non eccessivamente rivolta alla verità. Allo stesso tempo, mi sembra, lui [Platone] rivendica a sé la scioltezza e la magnificenza dello stile, e non esamina con precisione ogni dettaglio, ma – come dicevo – cede il passo alle qualità naturali.

Con queste parole Aristide commenta le apparenti incongruenze presenti nei dialoghi. Poco prima ha infatti esaminato alcune zone del *Simposio* e del *Fedro* come prove per la successiva trattazione. Esaminando l'ambientazione fittizia del *Simposio* in rapporto alla cosiddetta dispersione di Mantinea, Aristide giunge alla conclusione che non è possibile, se ci si attiene esclusivamente al piano cronologico dei fatti, che Socrate, Agatone e soprattutto Aristofane abbiano potuto realmente averne notizia (579-580 Behr).¹⁰⁰ E chi mai potrebbe davvero credere al singhiozzo di Aristofane, se non interpretando la scena in rapporto al profilo letterario di Aristofane commediografo (ἀλλ' οἶμαι λύζειν αὐτὸν ἔδει, ἵνα εἰς ἀπληστίαν σκωφθῆ, 581 Behr)? Il secondo esempio riguarda la sezione del *Fedro* sul mito di Thamus e Theuth (274c5-275b2). Il problema è la collocazione geografica di Naucrati e Ermopoli: non è possibile credere che siano lo stesso luogo,

99 Non a caso, secondo Carlini (2000) nell'orazione IV Aristide «pretende di sostituirsi a Platone, vuol riscriverne il testo» (59). *Contra* Boulanger (1968²), 232, secondo cui i *Discorsi Platonic* costituiscono un debole e superficiale tentativo di critica nei confronti di Platone.

100 La critica si è servita dell'allusione alla dispersione di Mantinea, nel discorso di Aristofane (193a1-3), per ricostruire la cronologia reale del *Simposio*. Cf. Dover (1965).

non è possibile immaginare che Hermes provenisse da Naucrati piuttosto che dalla città che porta il suo nome (583-585 Behr).¹⁰¹ Nel nostro passo, Aristide quindi commenta gli apparenti errori e fornisce la sua interpretazione dei dialoghi. Gli anacronismi e le contraddizioni concorrono a sviluppare la prassi abituale della produzione di Platone: i dialoghi sono πλάσματα, finzioni letterarie. L'esegesi di Aristide attribuisce chiaramente al *Fedro* e al *Simposio* i tratti della verosimiglianza. Aristide individua, inoltre, caratteristiche significative del dialogo: l'ἔξουσία, la licenza letteraria, cioè il codice del genere, che consente lo sviluppo di un racconto prodotto nel segno del πλέκειν, l'intreccio tipico della narrazione. La critica che Colote muoveva contro Platone, il filosofo che aveva osato *confingere* i racconti, è nell'esegesi di Aristide un fondamento della prassi del dialogo, modellato senza troppa attenzione all'ἀλήθεια, cioè ai fatti realmente accaduti. Ne deriva la prassi della verosimiglianza, sviluppata da Platone in modo eccellente (ἐπιεικῶς).

Nel testo possiamo riconoscere tratti di analogia, anche lessicali, con il passo del *Boristenitico* di Dione che abbiamo prima osservato: le considerazioni sullo stile, con l'ἔλευθερία, il riconoscimento di una prassi abituale

101 La riflessione di Aristide presenta tratti di analogia con un passo del V libro dei *Deipnosofisti* di Ateneo (215d3-216c9). Passando in rassegna la prassi simposiale nella produzione letteraria arcaica e classica, Ateneo si sofferma a più riprese sul *Simposio* di Platone e critica le incongruenze in rapporto alla figura di Socrate. Le tre campagne militari fatte da Socrate, a Potidea, a Anfipoli e in Beozia, non sono riferite da nessun altro (μηδενὸς δὲ τοῦθ' ἱστορηκότος αὐτός), il premio ottenuto da Socrate per il valore è una menzogna (πάντα δὲ ταῦτα ἐψευδολόγηται). Da qui, Ateneo aggiunge i problemi di cronologia e incoerenza nel *corpus*. Se nel *Critone* Platone dice che Socrate non uscì mai da Atene, come è possibile che sia stato a Potidea? La conclusione di Ateneo è netta: i filosofi ψεύδονται e non percepiscono che i loro testi sono zeppi di πολλὰ παρὰ τοὺς χρόνους. Nell'ambito dell'antiplatonismo, Ateneo ci mostra il profilo letterario dei dialoghi e offre al contempo una critica e un'esegesi al *Simposio*. Per il nostro passo di Ateneo e per la riflessione sugli anacronismi nella *Contro i quattro*, Düring (1941), 20-24, postula come fonte il trattato *De anachronismis* di Erodico di Babilonia. *Contra* Romeri (2003). La polemica antiplatonica di Erodico, in ogni caso, doveva avere avuto un peso non marginale anche in termini di fortuna. Cf. D'Alessandro (2022). Cf. anche *infra*, 113, n. 271. Un'analisi del *Simposio* nei *Deipnosofisti* è offerta da Trapp (2000b). Oggi la critica ha comunque raggiunto risultati sul significato degli anacronismi nei dialoghi. Cf. Erler (2007), 80-81, e Gill (2017), 6-7, che insiste sul cambiamento del *setting* dei singoli testi: la differente ambientazione e gli anacronismi sono tratti tipici della creazione letteraria a scopo filosofico. Sul profilo dei dialoghi nel segno del verosimile, come emerge a più riprese nella produzione di Aristide, cf. Flinterman (2002). In ogni caso, per una riflessione più ampia sul verosimile nel *corpus* cf. *infra* 61-83.

di Platone, con la *συνήθεια*, il rapporto esplicito con almeno il *Fedro*, il *Simposio* e la *Repubblica*. Le riflessioni di Aristide e di Dione restituiscono l'immagine di un contatto con i dialoghi. L'attività dei retori dotti assume i tratti di esegesi letteraria sul testo di Platone, nel quadro più ampio dell'imitazione degli autori antichi: il dialogo ci è restituito come un modello di stile, di verosimiglianza, di riflessione sulla poesia.

Il quadro che abbiamo tracciato fin qui ha tentato di delineare, pur parzialmente, la strada che il *corpus* di Platone percorre, a partire dal IV secolo a. C., con Teopompo e Duride, fino all'epoca imperiale che ricerca, con diverse sfumature, le radici nella produzione letteraria classica. La rilevanza della prassi letteraria di Platone emerge con chiarezza: il dialogo diviene un paradigma di stile e di riflessione sul modo di comporre il testo. Pare possibile affermare che nel dialogo l'esegesi antica trova e individua i fondamenti che regolano un codice letterario.

Su queste basi, è opportuno ora esaminare quale spazio occupi il *Nachleben* di Platone nel romanzo greco.

1. 2. L'impronta di Platone nel romanzo greco

Nel lavoro di analisi sulle allusioni ai dialoghi di Platone nel *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, Ian Repath tentava di fornire un quadro introduttivo della ricezione del *corpus* di Platone nei romanzi greci.¹⁰² Lo studioso faceva un riassunto della breve storia degli studi e, a giusta ragione, concentrava l'attenzione soprattutto sul *Metioco e Partenope*.¹⁰³ Undici anni dopo, Richard Hunter parlava in generale di «Platonising theory and narrative form», di Platone come modello per gli scrittori di romanzi e lavorava in quel volume sul rapporto fra alcuni dialoghi (soprattutto il *Simposio* e il *Fedro*) e i romanzi latini.¹⁰⁴ Se, come abbiamo visto, negli ultimi anni la critica si è adoperata con relativa intensità per comprendere l'eredità del *corpus* nella Seconda Sofistica, dobbiamo constatare che i contributi che riconoscono un contatto fra il dialogo di Platone e il romanzo greco

102 Cf. Repath (2001), 23-29.

103 È questo un romanzo di argomento erotico pervenuto in frammenti papiracei: cf. *infra* 171-175.

104 Cf. Hunter (2012), 223.

rimangono isolati nel panorama degli studi.¹⁰⁵ Occorre, dunque, provare a comprenderne le cause.

È un fatto che nella totalità dei romanzi, interi o frammentari, il nome di Platone non compare mai, mentre appare a più riprese il nome di Omero.¹⁰⁶ Ma emerge nel romanzo greco la presenza di riferimenti, anche testuali, al *corpus*, pur in misura diversa secondo i singoli dialoghi. Chi voglia tentare di seguire le tracce di Platone nel romanzo greco deve però cercare di connettere indizi talvolta tra loro contraddittori. Se ci accostiamo al romanzo latino, la questione è più chiara. Basti pensare ad Apuleio, che definisce se stesso *philosophus Platonicus* e scrive sia le *Metamorfosi* e sia il *De Platone et eius dogmate*, un manuale sulle dottrine di Platone di indirizzo medioplatonico.¹⁰⁷ D'altronde, sono numerosi i contributi che riconoscono soprattutto nel *Simposio* un modello significativo per il *Satyricon* di Petronio: confrontando l'ingresso di Abinna nella *Cena Trimalchionis* e quello di Alcibiade nel dialogo di Platone, Averil Cameron non esita a sottolineare «the contrast between the classical world of Plato and the vulgarly realistic world inhabited most of the time by Petronius' characters».¹⁰⁸

Le tracce della produzione di Platone nel romanzo latino sono riconoscibili con chiarezza. La ricerca sulla ricezione dei dialoghi nel romanzo greco richiede, forse, un approccio diverso. Torniamo, allora, a Longino e alla definizione di μίμησις che abbiamo visto a proposito della Seconda Sofistica.¹⁰⁹ Come abbiamo sottolineato, Longino afferma che l'imitazione e l'emulazione degli autori del passato devono essere interpretate come una

105 Una rassegna degli studi su Platone e il romanzo greco è disponibile in Repath (2011). Cf. anche Laplace (1994) e Ní Mheallaigh (2007). Giova, per la ricezione di Platone, almeno ricordare i frammenti del cosiddetto *Romanzo di Protagora*, datati attorno al II secolo d. C. e restituiti dall'*Etymologicum Genuinum*. Cf. Alpers (1996), Slater N.W. (2018) e Erbi (2024).

106 Cf. Beta, De Carli, Zanetto (1993), 188. Sulle citazioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nel romanzo greco cf. Tilg (2022) e *infra* 111, n. 263, 117, n. 280, 153, n. 349, 163, n. 374.

107 L'appellativo di *philosophus Platonicus* appare a più riprese nella produzione di Apuleio. Addirittura nell'*Apologia* Apuleio dichiara di appartenere alla *Platonica familia* (Ap. 64). Sul problema dell'effettivo rapporto fra la produzione di Apuleio e il *corpus* cf. Moreschini (1966), 9-21, e Dal Chiele (2016), 16-23. Sulla presenza dei dialoghi di Platone nelle *Metamorfosi* cf. Schlam (1970). Un'analisi della prospettiva filosofica di Apuleio in rapporto al *corpus* di Platone è disponibile in Moreschini (1978), 51-192.

108 Cf. Cameron (1969), 370. Il modello del *Simposio* per il modulo dell'ingresso in scena è riconosciuto anche da Cucchiarelli (1996). Sui discorsi dei personaggi del *Satyricon* in rapporto ai personaggi del *Simposio* cf. Bessone (1993).

109 Cf. *infra* 40-41.

ἀποτύπωσις, un'impronta impressa nel testo, che riproduce i πλάσματα e i δημιουργήματα del modello «a partire dai caratteri belli», ἀπὸ καλῶν ἡθῶν (13, 4, 32-33).¹¹⁰ Longino espone qui una prassi tipica della produzione letteraria greca: non è necessario dichiarare in modo esplicito il proprio modello per produrre imitazione ed emulazione. Acquisizioni importanti della critica moderna vanno in questa direzione. In un articolo del 1942 apparso ne «L'Italia che scrive» e ristampato nelle *Pagine stravaganti*, Giorgio Pasquali scriveva che «le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono».¹¹¹ I differenti livelli di rapporto con la tradizione propri dell'arte allusiva, che Pasquali individuava nella produzione augustea, sono del tutto riconoscibili anche nella letteratura greca.

Sulla base dei risultati della critica antica e moderna, è ora possibile cercare di comprendere la ἀποτύπωσις di Platone nel romanzo greco a partire da qualche riflessione sulla storia degli studi.

Canonicamente, collochiamo la prima attestazione del romanzo greco, tecnicamente inteso, nel I secolo a. C. grazie alla scoperta del papiro berlinese del *Romanzo di Nino*, il *PBerol* inv. 6926 [MP³ 2616 = LDAB 4272], pubblicato da Wilcken nel 1893.¹¹² Qualche anno dopo, gli scavi archeologici a Karanis, nell'Arsinoe, restituiscono il *PFay I* [MP³ 243 = LDAB 542].¹¹³ Il papiro, probabilmente risalente alla fine del II d. C., reca porzioni di testo del quarto libro del *Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodisia. La scoperta dei due papiri scardinò definitivamente la cronologia dei romanzi fornita da Rohde, retrodatando l'attività di Caritone e aprendo nuove prospettive critiche sul romanzo greco: più che un genere totalmente debitore alle riflessioni della Seconda Sofistica, il romanzo diventa un prodotto letterario autonomo ed eterogeneo.¹¹⁴ Una delle questioni che la critica approfondì

110 Trad. di Halliwell (2021).

111 Cf. Pasquali (1942), 185-187. La distinzione fra allusione, imitazione e modello è messa a sistema e ritenuta strutturale della produzione letteraria da Conte (1981).

112 Cf. Wilcken (1893). Sul frammento fiorentino del *Romanzo di Nino* cf. Bastianini (2010).

113 Sul papiro si veda anche Grenfell, Hunt, Hogart (1900), 74-81. Dopo il contributo di Lucke (1985), l'apporto dei papiri alla *constitutio textus* del *Cherea e Calliroe* diviene indispensabile per l'edizione di Reardon (2004), XII. Cf. anche Sanz Morales (2020), IX-X.

114 Cf. Rohde (1974⁵), 388-531. La datazione più bassa, che collocava il *Cherea e Calliroe* nel V secolo d. C., costituiva uno degli assi portanti della teoria di Rohde sulle

con maggiore intensità fu il problema del destinatario: il romanzo era forse rivolto al grande pubblico, perché costituiva una letteratura non impegnata e priva di profondità, oppure era indirizzato anche ai dotti e ai circoli di scuola? Il dibattito, spesso segnato da polarizzazioni, deve prendere in considerazione, ancora una volta, i ritrovamenti papiracei.¹¹⁵ Lucio Del Corso, analizzando 25 papiri di romanzi greci provenienti da Ossirinco (I-IV secolo d. C), mostra un panorama composto da manufatti di pregio, antologie di testi, testimoni redatti con segni diacritici per essere ben leggibili, vergati forse direttamente nelle botteghe degli scribi; emerge il profilo di «lettori comuni [...] che avevano frequentato almeno la scuola del gram-

origini del romanzo greco negli ambienti della Seconda Sofistica. Per un quadro del dibattito sulle origini cf. Zanetto (2009), 9-11. Una sintesi sulla datazione dei romanzi greci è offerta da Bowie (2003). Per una storia della scoperta dei papiri del romanzo greco cf. Messeri (2010). Rimane aperta la possibilità che le attuali e future ricerche sui frammenti papiracei consentano di modificare, ancora, la cronologia.

- 115 Il problema del destinatario dei romanzi greci è ampio e si articola attorno a questioni rilevanti: la possibile divisione della produzione romanzesca tra una fase “presofistica” e una “sofistica”, la collocazione dei testi sul piano geografico, il livello culturale del pubblico, la ricezione a Bisanzio. Il dibattito è stato polarizzato per molto tempo. Hägg (1994) suggerisce un «popular audience» (57), prevalentemente femminile, e ipotizza con cautela la fruizione orale del testo. Cf. anche Egger (1988). D'altra parte, Wesseling (1988), Stephens (1994) e Bowie (2003) pensano, con sfumature diverse, a un destinatario dotato di παιδεία. Hunter (2008) offre una prospettiva fertile a partire da un dato: «the novelists are in fact the ancient novel readers about whom we know most» (265). Con grande chiarezza era già intervenuto Bowie (1996): «the suggestion of a juvenile or female audience both reflect the reluctance of scholars to concede that novels had the same audience as other literary works» (440). Le riflessioni di Hunter e Bowie, qui seguite nella sostanza, tendono a collocare il romanzo storicamente nel tempo e sottolinearne il carattere eterogeneo, sul piano dei contenuti e delle tecniche narrative. Su queste basi, è possibile postulare il profilo di un lettore tendenzialmente vario e, appunto, stratificato. Conca (1985) ritiene che il romanzo imperiale fosse destinato a una cerchia ristretta di dotti, a differenza del romano bizantino che doveva avere, invece, un pubblico più ampio. Per un'accurata rassegna delle posizioni cf. Sanz Morales (2018), con un'analisi della ricezione del romanzo a partire dalla tradizione manoscritta.

matico». ¹¹⁶ Mancano testimoni papiracei dei romanzi di Senofonte Efesio e Longo Sofista e conserviamo un frammento di pergamena delle *Etiopiche* di Eliodoro; ¹¹⁷ possediamo, invece, testimoni papiracei dei romanzi di Caritone e di Achille Tazio. ¹¹⁸ In generale, l'apporto dei papiri riporta alla luce romanzi altrimenti sconosciuti, che contribuiscono a delineare un quadro ampio anche sul piano del contenuto narrativo: basti pensare alla differenza fra il canonico intreccio del romanzo d'amore e i frammenti superstiti delle *Storie Fenicie* di Lolliano, in cui osserviamo, ad esempio, episodi molto vividi di cannibalismo. ¹¹⁹

Abbiamo un quadro estremamente eterogeneo, da cui è opportuno provare a trarre alcuni dati. Il romanzo appare come un prodotto letterario che si adattava a più destinatari, secondo una stratificazione socio-culturale che rispecchiava, con diverse sfumature, i tratti eterogenei del genere. Il profilo del "lettore comune" non autorizza, probabilmente, a pensare a un pubblico del tutto incolto; la struttura narrativa, la trama di allusioni a testi della produzione greca di età arcaica e classica, la dimensione di alcuni romanzi (i dieci libri delle *Etiopiche*, i forse ventiquattro degli *Apista* di Antonio Diogene) consentono di immaginare plausibilmente un pubblico

116 Cf. Del Corso (2010), 270. Sul rapporto tra tipologia dei manufatti papiracei e lettori dei romanzi cf. Treu (1989). Anche Cavallo (1996) riconosce la grande varietà dei papiri del romanzo greco. Secondo Stramaglia (1996) le testimonianze papiracee e gli *ostraka* mostrano che a un certo punto il romanzo entrò anche nella formazione scolastica, seppur in misura decisamente inferiore al canone degli autori classici. In questa prospettiva offre una riflessione già Lavagnini (1950), 51-57, che insiste sul carattere popolare del romanzo, formatosi come genere a partire dalle leggende tradizionali e dalla storiografia locale. Cf. Schwartz (1896) per cui il romanzo è sentito dai Greci come «eine Entfernung von dem festen Boden der Tradition und der Ueberlieferung» (11). Morgan J.R. (1998) sottolinea la variegata geografia dei ritrovamenti papiracei, mostrando la diffusione dei romanzi non soltanto in terra d'Egitto. Cf. anche Anderson (1996).

117 Per la storia del testo di Senofonte Efesio cf. O'Sullivan (2005), V-XXXII, di Longo cf. Morgan J.R. (1997). Sul frammento di pergamena delle *Etiopiche*, trasmesso dal *PAmh* II 160 [MP³ 458.2 = LDAB 1084] cf. Montiglio (2023), CXVII-CXX.

118 Per l'elenco dei papiri di Caritone cf. Sanz Morales (2020), V-XXX; per i papiri del *Leucippe e Clitofonte* cf. Whitmarsh (2020), 76-77. Una menzione a parte merita il *Codex Thebanus deperditus* (VII-VIII secolo d. C.), un palinsesto pergameneo scoperto a Tebe nel 1898 da Wilcken e trascritto dallo studioso prima che il manufatto andasse distrutto nell'incendio del 1899 ad Amburgo, a bordo della nave che lo trasportava dalla Grecia. Per la trascrizione cf. Wilcken (1901). Sui problemi di *constitutio textus* del *Cherea e Calliroe* in rapporto al *Codex* cf. Conca (2010).

119 L'episodio è riportato nel fr. B 1 *recto* del *PColon* inv. 3328 [MP³ 1284.3 = LDAB 2577], pubblicato da Henrichs nel 1969. Cf. Stephens, Winkler (1995), 329-331, e López Martínez (1998), 163-189. Sulle *Storie Fenicie* di Lolliano cf. *infra* 167-171.

capace di non perdersi nel labirinto del racconto. Non pare possibile pensare al romanzo come a un prodotto scadente o comunque privo di identità poetica. Certamente esistono delle differenze, sul piano dello stile e della costruzione narrativa, ad esempio fra il semplice intreccio delle *Efesiache* di Senofonte Efesio e l'operazione di rinnovamento del genere sviluppata da Longo nel *Dafni e Cloe*.¹²⁰ Non vediamo però generi diversi, ma solo la possibilità di rivolgersi a lettori diversi.

Alla luce di queste considerazioni, quale rapporto possiamo immaginare fra il destinatario del romanzo e i dialoghi di Platone?

Il quadro che abbiamo fin qui delineato ci restituisce l'immagine del *corpus* di Platone quale oggetto d'indagine dell'esegesi letteraria dall'Atene ellenistica fino almeno alla Seconda Sofistica. La produzione di Platone assume i tratti di un modello di stile, di narrativa, di poetica, accanto alla produzione di Omero. È possibile supporre che questa tradizione letteraria sia giunta in varia misura e in varie forme al romanzo greco e ai suoi lettori, che, a differenti livelli e con differente consapevolezza, erano forse in grado di riconoscere la presenza del *corpus* nei testi. Possiamo cioè immaginare che almeno alcuni lettori del romanzo, nel contesto della cultura letteraria dell'epoca imperiale, riuscissero ad avvertire chiaramente l'ἀποτύπωσις di Platone anche senza la menzione esplicita del nome.¹²¹

120 Un ulteriore esempio proviene dai *Babyloniaca* di Giamblico. Il romanzo doveva avere un'impalcatura narrativa di grande complessità, paragonabile a quella che vediamo nelle *Etiopiche* di Eliodoro. La trama doveva presentare un intreccio di fondo simile ai testi del canone, ma, per quel che riusciamo a leggere, è arricchita da digressioni, colpi di scena, episodi a tinte fosche che arricchiscono il *plot*; emergono, dunque, caratteristiche diverse, sul piano del contenuto, rispetto al romanzo d'amore. Cf. Borgogno (1975). Sulla ricostruzione dei frammenti di Giamblico cf. Habrich (1960), V-X, e adesso Barbero (2015), 15-36. Per la diffusione di Giamblico in epoca bizantina cf. Di Gregorio (1964).

121 Conviene almeno ricordare la ricostruzione offerta da Houston (2014), 130-149 e 287-296, che illustra i libri presenti nella biblioteca di un'importante figura di Ossirinco, forse Sarapion o Apolloniano. Dai frammenti di papiro pervenuti emerge una composizione estremamente variegata: per quel che ci interessa, nella biblioteca erano presenti sia il *Fedro*, il *Gorgia* e il *Timeo* di Platone, sia il *Romanzo di Nino* e il *Panionis*. Naturalmente il dato è da prendere con estrema prudenza: si tratta di una biblioteca privata di una famiglia illustre, in un territorio circoscritto. Ma rimane significativo per la presenza di differenti tipi di testi. Ringrazio Francesca Maltomini che, in occasione degli *Entretiens Hardt* organizzati da Antonio Stramaglia, cui ho potuto assistere nel settembre 2024, ha ricordato la biblioteca e ha cortesemente riflettuto con me sull'importanza di questi elementi per avere maggiore chiarezza, con la dovuta cautela, sul destinatario del romanzo greco.

Ne deriva un'ulteriore considerazione. La stratificazione del destinatario del romanzo è il risultato di un genere letterario che doveva essere duttile, capace di rispondere a orizzonti d'attesa diversi.¹²² Per questo, cioè proprio per la duttilità del genere, il rapporto che il romanzo greco intrattiene con la produzione di Platone emerge a differenti livelli di complessità. Da un lato, riusciamo a scorgere nei romanzi allusioni almeno al *Fedro* e al *Simposio*, dall'altro possiamo cogliere imitazioni della prassi narrativa del dialogo. Nulla esclude, quindi, che anche alcuni lettori antichi fossero in grado di riconoscere le allusioni a Platone, al pari di quelle a Omero, ai tragediografi, alla poesia ellenistica. Certo, è opportuno però sottolineare che, mentre autori come Omero ed Euripide sono esplicitamente citati, il nome di Platone, come abbiamo ricordato, non compare mai.¹²³

Nonostante l'assenza del nome di Platone rimanga una questione aperta, osserviamo un fenomeno analogo per la storiografia, genere che intrattiene un rapporto significativo con il romanzo. Come nel caso di Platone, anche i nomi di Erodoto e di Tucidide non vengono mai menzionati nel romanzo. Ma, se Policrate ha una figlia femmina sia nel *Metioco e Partenope*, sia nel III libro delle *Storie* di Erodoto (124, 1-2), se lo κτῆμα della prima pagina del *Dafni e Cloe* (*Prologus* 3) è stato concordemente interpretato come un'allusione allo κτῆμα ἐς αἰεί di Tucidide (I 22, 4), senza dubbio, come rileva Kurt Treu, alcuni romanzieri imitano la prassi della produzione storiografica, facendo di questo genere un paradigma per la struttura narrativa e per la costruzione della *fiction*.¹²⁴

122 Chiarissimo è Fusillo (1989): «il romanzo greco è comunque un *corpus* omogeneo, ma non monocorde» (12).

123 Sulla presenza di Omero nel romanzo cf. Tilg (2022). Un'analisi aggiornata del peso della produzione di Euripide nel romanzo greco, anche in termini di citazioni dirette dei versi, è disponibile in Castrucci (2017), con bibliografia.

124 Cf. Treu (1984), 457. Sullo κτῆμα nel prologo del *Dafni e Cloe* cf. *infra* 101, n. 239. Per Hägg (1987) il *Metioco e Partenope* costituisce, insieme al *Cherea e Calliroe* di Caritone, il primo esempio di romanzo storico della letteratura occidentale. Sul *Metioco e Partenope* cf. *infra* 171-175. Del resto, già Momigliano (1978) affermava che «qualunque sia l'origine che vogliamo attribuire al romanzo greco, o alla narrativa d'avventura greca, non c'era in Grecia nessun criterio rigoroso per distinguere un romanzo da un libro di storia» (122). In questa cornice, è opportuno sottolineare che nessun autore di prosa, di epoca classica, viene mai menzionato nel romanzo greco esplicitamente. Questo fatto è forse da ricondursi alle caratteristiche di poetica del romanzo, non alla minore diffusione della storiografia o del dialogo di Platone in epoca ellenistica e imperiale. Come abbiamo infatti osservato, Elio Aristide menziona esplicitamente sezioni del *Simposio*, ma lo scopo della citazione è differente: il romanzo come genere, cioè, non ha l'obiettivo di commentare, criticare

Seguendo questa linea di ricerca, tenteremo qui di individuare un analogo valore paradigmatico del dialogo di Platone per la poetica del romanzo.

Prima varrà la pena considerare, in conclusione di questa sezione, un testo complesso di epoca bizantina in cui un lettore dotto commenta le *Etiopiche* di Eliodoro attraverso numerosi riferimenti al *corpus* di Platone.

1.2. a. I giochi seri nella *Commentatio in Charicleam*

Nonostante la nostra difficoltà a definire con chiarezza il destinatario, siamo in grado di stabilire che alcuni romanzi greci furono letti variamente in epoca bizantina. Una testimonianza significativa è offerta da Fozio che nella *Bibliotheca* dedica i *codices* 73 a Eliodoro, 87 a Achille Tazio, 94 a Giamblico e 166 a Antonio Diogene, fornendoci significative basi per la ricostruzione di alcuni romanzi altrimenti perduti.¹²⁵ Il giudizio del patriarca sul *Leucippe e Clitofonte* è di condanna sul piano morale, perché propone una rappresentazione dell'eros indecente e impuro (66a21-24); parimenti, una simile critica è rivolta a Giamblico che mette in scena storie d'amore nel segno della vergogna (73b29-31). Ma Fozio commenta anche lo stile e la struttura narrativa: il romanzo di Achille Tazio è caratterizzato dalla λέξις appropriata al soggetto e dalla chiarezza nella composizione (66a17-20), Giamblico offre una scorrevole τάξις del racconto (73b36-37), gli *Apista* di Antonio Diogene sono gradevolissimi per la πλάσις del racconto sviluppata in modo credibile (108b10-12). Un trattamento del tutto positivo è riservato a Eliodoro, il cui romanzo è giudicato assolutamente conforme alla visione cristiana dell'eros, quindi più dignitoso (σεμνότερον, 73b30). Se pur Fozio commenta le *Etiopiche* selezionando il materiale e piegando il contenuto a canoni morali adatti,¹²⁶ occorre sottolineare il rilievo che doveva avere il romanzo di Eliodoro nella cultura letteraria di Costantinopoli: basti pensare che anche Michele Psello, nel *De Heliodoro et Achille Tatio iudicium*,

o fare esegesi sulla prosa di epoca classica. I testi di poesia e di prosa vengono dunque recepiti dal romanzo a vari livelli di arte allusiva.

125 Offrono oggi una sintesi delle epitomi di Fozio ai romanzi Whitmarsh (2010a) e Bastick (2020). In generale sulla composizione della *Bibliotheca* cf. Wilson (1996²), 93-110. Sulla produzione di Fozio come fonte per la letteratura classica e ellenistica cf. Hägg (1975), 195-204.

126 Sulle omissioni di Fozio rispetto alla trama dei romanzi, in particolare delle *Etiopiche*, cf. Bianchi, Schiano (2019²), 483. In ogni caso, Conca (2015) insiste sulla circolazione del *Leucippe e Clitofonte* nonostante la condanna di Fozio. Cf. anche Bértola (2018).

commentava la tecnica narrativa delle *Etiopiche* paragonandola alla grande produzione retorica dell'epoca classica, a Isocrate e Demostene (κατὰ τὰς Ἰσοκράτους καὶ Δημοσθένους τέχνας, 20).¹²⁷

Nel quadro della ricezione di Eliodoro, la *Commentatio in Charicleam* occupa uno spazio significativo. Il testo, pervenuto mutilo negli ultimi due fogli del *Marcianus graecus* Z.410 (coll. 522) e posto, nel codice, di seguito alle *Etiopiche*, è introdotto dall'*inscriptio* che riporta il nome dell'autore, Filippo il Filosofo (ἐκ φωνῆς Φιλίππου τοῦ φιλοσόφου, r. 2 Bianchi).¹²⁸ L'identità di Filippo il Filosofo è oggetto di dibattito. Una parte della critica individua nell'autore della *Commentatio* un filosofo neoplatonico del V secolo d. C., che aveva scelto il nome per richiamarsi a Filippo di Opunte, discepolo diretto di Platone; alcuni vi riconoscono invece Filagato da Cerami, sulla base del rapporto fra la *Commentatio* e la produzione omiletica e della possibile provenienza del manoscritto dalla Terra d'Otranto; infine, altri collocano l'autore nella Costantinopoli del V-VI secolo d. C.¹²⁹ In ogni caso, risulta chiaro che l'autore, che qui denominiamo Filippo, padroneggiava la riflessione filosofica del *corpus* e il testo di alcuni dialoghi. La critica ha infatti riconosciuto a più riprese la presenza della produzione di Platone nella *Commentatio*, anche per comprendere meglio il profilo di Filippo e collocarlo, sul piano del tempo e dello spazio, all'interno della cultura letteraria bizantina.¹³⁰ Come vedremo, nel testo non mancano immagini e allusioni al *corpus*.

127 Sulla sezione dell'opuscolo riguardante Eliodoro e Achille Tazio cf. Dyck (1986), 75-118. Agapitos (1998) offre una sintesi della ricezione di Eliodoro nella produzione bizantina. È opportuno sottolineare che la figura di Eliodoro ebbe una tradizione biografica sempre più tendente al cristianesimo: recepiamo da Fozio la notizia che Eliodoro, secondo alcuni, ottenne la dignità episcopale (51b40-41). Per un quadro del *Nachleben* dei romanzi cf. Conca (1994), 9-17, Cupane (2004), Guida (2004) e Sanz Morales (2018), con particolare attenzione alla storia della tradizione manoscritta.

128 Il codice è datato, con incertezza, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo d. C. Cf. Gärtner (1969) e Bianchi (2006), 7-9.

129 È di Oldfather (1908) l'identificazione con il nome fittizio di Filippo di Opunte. Ma l'ipotesi è oggi respinta a voce unanime. Colonna (1938) avanza per primo la proposta di riconoscere Filippo il Filosofo in «Theophane Cerameo» (XIII). L'identità di Filagato da Cerami per Filippo è sostenuta da Lavagnini (1974), Cupane (1978), Bianchi (2006), 7-67, con esaustiva rassegna delle posizioni, e Duluş (2021). Invece von Fritz (1937) vide in Filippo un imitatore di Platone a Bisanzio. Per Tarán (1992) bisogna immaginare il profilo di un filosofo neoplatonico del V-VI secolo d. C., ipotesi sostenuta anche da Acconcia Longo (2010).

130 Sandy (2001) inserisce la *Commentatio* nella linea interpretativa neoplatonica, che pone l'allegoria al centro del metodo esegetico. Cf. anche Bianchi (2006), 7-67.

La *Commentatio* si apre con l'incontro fra l'autore e due personaggi, Nicola e Andrea, fuori dalla porta di Reggio davanti alla sorgente di Afrodite (rr. 3-8 Bianchi). L'esordio richiama puntualmente l'*Assioco* pseudo-platonico (364a1-b2).¹³¹ Nel proemio (rr. 11-21 Bianchi), la richiesta di difendere dai detrattori il racconto su Cariclea consente lo sviluppo di una riflessione più ampia. Attraverso la difesa di Cariclea, protagonista femminile delle *Etiopiche*, Filippo mostra le caratteristiche del romanzo di Eliodoro, commentando il testo in rapporto ad alcune sezioni della discussione sulla poesia offerta da Platone. Vediamo una sezione della *Commentatio* (rr. 35-38 Bianchi):

ἀλλ' ἐπειδή, κατὰ τὸν εἰπόντα σοφόν· παίζει καὶ πολιὰ, τὰ δὲ παίγνια σεμνά, φέρε καὶ ἡμεῖς σεμνῶς τῷ πλάσματι παίζωμεν καὶ τῆς φιλοσόφου συννοίας ἐκστάντες μικρὸν πρὸς παλινωδίαν τραπῶμεν ἐρωτικῆν.

Ma ebbene, come disse il sapiente: *anche gli anziani giocano, ma i giochi sono del tutto dignitosi*. Anche noi allora giocheremo dignitosamente con la finzione letteraria e, dopo esserci allontanati dalla riflessione filosofica, ci rivolgeremo per poco tempo ad una palinodia erotica.¹³²

Il contatto con diverse zone del *corpus* è ben riconoscibile. Emerge infatti in modo chiaro dai *παίγνια σεμνά*, i giochi condotti nel segno della solennità e della serietà: si tratta di un principio di poetica che Platone stabilisce soprattutto nel VII libro delle *Leggi* (816d3-817a1). Nell'ambito della discussione sulla danza e sulla ginnastica per la città di Magnesia, l'Ateniense sviluppa la riflessione attorno a *γελοῖον* e *σπουδαῖον*, i tratti distintivi di due generi letterari: il *γελοῖον*, il ridicolo, per la commedia che viene poco dopo definita come *παίγνια περὶ γέλωτα*, divertimenti adatti a suscitare il riso, e lo *σπουδαῖον*, il serio, per la tragedia. L'Ateniense adesso, fornendo la norma, afferma che non è possibile conoscere ciò che è serio senza conoscere ciò che è ridicolo (*ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα*).¹³³ Pertanto il poeta che potrà operare a Magnesia deve padroneggiare in modo saldo entrambi i generi. Ne deriva che il *παίγνιον*, se gestito dall'uomo capace di mischiare *γελοῖον* e *σπουδαῖον*, è del tutto conforme alle regole sulla poesia e rappresenta il modello corretto di produzione letteraria. Possiamo

131 Cf. Beghini (2020), 139-140. Sulle citazioni dei dialoghi nella *Commentatio* cf. Hunter (2005), 829-844.

132 Il corsivo nel testo greco e nella traduzione è presente nell'edizione di Bianchi (2006).

133 Sul rapporto tra *γελοῖον* e *σπουδαῖον* nelle *Leggi* cf. Jouët-Pastré (2006), 139-173.

supporre che Filippo conoscesse la riflessione di Platone quando sostituisce il *σεμνόν* allo *σπουδαῖον* in rapporto al testo di Eliodoro, indicando nelle *Etiopiche* un'opera da prendere sul serio. Conferma di questa prospettiva giunge dalla caratterizzazione dei personaggi del romanzo, perché Calasiri, Teagene e Idaspe sono, secondo Filippo, *σπουδαῖοι* (rr. 56-57 Bianchi).

Un simile rapporto con il *corpus* è riconoscibile anche nella sezione successiva del testo. Filippo infatti prosegue il discorso e offre il programma letterario della *Commentatio*: è ora il momento di comporre una *παλινωδία ἐρωτική* in difesa di Cariclea. La palinodia erotica richiama la sezione del *Fedro* sulla *Palinodia* di Stesicoro, la difesa di Elena contro il racconto di Omero (243a3-b7).¹³⁴ Con la citazione di Stesicoro, Socrate è pronto a offrire anch'egli una palinodia, un *λόγος* sull'eros diverso da quello di Lisia che era stato letto da Fedro sul libro che teneva sotto al mantello: ma il discorso di Socrate sarà un *ἔπαινος τοῦ ἔραστοῦ*, un elogio di colui che ama. Filippo indica nel suo discorso di difesa di Cariclea, dunque, una palinodia: l'esegesi sulle *Etiopiche*, la difesa della storia d'amore che Eliodoro presenta nel romanzo, assume il profilo del *λόγος* corretto sull'eros, in analogia con il secondo discorso di Socrate nel *Fedro*. Di questo giunge conferma dalla definizione positiva con cui Filippo indica il romanzo di Eliodoro: è un libro utilissimo per l'educazione e maestro di filosofia etica (*παιδαγωγική γὰρ ἢ βίβλος καὶ ἠθικῆς φιλοσοφίας διδάσκαλος*, rr. 51-52 Bianchi).

Sulla base di questa analisi, possiamo giungere ad alcune riflessioni conclusive. Anzitutto, dall'interpretazione che Filippo sviluppa emerge la conoscenza del *corpus* di Platone. Nell'espressione *κατὰ τὸν εἰπόντα σοφόν*, secondo le parole del saggio, possiamo forse ravvisare il profilo di Platone, per quanto il testo delle *Leggi* nella *Commentatio* non sia citato letteralmente.¹³⁵ In ogni caso, la prospettiva nella *Commentatio* non è esclusivamente filosofica: nel testo riconosciamo zone significative della riflessione di Platone sulla produzione letteraria, come la discussione sul rapporto fra *γελοῖον* e *σπουδαῖον* e la ricerca del modo corretto per sviluppare un *λόγος* sull'eros. La *Commentatio* ci consente quindi uno sguardo, pur limitato,

134 Anche altri elementi inducono a considerare che dietro questa sezione della *Commentatio* sia possibile riconoscere il *Fedro*. Subito dopo la proposta della *παλινωδία*, Filippo cita, attraverso la menzione di Socrate e Fedro, il titolo del dialogo e gli *ἐρωτικά διηγήματα* in esso sviluppati (rr. 38-41 Bianchi). Sui frammenti di Stesicoro nel *Fedro* cf. Capra (2020). Sullo spazio della *Palinodia* nella produzione di Stesicoro cf. Finglass (2015) e *infra* 68-69.

135 Per le ipotesi sull'identificazione del *σοφός* cf. Bianchi (2006), 14-15, che si riferisce a Platone come «il candidato migliore».

sulla ricezione della produzione di Platone nella Tarda Antichità. D'altra parte, la conoscenza del *corpus* che Filippo mostra suggerisce un'ulteriore considerazione. La *Commentatio* offre un'esegesi sulle *Etiopiche* attraverso alcuni principi di poetica sviluppati da Platone: è un romanzo nel segno dello σπουδαῖον quello che Filippo si appresta a difendere.¹³⁶

In conclusione, la lettura della *Commentatio* consente di osservare sia alcuni dialoghi di Platone come testi adatti per produrre esegesi letteraria, sia un destinatario dotto delle *Etiopiche*, un testo che si configura come un romanzo ἡθικῆς φιλοσοφίας διδάσκαλος, maestro di filosofia.

1. 3. Conclusioni

La pur parziale ricostruzione offerta in queste pagine mostra il dialogo di Platone quale paradigma di produzione letteraria: il flusso silenzioso scorre con continuità a partire dal IV secolo a. C. e attraversa, con diverse sfumature, l'epoca ellenistica e imperiale. L'esegesi antica commenta lo stile, la prassi narrativa e la poetica del dialogo, talvolta nel segno della lode, talvolta nel segno della polemica. La critica antica riconosce dunque un modello nella produzione di Platone e individua i tratti fondamentali del dialogo come genere: i miti, la verosimiglianza, la prosa connotata da uno stile elevato e capace di adattarsi ai diversi personaggi, il rapporto con la prassi del dramma. Il dialogo, entra nel canone letterario dell'epoca ellenistica e imperiale.

Da qui, occorre adesso procedere per comprendere lo spazio che il dialogo occupa nella poetica del romanzo greco.

136 Occorre almeno ricordare che parte della critica riconosce nel romanzo di Eliodoro una forte matrice di filosofia neoplatonica, soprattutto per la rappresentazione dell'eros e per il personaggio di Calasiri, il vecchio sacerdote. Dowden (1996) individua nelle *Etiopiche* il metodo delle allegorie, che aveva grande spazio nell'ambito del Neoplatonismo. La posizione è del tutto respinta, tra gli altri, da Kim (2019), per i tratti menzogneri di Calasiri che, a più riprese, Eliodoro sviluppa nel *plot*.

II. Teoria e prassi del verosimile

2. 1. Il dialogo e la scoperta della fiction

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

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

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

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

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

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

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

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

138 Cf. Erler (2007), 69.

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

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

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

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

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

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

142 Cf. Lanza (1997³), 59.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150 Cf. Tilg (2010).

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

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

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

Iniziamo, dunque, dalle Sirene di Omero.

2. 1. a. Il problema dello ψευδος

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

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

153 Bachtin (1976), 203.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. 1. b. Riflessioni antiche sul πλάσμα

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

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

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

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

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

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

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

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

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

167 Cf. Braun (1959).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Osserviamo adesso alcune zone del corpus.¹⁷⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

185 Cf. *infra* 71-72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ὡς ἀνέπλασσε Πλάτων ὁ πεπλασμένα θαύματα εἰδῶς.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

205 Cf. *infra* 75.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

217 Cf. Hägg (1987).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. 3. Conclusioni

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

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

II. Teoria e prassi del verosimile

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

III. Poetica e narrativa

3. 1. *La poetica implicita*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Andiamo, adesso, a osservare i testi.

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

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

232 Cf. *infra* 49-55.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

241 Cf. Maciver (2020).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

250 Cf. *infra* 79-80.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

255 Cf. Kroll (1978³), 202-224.

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

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

257 Cf. Walden (1894), 2. Già Rohde (1974⁵), 478-479, riconosceva il rapporto fra le *Etiopiche* e la prassi teatrale.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

264 Cf. Hunter (2022), 179.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 2. Prassi della narrazione

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

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

282 Cf. Barwick (1928) e Conte (2007²), 13-40.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

286 Secondo Morgan J.R. (2007a) la narrazione offerta da Clitofonte è «both character-defined and character-defining» (107), secondo il modello del rapporto personaggio-autore individuato da Conte (2007²), 13-40, per il *Satyricon*: Achille Tazio nasconderebbe dietro Clitofonte la distanza tra il personaggio e l'autore. Cf. anche Repath (2015). De Temmerman (2014) definisce il discorso di Clitofonte come «ethopoeia» (153). Certamente Achille Tazio ha delineato il protagonista in modo piuttosto ambiguo anche per offrire riflessioni di poetica sul genere. Basti qui ricordare l'episodio di apertura del VI libro (I, 1-3). Dopo la notte con Melite, Clitofonte chiede alla donna di mantenere la promessa e di lasciarlo andare via; Melite lo traveste con abiti femminili e commenta la nuova immagine di Clitofonte, paragonandolo ad Achille (τοιούτον Ἀχιλλεῖα ποτ' ἔθεασάμην ἐν γραφῇ): è il rovesciamento netto del profilo eroico di Achille proprio al termine di una scena non consueta nell'intreccio canonico del romanzo d'amore, cioè il tradimento della donna amata. Cf. Brethes (2001). Secondo Whitmarsh (2020), 32-33, lo stile di Clitofonte-narratore è caratterizzato da numerose *sententiae* che estrapolano verità universali a partire dagli avvenimenti del racconto, un meccanismo narrativo tipico degli ambienti della Seconda Sofistica. Cf. anche Reardon (1971), 366-367. In generale sulla caratterizzazione dei protagonisti nel romanzo greco cf. Billaut (1996).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 291 Una riflessione sulla ricezione del *Fedro* nel *Leucippe e Clitofonte* è offerta da Morales (2004), 53-60, sul rapporto fra il μυθολόγημα su Orizia e Borea che Fedro sviluppa per Socrate e lo σμῆνος di Clitofonte. Per un'analisi complessiva del *Fedro* nella cornice del *Leucippe e Clitofonte* cf. Ní Mheallaigh (2007).
- 292 Sulla scena d'incontro tra Socrate e Fedro fuori dalle mura di Atene, con l'opposizione tra spazio urbano e spazio rurale, cf. De Sanctis (2016). Cf. Heitsch (1997²), 72-75, per uno sguardo generale ai problemi di questa sezione del dialogo, e *infra* 158-163.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

299 Cf. Nakatani (2004).

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

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

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

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

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

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

302 Cf. *infra* 64-65.

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

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

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

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

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

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

304 Ní Mheallaigh (2008) e Morgan J.R. (2009) individuano in Balagro un soldato di Alessandro e secondo Fusillo (1990b), 16, Balagro è satrapo di Alessandro Magno. Non sembra possibile ricavare questa informazione in modo chiaro dal testo di Fozio. Certo, è pur vero che la critica ha riconosciuto una certa aderenza storica fra i nomi dei personaggi di Antonio Diogene e alcuni personaggi illustri di epoca alessandrina ed è assolutamente probabile che qui Antonio Diogene avesse voluto fornire una patina storica alla cornice del romanzo: cf. Bianchi, Schiano (2019²), 532-533.

305 È questa la scelta di Stephens, Winkler (1995), 128, e di Morgan J.R. (2009), che interpretano la sezione come la riscrittura di Balagro del testo contenuto nelle tavolette. La traduzione di Fusillo (1990b), 67, e di Bianchi, Schiano (2019²), 200, va invece nella direzione qui seguita.

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

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

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

307 Cf. *infra* 99-103.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 313 Per Gill (1979), con il racconto di Atlantide Platone «is playing the game of fiction, the game, that is, of presenting the false as true, the unreal as real» (76). Sulla verità nel racconto di Atlantide cf. Görgemanns (2000). Ma il falso non trova spazio nel valore nuovo di *πλάσμα*: cf. Erler (2013). Per Johansen (2004), 24-47, il racconto di Atlantide suggerisce un paradigma universale, vero perché in contatto con la *Repubblica*. Cf. Broadie (2012), 115-172, per il rapporto con la cosmologia del *Timeo*. Le traduzioni del passo confermano la difficoltà. Per Adorno (1988³) il *πλασθεὶς μῦθος* è «fantastico mito» e l'*ἀληθινὸς λόγος* «storia vera» (737), per Fronterotta (2003) «mito immaginifico» e «discorso veritiero» (175). Varie traduzioni anche in altre lingue: per Brisson, Patillon (1992) «ce n'est pas une fiction mythique, mais un discours vrai» (114), per Kuhn (2017) «[...] dass es nicht eine erfundene Geschichte, sondern eine wahre Darstellung ist» (15), secondo Gill (2017) «it is not a made-up story but a true account» (68). La recente traduzione di Ferrari F., Petrucci (2022) sembra cogliere le sfumature di senso: «e non è un racconto modellato da qualcuno, ma un vero e proprio discorso» (35).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 3. Conclusioni

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

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

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 τῷ

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 ἐδίδασξεν, 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 τινὰς 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, σαφή 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 (ἔστεφανωμένον 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 (ὄλως 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 δείπνον 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 ἀεὶ, 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 ἠδὺ μακροτέρων διηγημάτων ἀκροατήριον τόπος ἡλίου μεσημβρία φλεγόμενος, πρὸς δὲ τὴν κώμην ἦν ὄρας 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 mas-sacro 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* III. Sulle variazioni della digressione nei romanzi in prospettiva narrativa 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).

νίοις τὴν αὐτὴν θᾶψα[ι	1	...seppellirla
μικρὸν ἀπὸ τῆς οὐδοῦ ἐκ[τρα-		deviando un poco dalla
πείς· κείμαι δὴ ὑπὸ τῆ<ι> πλα-		strada. Ghiaccio 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 –
πλαγείς, ὥσπερ 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 λήρος (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).

Conclusioni: la continuità della poetica

È opportuno ripercorrere i risultati dell'analisi condotta per trarre alcune considerazioni conclusive.

Nel I capitolo abbiamo osservato alcune tappe della ricezione del *corpus* di Platone, a partire da Teopompo fino all'epoca bizantina. Questa pur parziale rassegna conferma i risultati cui alcuni studiosi moderni erano giunti. È quindi possibile riconoscere che il dialogo di Platone, sebbene in misura diversa rispetto ai singoli testi, emerge già nell'antichità come un modello di produzione letteraria, oggetto di polemiche ed encomi. In questa cornice, riflessioni significative provengono dall'età ellenistica e imperiale, con le critiche di Colote e la complessa analisi e riscrittura del dialogo offerta dagli esponenti della Seconda Sofistica. Vale la pena sottolineare che questa indagine meriterebbe uno spazio più ampio, nel quadro di un interesse sempre maggiore nei confronti dell'esegesi letteraria e filosofica antica. In ogni caso, su questa base è stato possibile individuare il dialogo di Platone come uno dei modelli classici diffusi all'epoca di fioritura del romanzo greco.

A partire da questo sostegno, nel II capitolo abbiamo indagato teoria e prassi del verosimile. L'analisi si è rivolta in particolare al profilo del *πλάσμα* che emerge, pur con le difficoltà che abbiamo riconosciuto, come una denominazione del romanzo greco. Da qui, abbiamo osservato il campo semantico del *πλάσμα* a partire dalla riflessione di Senofane, ripercorrendo le tappe salienti del dibattito sullo *ψεύδος* e l'*ἀλήθεια* nel racconto fra la produzione arcaica e classica. L'eredità di queste riflessioni giunge a Platone. Soprattutto nella *Repubblica* Platone indica per il *πλάσμα* un'accezione nuova, nella cornice della discussione sulla *μίημις* in rapporto alla poesia del passato. Un'accezione nuova emerge con la nobile menzogna, il mito fenicio ambientato nel passato, sugli uomini plasmati da un dio nelle viscere della terra: è un racconto su un fatto non accaduto al tempo in cui Socrate offre la riflessione sulla *kallipolis*, un fatto che forse potrebbe non accadere. Platone indica qui la finzione letteraria possibile da ammettere nella città ideale. Un rapporto anche lessicale con la nobile menzogna è ravvisabile nel VI libro, nell'immagine del pittore di costituzioni: qui *πλάττειν* è il verbo che identifica l'azione del *πολιτειῶν ζωγράφος*, capace di forgiare il mondo sensibile sulla base di un modello.

L'immagine, di grande rilievo per la riflessione filosofica, è significativa anche in prospettiva letteraria. Emerge qui anche la prassi della μίμησις possibile da ammettere nella città ideale, se basata su un modello positivo: Platone indica teoria e prassi del dialogo, una finzione letteraria basata sulle norme per la produzione corretta che Socrate stabilisce. Una breve analisi dell'esegesi antica, con Timone di Fliunte e Ateneo, o la sua fonte, sembra confermare un certo rilievo del πλάσμα come prassi della scrittura del dialogo. Molti contributi concorrono, in epoca antica, a definire il profilo del racconto verosimile. Fra questi spicca Asclepiade di Mirlea, ma probabilmente uno spazio è da attribuire anche alle riflessioni di Platone sul πλάσμα, termine che nel romanzo greco definisce il codice della *fiction*: ad esempio, è proprio Eros a modellare, ἀνέπλασε, la storia del *Dafni e Cloe*.

Dopo teoria e prassi del verosimile, nel III capitolo abbiamo analizzato alcuni aspetti della poetica e della prassi narrativa del dialogo in rapporto alla poetica e alla prassi narrativa del romanzo greco. Abbiamo quindi osservato la teoria della μίμησις nel *Dafni e Cloe*, fra il prologo e la storia di Eco nel III libro, in rapporto alla *Repubblica*; la *Kreuzung der Gattungen*, indispensabile per comprendere la struttura e la poetica delle *Etiopiche* di Eliodoro e del *Simposio*; le cornici narrative come trasformazione del modello platonico che Achille Tazio suggerisce nel *Leucippe e Clitofonte*; le strategie di autenticazione del racconto, fra gli *Apista* di Antonio Diogene e il mito di Atlantide, che Platone sviluppa nel *Timeo* e nel *Crizia*. Certo è opportuno sottolineare le differenze che sussistono fra i *big five*: i romanzi della cosiddetta seconda fase mostrano maggiore complessità, sia per le riflessioni poetiche, sia per la struttura della narrazione. Occorre d'altronde ricordare che i romanzieri non si sottraggono a una complessiva operazione di rinnovamento dei generi letterari: è dunque possibile riconoscere nel romanzo le riflessioni di poetica, che emergono soprattutto alla luce dei modelli, delle allusioni, delle imitazioni.

In questa cornice, risulta esemplare il modo in cui il romanzo recepisce il *Fedro* e il *Simposio*, due dialoghi di cui osserviamo un fiorento *Nachleben* in epoca ellenistica e imperiale. Nel IV capitolo abbiamo infatti riconosciuto la presenza del *Fedro* e del *Simposio* nel quadro della riflessione sull'eros nel romanzo. I romanzieri recepiscono i due dialoghi anche sul piano della struttura narrativa. Paradigmatico in questa prospettiva è il profilo di Eros che emerge dalle *Efesiache*, forse maschera dell'autore stesso che Senofonte caratterizza in modo simile ad alcuni ritratti di Eros sviluppati nel *Simposio*. Anche le scene di simposio nei primi libri del *Leucippe e*

Clitofonte, con la disposizione dei posti che consente l'avvicinamento fra i protagonisti, richiamano la struttura del *Simposio*: l'analisi conferma la trasformazione del modello platonico operata da Achille Tazio. Uno spazio è stato dedicato alla nota scena iniziale del *Fedro*, già ravvisata dalla critica in varie sezioni dei romanzi. Con l'immagine di Calasiri che si allontana dal delta del Nilo per ripararsi dal sole di mezzogiorno, Eliodoro, richiamando la scena alle foci del Nilo nelle prime pagine delle *Etiopiche*, colma il vuoto che il lettore aveva avvertito per l'*incipit in medias res*: la scena sotto al sole di mezzogiorno è modellata sull'*incipit* del *Fedro* anche per la funzione narrativa del luogo. Una funzione narrativa forse altrettanto significativa emerge dalle *Storie Fenicie* di Lolliano, romanzo frammentario che la critica ha posto in rapporto con le *Metamorfosi* di Apuleio. Ma probabilmente è possibile postulare un rapporto con il *Fedro* sulla base della funzione che il platano riveste nelle *Storie Fenicie*: il fantasma del giovane concorre a creare sbigottimento nel personaggio, Glaucete, e soprattutto nel lettore. Certo, i frammenti del romanzo impongono prudenza nell'analisi. Ma un rapporto con Platone è da riconoscersi anche nel *Metioco e Partenope*: la ζήτησις di Anassimene mostra tratti di analogia con la συνουσία sviluppata nel *Simposio*.

È possibile osservare che la ricezione del dialogo di Platone nel romanzo offre un risultato caratterizzato dall'originalità nel rapporto con la produzione del passato: i romanzieri trasformano il modello, talvolta stravolgendo gli schemi e la riflessione filosofica, come ad esempio accade nel *Leucippe e Clitofonte*, talvolta richiamando immagini esemplari, come emerge nelle *Efesiache*, talvolta seguendo la prassi del dialogo, come abbiamo osservato nelle *Etiopiche*. Pur ricordando le differenze fra il *corpus* e i romanzi, possiamo ben riconoscere nel dialogo di Platone un paradigma per la riflessione sulla composizione del testo e per lo sviluppo della prassi narrativa adatta alla *fiction*.

Certo questi risultati stimolano un'analisi più attenta su alcuni aspetti.

Le considerazioni sviluppate in queste pagine sono sostenute da un fondamento concreto, indicato soprattutto da Richard Hunter nel «flusso silenzioso» che porta il dialogo di Platone fino all'epoca imperiale. Comprendere quali siano i canali della trasmissione che veicolano il dialogo come testo letterario fino all'età ellenistica e imperiale è un impegno complesso, qui proposto in modo del tutto parziale e ancora fertile campo d'indagine per la critica moderna. Dagli indizi qui raccolti è possibile riconoscere che, già in epoca antica, il dialogo di Platone emerge anche

come paradigma di produzione letteraria. In questa cornice, occorre trarre alcune considerazioni conclusive sul *Nachleben* del dialogo nel romanzo.

Da un lato, emergono almeno due canali intermedi che forse hanno consentito una ricezione del dialogo come modello letterario all'epoca della fioritura del romanzo. È opportuno riconoscere la centralità della Seconda Sofistica e dei Προγυμνάσματα nella trasmissione di intere sezioni di alcuni dialoghi, che, se analizzate sistematicamente, arricchirebbero in modo non marginale lo studio della tradizione indiretta del *corpus*. Proprio sulla tradizione indiretta dei singoli dialoghi è da constatare un'assenza: mancano lavori specifici anche su dialoghi che ebbero grande influenza in epoca ellenistica e imperiale, come il *Fedro* e il *Simposio*. Questa assenza determina una lacuna nella storia degli studi che, se colmata, sosterebbe in modo proficuo l'indagine sia sul *corpus* di Platone, sia sulla produzione letteraria ellenistica e imperiale. Ciononostante, è possibile postulare che l'attività della Seconda Sofistica e i risultati che emergono dai manuali di retorica abbiano consentito di inserire il dialogo di Platone fra il canone dei classici, recepito quindi anche dal romanzo greco.

D'altra parte, come abbiamo osservato, soprattutto il *Fedro*, il *Simposio* e la *Repubblica* trovano nei romanzi uno spazio ampio. È forse possibile immaginare un livello della tradizione privo di intermediari, almeno per questi tre dialoghi? Se per la *Repubblica* rimangono dubbi, per l'assenza di citazioni *verbatim* e per la tradizione indiretta del dialogo che, secondo Gerard Boter, riconosciamo nella produzione di Plutarco, Elio Aristide e Apuleio ma non nel romanzo greco,³⁹⁹ emergono invece punti di contatto con il *Fedro* e il *Simposio*. Sezioni significative dei due dialoghi, come abbiamo osservato, sono riconoscibili in alcuni romanzi. La questione, comunque, resta aperta.

Un *Nachleben* del dialogo di Platone nel romanzo greco è infatti riconoscibile sul piano della poetica e della prassi narrativa: per la rappresentazione dell'eros, la struttura drammatica, il gioco delle cornici con i personaggi e le voci narranti, la μίμησις. E nel dialogo e nel romanzo possiamo individuare il concreto risultato di teoria e prassi della *fiction*. Certo, il romanzo greco è figlio di generi diversi: dell'epica di Omero, della tragedia di epoca classica, del dialogo di Platone, della poesia bucolica, della commedia di Menandro, delle *declamationes* di epoca imperiale. In questa cornice, emerge con forza anche nei romanzi una prassi comune alla letteratura antica: il rapporto con la produzione del passato, segnalato nei termini

399 Per l'elenco dei passi cf. Boter (1989), 290-365.

dell'allusione, del modello, dell'imitazione, coincide con lo sviluppo dei fondamenti per il genere nuovo.

Bibliografia

- Acconcia Longo (2010) = A. Acconcia Longo, *La "questione" Filippo il Filosofo*, «Nea Rhome» 7 (2010), 11-39.
- Adorno (1988³) = F. Adorno, *Platone. Dialoghi politici, Lettere*, I, Torino 1988³.
- Agapitos (1998) = P.A. Agapitos, *Narrative, Rhetoric, and "Drama" Rediscovered: Scholars and Poets in Byzantium interpret Heliodorus*, in R. Hunter (ed.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge 1998, 125-156.
- Alesse (2003) = F. Alesse, *La polemica di Colote contro il «socratico» Menedemo*, «Cronache Ercolanese» 33 (2003), 101-106.
- Alexiou (2010) = E. Alexiou, *Der Euagoras des Isokrates. Ein Kommentar*, Berlin-New York 2010.
- Alpers (1996) = K. Alpers, *Zwischen Athen, Abdera und Samos. Fragmente eines unbekanntes Romans aus der Zeit der Zweiten Sophistik*, in M. Billerbeck, J. Schamp (ed.), *KAINOTOMIA. Die Erneuerung der griechischen Tradition*, Freiburg 1996, 19-55.
- Alpers (2001) = K. Alpers, *Der Garten des Philetas. Longos und Lukian*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 136 (2001), 43-48.
- Alvares, Renner (2001) = J. Alvares, T. Renner, *A New Fragment of the Metiochos and Parthenope Romance?*, in I. Andorlini, G. Bastianini, M. Manfredi, G. Menci (ed.), *Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia (Firenze, 23-29 agosto 1998)*, I, Firenze 2001, 35-40.
- Álvarez (2018) = M.A.S. Álvarez, *Apology, Crito and Phaedo: Socrates' Tragic Trilogy*, in G. Cornelli, T. Robinson, F. Bravo (ed.), *Plato's Phaedo. Selected Papers from the Eleventh Symposium Platonicum*, Baden-Baden 2018, 43-48.
- Anderson (1982) = G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico 1982.
- Anderson (1984) = G. Anderson, *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World*, London-Sydney 1984.
- Anderson (1989) = G. Anderson, *The pepaideumenos in Action: Sophists and Their Outlook in the Early Empire*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 33.1, Berlin-New York 1989, 79-208.
- Anderson (1993) = G. Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York 1993.
- Anderson (1996) = G. Anderson, *Popular and Sophisticated in the Ancient Novel*, in G.L. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden-New York-Köln 1996, 107-113.
- Anderson (2017) = G. Anderson, *Artistry in the Ancient Novel*, «Ancient Narrative» 14 (2017), 1-46.
- Annas (1982) = J. Annas, *Plato's Myths of Judgement*, «Phronesis» 27.2 (1982), 119-143.

- Arieti (1986) = J.A. Arieti, *A Dramatic Interpretation of Plato's Phaedo*, «Illinois Classical Studies» 11 (1986), 129-142.
- Aronadio (2011) = F. Aronadio, *I fondamenti della riflessione di Platone sul linguaggio: il Cratilo*, Roma 2011.
- Aronadio (2016) = F. Aronadio, *L'aisthesis e le strategie argomentative di Platone nel Teeteto*, Napoli 2016.
- Arrighetti (1966) = G. Arrighetti, *Cosmologia mitica di Omero e Esiodo*, «Studi Classici e Orientali» 15 (1966), 1-60 = *Esiodo. Letture critiche*, Milano 1975, 146-213.
- Arrighetti (1987) = G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987.
- Arrighetti (1992) = G. Arrighetti, *Esiodo e le Muse: il dono della verità e la conquista della parola*, «Athenaeum» 80.1 (1992), 45-63.
- Arrighetti (2003) = G. Arrighetti, *Filodemo biografo dei filosofi e le forme dell'erudizione*, «Cronache Ercolanesi» 33 (2003), 13-30.
- Arrighetti (2006) = G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci*, Pisa 2006.
- Arrighetti (2013) = G. Arrighetti, *Forme della comunicazione in Epicuro*, in M. Erler, J.E. Heßler (ed.), *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie*, Berlin-Boston 2013, 315-338.
- Asmis (1986) = E. Asmis, *Psychagogia in Plato's Phaedrus*, «Illinois Classical Studies» 11 (1986), 153-172.
- Asmis (2006) = E. Asmis, *Epicurean Poetics*, in A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford 2006, 238-266.
- Avlonitis (1999) = S. Avlonitis, *Aristophanes βωμολόχος. Platon, Symposion 185c-189b*, «Rheinisches Museum für Philologie» 142 (1999), 15-23.
- Aygon (2002) = J.P. Aygon, *Le dialogue comme genre dans la rhétorique antique*, «Pallas» 59 (2002), 197-208.
- Bachtin (1976) = M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in G. Lukács, M. Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, trad. it. C. Strada Janovič, Torino 1976 (ed. originale «Voprosy literary » 1, 1970).
- Baker (2018) = A.J.E. Baker, *Theama Kainon: Reading Natural History in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, in M.P. Futre Pinheiro, D. Konstan, B.D. MacQueen (ed.), *Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, Berlin-Boston 2018, 51-62.
- Baltes, Lakmann (2005) = M. Baltes, M.-L. Lakmann, *Idea (dottrina delle idee)*, in F. Fronterotta, W. Leszl (ed.), *Eidos-Idea. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, Sankt Augustin 2005, 1-24.
- Barbero (2015) = M. Barbero, *I Babyloniaca di Giamblico. Testimonianze e frammenti*, Alessandria 2015.
- Barchiesi (1986) = A. Barchiesi, *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna*, in *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare «La novella latina»*. Perugia, 11-13 aprile 1985, Roma 1986, 219-236.
- Bartsch (1989) = S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1989.

- Barwick (1928) = K. Barwick, *Die Gliederung der Narratio in der rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans*, «Hermes» 63.2 (1928), 261-287.
- Bastianini (2010) = G. Bastianini, *PSI XIII 1305, Romanzo di Nino*, in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze 2010, 279-288.
- Bastick (2020) = J. Bastick, *Les résumés des romans grecs dans la Bibliothèque de Photios I^{er} de Constantinople: enjeux d'une transmission partielle et partiale*, in I. Bohem, D. Vallat (ed.), *Epitome. Abréger les textes antiques. Actes du colloque international de Lyon, 3-5 mai 2017*, Lyon 2020, 245-259.
- Battezzato (2015) = L. Battezzato, *Ajax on the Ground*, in G.W. Most, L. Ozbek (ed.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa 2015, 223-243.
- Beckby (1965²) = H. Beckby, *Anthologia Graeca*, III, München 1965².
- Beghini (2020) = A. Beghini, *[Platone]. Assioco. Saggio introduttivo, edizione critica, traduzione e commento*, Baden-Baden 2020.
- Belfiore (1992) = E.S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992.
- Belfiore (2011) = E.S. Belfiore, *Poets at the Symposium*, in P. Destrée, F.-G. Herrmann (ed.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston 2011, 155-174.
- Belfiore (2012) = E.S. Belfiore, *Socrates' Daimonic Art. Love for Wisdom in Four Platonic Dialogues*, Cambridge 2012.
- Belfiore (2017) = E.S. Belfiore, *The Image of Achilles in Plato's Symposium*, in P. Destrée, R.G. Edmonds III (ed.), *Plato and the Power of Images*, Leiden-Boston 2017, 29-46.
- Berardi (2016) = E. Berardi, *Maestri di atticismo: la lingua e i suoi modelli in tre testi di ambiente scolastico di Elio Aristide (or. 30-32)*, in L. Pernot, G. Abbamonte, M. Lamagna (ed.), *Aelius Aristide écrivain*, Turnhout 2016, 245-262.
- Bertagna (2016a) = M.I. Bertagna, *Omero e il falso Etone: ΣΚΕ in Odissea XIX 203*, «Atene&Roma» 10.1 (2016), 1-17.
- Bertagna (2016b) = M.I. Bertagna, *Strutture compositive nel Cratilo di Platone: il nome di Ermogene*, in M. Tulli (ed.), *Testo e forme del testo. Ricerche di filologia filosofica*, Pisa-Roma 2018, 35-47.
- Berti (2011) = E. Berti, *Platone, Demostene e l'umbratilis oratio. A proposito di Dion. Hal., Dem 32 (I, p. 200, 21 ss. Us.-R.)*, «La Parola del Passato» 66 (2011), 17-32.
- Bértola (2018) = J. Bértola, *Book epigrams bizantinos sobre novelas griegas antiguas*, «Anales de Filología Clásica» 31.1 (2018), 25-36.
- Bessone (1993) = F. Bessone, *Discorsi dei liberti e parodia del «Simposio» platonico nella «Cena Trimalchionis»*, «Materiali e Discussioni» 30 (1993), 63-86.
- Beta, De Carli, Zanetto (1993) = S. Beta, E. De Carli, G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, III, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
- Bianchi (2006) = N. Bianchi, *Il codice del romanzo. Tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci*, Bari 2006.
- Bianchi, Schiano (2019²) = N. Bianchi, C. Schiano, *Fozio. Biblioteca. Introduzione di Luciano Canfora. Nota sulla tradizione manoscritta di Stefano Micunco*, Pisa 2019².

- Biles, Douglas Olson (2015) = Z.P. Biles, S. Douglas Olson, *Aristophanes. Wasps. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford 2015.
- Billault (1991) = A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris 1991.
- Billault (1996) = A. Billault, *Characterization in the Ancient Novel*, in G.L. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden-New York-Köln 1996, 115-129.
- Billault (1998) = A. Billault, *Les romanciers grecs et la tragédie*, in J. Leclant, J. Jouanna (ed.), *Le théâtre grec antique: la tragédie. Actes du 8^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997*, Paris 1998, 179-194.
- Billault (2005) = A. Billault, *Dion Chrysostome, Protagoras et Platon dans le discours XXXVI, Borysthenitique*, «Revue des Études Anciennes» 107.2 (2005), 727-743.
- Billault (2018) = A. Billault, *Histoire, mythologie, rhétorique et récit dans le roman de Chariton*, in K. Chew, J.R. Morgan, S.M. Trzaskoma (ed.), *Literary Currents and Romantic Forms. Essays in Memory of Bryan Reardon*, Groningen 2018, 51-64.
- Billault (2022) = A. Billault, *Cnemon Meets Calasiris (2.21-2)*, in I. Repath, T. Whitmarsh (ed.), *Reading Heliodorus' Aethiopica*, Oxford 2022, 70-79.
- Bing (1993) = P. Bing, *The Bios-Tradition and Poets' Lives in Hellenistic Poetry*, in R.M. Rosen, J. Farrell (ed.), *Nomodeiktēs. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, 619-631.
- Biraschi (1996) = A.M. Biraschi, *Teopompo e l'uso del mito. A proposito di FGrHist 115 F381*, «Hermes» 124.2 (1996), 160-169.
- Bittrich (2018) = U. Bittrich, *Ein Plädoyer für die Redekunst. Die Platonkritik des Aelius Aristides in Zugunsten der Rhetorik und ihre Bedeutung im Lichte zweier variae lectiones*, «Millennium» 15.1 (2018), 19-35.
- Blanchard (1975) = J.M. Blanchard, *Daphnis et Chloé: histoire de la mimesis*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 20 (1975), 39-62.
- Blank (1993) = D.L. Blank, *The Arousal of Emotion in Plato's Dialogues*, «The Classical Quarterly» 43.2 (1993), 428-439.
- Blank (1998) = D.L. Blank, *Sextus Empiricus. Against the Grammarians (Adversus Mathematicos I). Translated with an Introduction and Commentary*, Oxford 1998.
- Blasina (1990) = A. Blasina, *Una nuova storia esiodea*, «Studi Classici e Orientali» 39 (1990), 83-91.
- Blass (1962³) = F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, II, Hildesheim 1962³.
- Blondell (2002) = R. Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002.
- Bompaire (2000²) = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris-Torino 2000².
- Bonnemaison (2022) = A. Bonnemaison, *Why did Plato choose Alcibiades to praise Socrates in the Symposium?*, «Ancient Philosophy» 42.2 (2022), 389-407.
- Borghini (1991) = A. Borghini, *Il platano e la morte: a proposito di Apul. Met. I 19*, «Aufidus» 15 (1991), 7-14.
- Borgogno (1975) = A. Borgogno, *Sui Babiloniaca di Giamblico*, «Hermes» 103 (1975), 101-126.

- Borgogno (1979) = A. Borgogno, *Antonio Diogene e le trame dei romanzi greci*, «Prometheus» 5.2 (1979), 137-156.
- Bost-Pouderon (2011) = C. Bost-Pouderon, *Dion de Pruse dit Dion Chrysostome. Œuvres. XXXIII-XXXVI*, Paris 2011.
- Boter (1989) = G. Boter, *The Textual Tradition of Plato's Republic*, Leiden-New York-Köbenhavn-Köln 1989.
- Bouchard (2016) = E. Bouchard, *Du Lycée au Musée. Théorie poétique et critique littéraire à l'époque hellénistique*, Paris 2016.
- Boulanger (1968²) = A. Boulanger, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au II^e siècle de notre ère*, Paris 1968².
- Bowersock (1969) = G.W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969.
- Bowie (1985) = E.L. Bowie, *Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus*, «The Classical Quarterly» 35.1 (1985), 67-91 = *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, II, Cambridge 2023, 129-163.
- Bowie (1993) = E.L. Bowie, *Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry*, in C. Gill, T.P. Wiseman (ed.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter 1993, 1-37.
- Bowie (1996) = E.L. Bowie, *The Ancient Readers of the Greek Novel*, in G.L. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden-New York-Köln 1996, 87-106 = *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, II, Cambridge 2023, 473-492.
- Bowie (2000) = E.L. Bowie, *Athenaeus' Knowledge of Early Greek Elegiac and Iambic Poetry*, in D. Braund, J. Wilkins (ed.), *Athenaeus and His World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000, 124-135.
- Bowie (2003) = E.L. Bowie, *The Chronology of the Earlier Greek Novels since B.E. Perry: Revisions and Precisions*, «Ancient Narrative» 2 (2003), 47-63 = *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, II, Cambridge 2023, 511-527.
- Bowie (2009) = E.L. Bowie, *The Use of Bookishness*, in M. Paschalis, S. Panayotakis, G.L. Schmeling (ed.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen 2009, 115-126 = *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, II, Cambridge 2023, 675-685.
- Bowie (2015) = E.L. Bowie, *A Land without Priests? Religious Authority in Longus, Daphnis and Chloe*, in S. Panayotakis, G.L. Schmeling, M. Paschalis (ed.), *Holy Men and Charlatans in the Ancient Novel*, Groningen 2015, 67-84 = *Essays on Ancient Greek Literature and Culture*, II, Cambridge 2023, 777-790.
- Bowie (2019) = E.L. Bowie, *Longus. Daphnis and Chloe*, Cambridge 2019.
- Boyancé (1963) = P. Boyancé, *Sur l'exégèse hellénistique du Phèdre (Phèdre, p. 246c)*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino 1963, 45-53.
- Bracht Branham (1989) = R. Bracht Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge-London 1989.
- Brancacci (2000) = A. Brancacci, *Dio, Socrates, and Cynicism*, in S. Swain (ed.), *Dio Chrysostom. Politics, Letters, and Philosophy*, Oxford 2000, 240-260.
- Braun (1959) = H. Braun, *πλάσσω, πλάσμα, πλαστός*, in G. Friedrich (ed.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, VI, Stuttgart 1959, 254-263.

- Bravo (1971) = B. Bravo, *Remarques sur l'érudition dans l'antiquité*, in C. Kumaniecki (ed.), *Acta Conventus XI "Eirene"*, Wrocław 1971, 329-335.
- Brechét, Videau, Webb (2013) = C. Bréchet, A. Videau, R. Webb (ed.), *Théories et pratiques de la fiction à l'époque impériale*, Paris 2013.
- Brethes (2001) = R. Brethes, *Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros*, in B. Pouderon (ed.), *Les personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, Lyon 2001, 181-191.
- Brisson (1970) = L. Brisson, *De la philosophie politique à l'épopée. Le «Critias» de Platon*, «Revue de Métaphysique et de Morale» 75.4 (1970), 402-438.
- Brisson (1993) = L. Brisson, *Les accusations de plagiat lancées contre Platon*, in M. Dixsaut (ed.), *Contre Platon*, I, Paris 1993, 339-356.
- Brisson (1994²) = L. Brisson, *Platon. Les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?*, Paris 1994².
- Brisson (2005) = L. Brisson, *Les poètes, responsables de la déchéance de la cité. Aspects éthiques, politiques et ontologiques de la critique de Platon*, in M. Dixsaut (ed.), *Études sur la République de Platon*, I, Paris 2005, 25-41.
- Brisson, Patillon (1992) = L. Brisson, M. Patillon, *Platon. Timée-Critias. Traduction inédite, introduction et notes*, Paris 1992.
- Broadie (2012) = S. Broadie, *Nature and Divinity in Plato's Timaeus*, Cambridge 2012.
- Broggiato (2014) = M. Broggiato, *Filologia e interpretazione a Pergamo. La scuola di Cratete*, Roma 2014.
- Browne (1982) = G.M. Browne, *Ad Lolliani Phoenicica*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 46 (1982), 135-143.
- Brunt (1994) = P.A. Brunt, *The Bubble of the Second Sophistic*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 39.1 (1994), 25-52.
- Buchheit (1960) = V. Buchheit, *Untersuchungen zur Theorie des Genos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles*, München 1960.
- Bühler (1976) = W. Bühler, *Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors Aithiopika*, «Wiener Studien» 10 (1976), 177-185.
- Bundy (1962) = E.L. Bundy, *Studia Pindarica*, I, Berkeley-Los Angeles 1962.
- Buongiovanni (2005) = M. Buongiovanni, *L'eredità di Parmenide nel Cratilo di Platone*, «Studi Classici e Orientali» 51 (2005), 75-118.
- Buongiovanni (2011) = M. Buongiovanni, *Eumeo e l'ingannevole Odisseo: la poetica della verità fra Esiodo e Parmenide*, in M. Tulli (ed.), *L'autore pensoso. Un seminario per Graziano Arrighetti*, Pisa-Roma 2011, 9-23.
- Bürger (1892) = K. Bürger, *Zu Xenophon von Ephesus*, «Hermes» 27.1 (1892), 36-67.
- Burnyeat (1976) = M.F. Burnyeat, *Plato on the Grammar of Perceiving*, «The Classical Quarterly» 26.1 (1976), 29-51.
- Butti de Lima (2012) = P. Butti de Lima, *Tra il legislatore e il poeta. Un dialogo all'interno delle Leggi di Platone*, in R. Cavalluzzi, P. Guaragnella, R. Ruggiero (ed.), *Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti*, Lecce 2012, 33-50.

- Caciagli (2016) = S. Caciagli, *La Porta nell'erudizione*, in S. Caciagli, D. De Sanctis, M. Giovannelli, M. Regali, *Usci, soglie, portinai. Thyra nella commedia greca*, «Lessico del Comico» 1 (2016), 22-32.
- Caciagli (2018) = S. Caciagli, *Il lessico critico della mimesi*, «Prometheus» 44 (2018), 71-91.
- Caciagli, Corradi, Regali (2016) = S. Caciagli, M. Corradi, M. Regali, *Buffoni e "bomolochoi"*, «Lessico del Comico» 1 (2016), 135-154.
- Calboli Montefusco (1988) = L. Calboli Montefusco, *Exordium, narratio, epilogum. Studi sulla teoria retorica greca e romana delle parti del discorso*, Bologna 1988.
- Calogero (1957) = G. Calogero, *Gorgias and the Socratic Principle. Nemo sua sponte peccat*, «The Journal of Hellenic Studies» 77.1 (1957), 12-17.
- Calogero (1968²) = G. Calogero, *I fondamenti della logica aristotelica*, Firenze 1968².
- Cameron (1969) = A. Cameron, *Petronius and Plato*, «The Classical Quarterly» 19.2 (1969), 367-370.
- Cameron (1983) = A. Cameron, *Crantor and Posidonius on Atlantis*, «The Classical Quarterly» 33.1 (1983), 81-91.
- Cameron (1993) = A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993.
- Campos Daroca, López Cruces (2006) = J. Campos Daroca, J.L. López Cruces, *Maxime de Tyr et la voix de la philosophie*, «Philosophie Antique» 6 (2006), 81-105.
- Cannatà Fera (2002) = M. Cannatà Fera, *Gli studi letterari di Dicearco*, in B. Gentili, A. Pinzone (ed.), *Messina e Reggio nell'antichità: storia, società, cultura. Atti del Convegno della S.I.S.A.C. (Messina-Reggio Calabria 24-26 maggio 1999)*, Messina 2002, 97-110.
- Capasso (1988) = M. Capasso, *Comunità senza rivolta. Quattro saggi sull'epicureismo*, Napoli 1988.
- Capra (2000) = A. Capra, *Platone e la storia. La fine di Protagora e lo statuto letterario dei dialoghi socratici*, «Annali del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Statale di Milano» 53.2 (2000), 19-38.
- Capra (2003) = A. Capra, *Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone*, in M. Bonazzi, F. Trabattoni (ed.), *Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica*, Milano 2003, 3-30.
- Capra (2004) = A. Capra, *Poeti, eristi e innamorati: il Liside nel suo contesto*, in F. Trabattoni (ed.), *Platone. Liside*, II, Milano 2004, 173-231.
- Capra (2009) = A. Capra, *"The (Un)happy Romance of Curleo and Liliet". Xenophon of Ephesus, the Cyropaedia and the Birth of the "Anti-Tragic" Novel*, «Ancient Narrative» 7 (2009), 29-50.
- Capra (2010) = A. Capra, *Plato's Hesiod and the Will of Zeus: Philosophical Rhapsody in the Timaeus and the Critias*, in G.R. Boys-Stones, J.H. Haubold (ed.), *Plato and Hesiod*, Oxford 2010, 200-218.
- Capra (2014) = A. Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Cambridge-London 2014.

- Capra (2016) = A. Capra, *Transcending the Silenus. Aristophanes, Plato and the Invention of Socratic Iconography*, in M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 437-442.
- Capra (2018) = A. Capra, *Eveno di Paro fra Protagora, Gorgia e Platone*, «Méthexis» 30.1 (2018), 25-35.
- Capra (2020) = A. Capra, "Total Reception": *Stesichorus as Revenant in Plato's Phaedrus (with a New Stesichorean Fragment?)*, in B. Currie, I. Rutherford (ed.), *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World. Transmission, Canonization and Paratext*, Leiden-Boston 2020, 239-256.
- Capra, Martinelli Tempesta (2011) = A. Capra, S. Martinelli Tempesta, *Riding from Elea to Athens (via Syracuse). The Parmenides and the Early Reception of Eleatism: Epicharmus, Cratinus and Plato*, «Méthexis» 24 (2011), 135-175.
- Carlini (1972) = A. Carlini, *Studi sulla tradizione antica e medievale del Fedone*, Roma 1972.
- Carlini (1994) = A. Carlini, *Il commento anonimo del Teeteto e il testo di Platone, in Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1994, 83-91.
- Carlini (2000) = A. Carlini, *Una testimonianza dell'Alcibiade I nell'orazione A Capitone di Elio Aristide*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferata» 54 (2000), 53-65.
- Carlini (2006) = A. Carlini, *Marsilio Ficino e il testo di Platone*, in S. Gentile, S. Toussaint (ed.), *Marsilio Ficino. Fonti, testi, fortuna. Atti del convegno internazionale (Firenze, 1-3 ottobre 1999)*, Roma 2006, 25-64.
- Carlioni (2012) = M. Carlioni, *Una parafrasi di Omero nella Repubblica di Platone*, «Antiquorum Philosophia» 6 (2012), 101-128.
- Carvalho (2022) = S. Carvalho, *Mythical Narratives in Stesichorus. Greek Heroes on the Move*, Berlin-Boston 2022.
- Casanova (2010) = A. Casanova, *Ambienti e luoghi nei frammenti di Lolliano*, in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze 2010, 121-137.
- Casanova (2013) = A. Casanova, *La mimesis platonica e la fondazione della kallipolis: gioco e serietà, coerenza e contraddizione*, in L. Brisson, T. Calvo, N. Notomi (ed.), *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2013, 330-335.
- Casanova (2014) = A. Casanova, *Un'interpretazione del nuovo frammento di Lolliano*, in M. Tulli, M. Magnani, A. Nicolosi (ed.), *ΦΙΛΙΑ. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Bologna 2014, 115-132.
- Casertano (2002) = G. Casertano, *Le definizioni socratiche di episteme*, in G. Casertano (ed.), *Il Teeteto di Platone: struttura e problematiche*, Napoli 2002, 87-118.
- Castrucci (2017) = G. Castrucci, *Il "romanzo di Alcesti"*, «Ancient Narrative» 14 (2017), 69-102.
- Cataudella (1931) = Q. Cataudella, *Sopra alcuni concetti della poetica antica. Ἀπάτη*, «Rivista di Filologia e di Istruzione classica» n.s. 9 (1931), 382-390.
- Cataudella (1958) = Q. Cataudella, *Il romanzo classico*, Roma-Firenze 1958.

- Cavallo (1996) = G. Cavallo, *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere*, in O. Pecere, A. Stramaglia (ed.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale. Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996, 11-46.
- Centrone (1997) = B. Centrone, *Il daimonion di Socrate nello pseudo-platonico Teage*, in G. Giannantoni, M. Narcy (ed.), *Lezioni socratiche*, Napoli 1997, 329-348.
- Centrone (2011) = B. Centrone, *Fedro 261e7-262c4, o l'inganno della buona retorica*, in G. Casertano (ed.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli 2011, 39-56.
- Centrone (2020) = B. Centrone, *Fra poesia e storia: l'istruzione mitica dei metalli nella Repubblica (414b8-415d5)*, in M. Tulli (ed.), *Graziano Arrighetti e la produzione letteraria dei Greci. Atti del convegno. Pisa, 9-10 gennaio 2018*, Pisa-Roma 2020, 89-100.
- Centrone (2021) = B. Centrone, *La seconda polis. Introduzione alle Leggi di Platone*, Bologna 2021.
- Charalabopoulos (2012) = N.G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge 2012.
- Cherniss (1962²) = H. Cherniss, *The Riddle of the Early Academy*, New York 1962².
- Cherubina (2001) = R. Cherubina, *Libro XI. Traduzione e commento*, in L. Canfora (ed.), *Ateneo. I Deipnosofisti*, II, Roma 2001, 1129-1265.
- Chew (2014) = K.S. Chew, *Achilles Tatius, Sophistic Master of Novelistic Conventions*, in E.P. Cueva, S.N. Byrne (ed.), *A Companion to the Ancient Novel*, Malden-Oxford-Chichester 2014, 62-75.
- Chroust (1962) = A.-H. Chroust, *Plato's Detractors in Antiquity*, «The Review of Metaphysics» 16.1 (1962), 98-118.
- Chroust (1965) = A.-H. Chroust, *The Organization of the Corpus Platonicum in Antiquity*, «Hermes» 93.1 (1965), 34-46.
- Cioffi, Trnka-Amrhein (2010) = R. Cioffi, Y. Trnka-Amrhein, *What's in a Name? Further Similarities between Lollianos' Phoinikika and Apuleius' Metamorphoses*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 173 (2010), 66-68.
- Cizek (1994) = A.N. Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen 1994.
- Classen (1959) = C.J. Classen, *Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens*, München 1959.
- Classen (1985) = C.J. Classen, *Gorgias in der antiken Tradition*, in L. Montoneri, F. Romano (ed.), *Gorgia e la sofistica. Atti del convegno internazionale. Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1985* (= «Siculorum Gymnasium» n.s. 38 (1985), 17-43).
- Classen (1994) = C.J. Classen, *Rhetorik und Literaturkritik*, in F. Montanari (ed.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine. Vandœuvres-Genève, 16-21 août 1993* (= «Entretiens Hardt» 40 (1994), 307-352).
- Clay (1975) = D. Clay, *The Tragic and the Comic Poet of the Symposium*, «Arion» 2.2 (1975), 238-261.
- Clay (1979) = D. Clay, *Socrates' Prayer to Pan*, in G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (ed.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*, Berlin-New York 1979, 345-353.

- Clay (1992) = D. Clay, *Plato's First Words*, in F.M. Dunn, T. Cole (ed.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge 1992, 113-130.
- Clay (2012) = D. Clay, *In the Wake of Atlantis: the Continuator of Plato's Atlantikos Logos from Theopompos to Plutarch*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (ed.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze 2012, 233-248.
- Clayman (2007) = D.L. Clayman, *Philosophers and Philosophy in Greek Epigram*, in P. Bing, J.S. Bruss (ed.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram. Down to Philip*, Leiden-Boston 2017, 497-517.
- Clayman (2009) = D.L. Clayman, *Timon of Phlius. Pyrrhonism into Poetry*, Berlin-New York 2009.
- Colonna (1938) = A. Colonna, *Heliodori Aethiopica*, Roma 1938.
- Conacher (1980) = D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1980.
- Conca (1985) = F. Conca, *Le peripezie della coppia nel romanzo antico e bizantino*, in R. Copioli (ed.), *Narrare*, Roma 1985, 81-91 = *Atene e Bisanzio*, Milano 2019, 25-34.
- Conca (1994) = F. Conca, *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita, Costantino Manasse*, Torino 1994.
- Conca (2008) = F. Conca, *Λ'ἀφήγησις nel IX libro dell'Anthologia Palatina*, in P.F. Moretti, C. Torre, G. Zanetto (ed.), *Debita dona. Studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli 2008, 179-194.
- Conca (2010) = F. Conca, *Il Codex Thebanus e i papiri: suggestioni sul testo di Caritone*, in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *I papiri del romanzo greco. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze 2010, 140-150 = *Atene e Bisanzio*, Milano 2019, 181-196.
- Conca (2015) = F. Conca, *La narrativa d'amore e la censura a Bisanzio*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» 149 (2015), 15-24.
- Conca, Marzi (2009) = F. Conca, M. Marzi, *Anthologia Palatina*, II, Torino 2009.
- Concolino Mancini (1976) = A. Concolino Mancini, *Sulle opere polemiche di Colote*, «Cronache Ercolanesi» 6 (1976), 61-67.
- Condello (2020) = F. Condello, *Plat. Men. 95d-96e e la tradizione antica dei Theognidea*, «Eikasmós» 31 (2020), 69-100.
- Conte (1981) = G.B. Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, «Materiali e Discussioni» 6 (1981), 147-160 = *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985², 109-122.
- Conte (2007²) = G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa 2007².
- Corradi (2013) = M. Corradi, *Dal Protagora alla Repubblica: Platone e la riflessione di Protagora su letteratura e paideia*, in N. Notomi, L. Brisson (ed.), *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2013, 82-86.

- Corradi (2014) = M. Corradi, *Retrouvailles platoniciennes: le discours d'Aristophane dans le Banquet et son héritage*, in S. D'Amico, M. Maigrone (ed.), *Les retrouvailles des époux dans la littérature et les arts. Quelques exemples de l'Antiquité à nos jours*, Chambéry 2014, 53-71.
- Corradi (2015) = M. Corradi, *Il περί ιστορίας di Prassifane*, in M. Loubet, D. Pralon (ed.), *Ποικίλοι καρποί. Exégèses païennes, juives et chrétiennes. Études réunies en hommage à Gilles Dorival*, Aix-en-Provence 2015, 421-434.
- Corti (2014) = A. Corti, *L'Adversus Colotem di Plutarco. Storia di una polemica filosofica*, Leuven 2014.
- Costa (2018) = I. Costa, *La ficción en Platón*, «Síntesis» 1.2 (2018), 12-30.
- Cresci (1981) = L.R. Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista e la tradizione bucolica*, «Atene&Roma» 26 (1981), 1-25.
- Crismani (1997) = D. Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventura*, Alessandria 1997.
- Crönert (1906) = W. Crönert, *Kolotes und Menedemos. Texte und Untersuchungen zur Philosophen- und Literaturgeschichte*, Amsterdam 1906.
- Cucchiarelli (1996) = A. Cucchiarelli, *L'entrata di Abinna nella Cena Trimalchionis (Petron. Satyr. 65)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 1.2 (1996), 737-753.
- Cucinotta (2014) = E. Cucinotta, *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*, Firenze 2014.
- Cueva (1998) = E.P. Cueva, *Longus and Thucydides: A New Interpretation*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 39.4 (1998), 429-440.
- Cueva (2004) = E.P. Cueva, *The Myths of Fiction. Studies in the Canonical Greek Novels*, Ann Arbor 2004.
- Cueva (2006) = E.P. Cueva, *Who's the Woman on the Bull?: Achilles Tatius 1, 4, 3*, in S.N. Byrne, E.P. Cueva, J. Alvares (ed.), *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel. Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*, Groningen 2006, 131-146.
- Cupane (1978) = C. Cupane, *Filagato da Cerami φιλόσοφος e διδάσκαλος. Contributo alla storia della cultura bizantina in età normanna*, in *Studi in onore di Matteo Gaudioso* (= «Siculorum Gymnasium» n.s. 31.1 (1978), 1-28).
- Cupane (2004) = C. Cupane, *Il romanzo*, in G. Cavallo (ed.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti*, I, Roma 2004, 407-453.
- D'Alconzo (2015) = N. D'Alconzo, *Works of Art in Ancient Greek Novels*, Diss. Swansea 2015.
- D'Alessandro (2022) = G. D'Alessandro, *Un rappresentante dell'antiplatonismo a Pergamo: il caso di Erodico di Babilonia*, «Maia» 74.2 (2022), 283-298.
- D'Alfonso (1995-1998) = F. D'Alfonso, *Anassimene e Ibico alla corte di Policrate*, «Helikon» 35-38 (1995-1998), 55-76.
- Dal Chiele (2016) = E. Dal Chiele, *De Platone et eius dogmate. Vita e pensiero di Platone. Testo, traduzione, introduzione e commento*, Bologna 2016.
- Dalfen (1974) = J. Dalfen, *Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*, München 1974.

- Danek, Wallisch (1993) = G. Danek, R. Wallisch, *Notizen zu Longos, Daphnis und Chloe*, «Wiener Studien» 106 (1993), 45-60.
- Davies, Finglass (2014) = M. Davies, P.J. Finglass, *Stesichorus. The Poems. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Cambridge 2014.
- De Jonge (2008) = C.C. De Jonge, *Between Grammar and Rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*, Leiden-Boston 2008.
- De Lacy (1974) = P. De Lacy, *Plato and the Intellectual Life of the Second Century A.D.*, in G.W. Bowersock (ed.), *Approaches to the Second Sophistic. Papers Presented at the 105th Annual Meeting of The American Philological Association*, University Park (Pennsylvania) 1974, 4-10.
- De Sanctis (2003) = D. De Sanctis, *I nomi delle Sirene nel Catalogo di Esiodo*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 1 (2003), 81-104.
- De Sanctis (2006) = D. De Sanctis, *Omero e la sua esegesi nel De bono rege di Filodemo*, «Cronache Ercolanesi» 36 (2006), 47-64.
- De Sanctis (2016) = D. De Sanctis, *The Meeting Scenes in the Incipit of Plato's Dialogues*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters. Between Literature and Philosophy*, Berlin-Boston 2016, 119-135.
- De Sanctis (2018) = D. De Sanctis, *Il canto e la tela. Le voci di Elena in Omero*, Pisa-Roma 2018.
- De Temmerman (2007) = K. De Temmerman, *Where Philosophy and Rhetoric Meet: Character Typification in the Greek Novel*, in J.R. Morgan, M. Jones (ed.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 85-110.
- De Temmerman (2012) = K. De Temmerman, *Achilles Tatiuss*, in I.J.F. de Jong (ed.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, III, Leiden-Boston 2012, 517-535.
- De Temmerman (2014) = K. De Temmerman, *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*, Oxford 2014.
- De Vita (2022) = M.C. De Vita, *Giuliano Imperatore. Lettere e discorsi*, Milano 2022.
- Del Corso (2010) = L. Del Corso, *Il romanzo greco a Ossirinco e i suoi lettori. Osservazioni paleografiche, bibliologiche, storico-culturali*, in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze 2010, 247-277.
- Delcomminette, d'Hoine, Gavray (2020) = S. Delcomminette, P. d'Hoine, M.-A. Gavray (ed.), *The Reception of Plato's Phaedrus from Antiquity to the Renaissance*, Berlin-Boston 2020.
- Deligiorgis (1974) = S. Deligiorgis, *Longus' Art in Brief Lives*, «Philological Quarterly» 53.1 (1974), 1-9.
- Des Places (1935) = É. Des Places, *Citations et paraphrases de poètes chez Démosthène et Platon*, in *Mélanges offerts à m. Octave Navarre par ses élèves et ses amis*, Toulouse 1935, 129-137 = *Études platoniciennes*. 1929-1979, Leiden 1981, 24-32.
- Desideri (1978) = P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978.
- Desideri (2018) = P. Desideri, *Platonismo di Dione*, «Antiquorum Philosophia» 12 (2018), 51-68.

- Destrée (2012) = P. Destrée, *The Speech of Alcibiades (212c4-222b7)*, in C. Horn (ed.), *Platon. Symposion*, Berlin 2012, 191-205.
- Destrée (2015) = P. Destrée, "The Allegedly Best Speaker": A Note on Plato on Aristophanes (*Symp. 189A7*), «Classical Philology» 110.4 (2015), 360-366.
- Di Febo (2017) = M. Di Febo, *Dione di Prusa. Boristenitico (Or. XXXVI). Introduzione, traduzione e commento. Con un saggio introduttivo di Giulio A. Lucchetta*, Lanciano 2017.
- Di Gregorio (1964) = L. Di Gregorio, *Sulla biografia di Giamblico e la fortuna del suo romanzo attraverso i secoli*, «Aevum» 38.1-2 (1964), 1-13.
- Di Gregorio (1968) = L. Di Gregorio, *Sugli «ΑΠΙΣΤΑ ΥΠΕΡ ΘΥΛΗΝ» di Antonio Diogene*, «Aevum» 42.3 (1968), 199-211.
- Di Marco (1989) = M. Di Marco, *Silli. Timone di Fliunte. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Roma 1989.
- Di Marco (2002) = M. Di Marco, *Fileta praeceptor amoris: Longo Sofista e la correzione del modello bucolico*, «Studi Classici e Orientali» 47.2 (2002), 9-35.
- Diels (2003²) = H. Diels, *Parmenides Lehrgedicht*, Sankt Augustin 2003².
- Dillon (2012) = J. Dillon, *Aristoxenus' Life of Plato*, in C.A. Huffman (ed.), *Aristoxenus of Tarentum. Discussion*, New Brunswick-London 2012, 283-296.
- Dittadi (2008) = A. Dittadi, *Difesa della retorica e "riscrittura" di Platone nei Discorsi Platonic di Elio Aristide*, «Rhetorica» 26.2 (2008), 113-137.
- Dittadi (2017) = A. Dittadi, *Platone in tribunale: difesa della retorica e finzione processuale nei Discorsi Platonic di Elio Aristide*, «Studi Classici e Orientali» 63 (2017), 267-291.
- Donato (2022) = M. Donato, *Il testo dell'Erissia: storia della tradizione*, Baden-Baden 2022.
- Donini (1994) = P. Donini, *Testi e commenti, manuali e insegnamento: la forma sistematica e i metodi della filosofia in età postellenistica*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 36.7, Berlin-New York 1994, 5027-5100 = *Commentary and Tradition. Aristotelianism, Platonism, and Post-Hellenistic Philosophy*, Berlin-New York 2011, 211-281.
- Donini (2004) = P. Donini, *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria 2004.
- Dorandi (1991) = T. Dorandi, *Storia dei filosofi. Platone e l'Accademia (PHerc. 1021 e 164). Edizione, traduzione e commento*, Napoli 1991.
- Dorandi (2013) = T. Dorandi, *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*, Cambridge 2013.
- Döring (1979) = K. Döring, *Exemplum Socratis. Studien zur Sokratesnachwirkung in der kynisch-stoischen Popularphilosophie der frühern Kaiserzeit und im frühen Christentum*, Wiesbaden 1979.
- Dörrie (1973) = H. Dörrie, *Ein Epigramm auf Platons Werke: Anthologia Palatina 9, 188*, «Grazer Beiträge» 1 (1973), 89-109.
- Dörrie (1976) = H. Dörrie, *Von Platon zum Platonismus. Ein Bruch in der Überlieferung und seine Überwindung*, Opladen 1976.

- Dörrie, Baltes (1990) = H. Dörrie, M. Baltes, *Der Platonismus in der Antike*, II, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990.
- Douglas Olson (2018) = S. Douglas Olson, *Athenaeus' "Fragments" of Non-Fragmentary Prose Authors and Their Implications*, «American Journal of Philology» 139.3 (2018), 423-450.
- Dover (1965) = K.J. Dover, *The Date of Plato's Symposium*, «Phronesis» 10.1 (1965), 2-20.
- Dover (1966) = K.J. Dover, *Aristophanes' Speech in Plato's Symposium*, «The Journal of Hellenic Studies» 86 (1966), 41-50.
- Dowden (1996) = K. Dowden, *Heliodoros: Serious Intentions*, «The Classical Quarterly» 46.1 (1996), 267-285.
- Duluş (2021) = M.G. Duluş, *From Rhetorical Appropriation to Spiritual Transposition: the Homilies of Philagathos of Cerami and the Ancient Novels*, «Byzantion» 91 (2021), 111-154.
- Duncan (2001) = A. Duncan, *Spellbinding Performance: Poet as Witch in Theocritus' Second Idyll and Apollonius' Argonautica*, «Helios» 28.1 (2001), 43-56.
- Düring (1941) = I. Düring, *Herodicus the Cratetean. A Study in anti-Platonic Tradition*, Göteborg 1941.
- Dyck (1986) = A.R. Dyck, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius. Michael Psellus*, Wien 1986.
- Ebrey, Kraut (2022) = D. Ebrey, R. Kraut, *Introduction to the Study of Plato*, in D. Ebrey, R. Kraut (ed.), *The Cambridge Companion to Plato. Second Edition*, Cambridge 2022, 1-38.
- Effe (1975) = B. Effe, *Entstehung und Funktion "personaler" Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, «Poetica» 7.2 (1975), 135-157.
- Egger (1988) = B. Egger, *Zu den Frauenrollen im griechischen Roman: Die Frau als Heldin und Leserin*, «Groningen Colloquia on the Novel» 1 (1988), 33-66.
- Elliger (1975) = W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin-New York 1975.
- Elmer (2008) = D.F. Elmer, *Heliodoros's "Sources": Intertextuality, Paternity, and the Nile River in the Aithiopia*, «Transactions of the American Philological Association» 138.2 (2008), 411-450.
- Emlyn-Jones (2004) = C. Emlyn-Jones, *The Dramatic Poet and his Audience: Agathon and Socrates in Plato's Symposium*, «Hermes» 132.4 (2004), 389-405.
- Engler (2017) = M.R. Engler, *Zu Platons künstlerischer Bestimmung der Philosophie: die Dialoge als höchste Form von Dichtung*, «Archai» 19 (2017), 93-128.
- Erbì (2020) = M. Erbì, *Epicuro. Lettere, frammenti, testimonianze*, Pisa-Roma 2020.
- Erbì (2024) = M. Erbì, *Lettori antichi del Protagora*, in M. Corradi, L. Ferroni (ed.), *Περὶ ἐπῶν δεινὸν εἶναι. Prospettive filologico-letterarie sul Protagora di Platone*, Baden-Baden 2024, 17-34.
- Erbse (1977) = H. Erbse, *Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung (zum 9. Kapitel der "Poetik")*, in A. Lippold, N. Himmelmann (ed.), *Bonner Festgabe Johannes Straub. Zum 65. Geburtstag am 18. Oktober 1977*, Bonn 1977, 127-136.

- Erler (1987) = M. Erler, *Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons. Übungsstücke zur Anleitung im philosophischen Denken*, Berlin-New York 1987 = *Il senso delle aporie nei dialoghi di Platone. Esercizi di avviamento al pensiero filosofico*, trad. it. C. Mazzarelli, Milano 1991.
- Erler (1997) = M. Erler, *Ideal und Geschichte. Die Rahmengespräche des Timaios und Kritias und Aristoteles' Poetik*, in T. Calvo, L. Brisson (ed.), *Interpreting the Timaeus-Critias. Proceedings of the Fourth Symposium Platonicum. Selected Papers*, Sankt Augustin 1997, 83-98 = *Idealità e storia. La cornice dialogica del Timeo e del Crizia e la Poetica di Aristotele*, «Elenchos» 19 (1998), 5-28.
- Erler (1999) = M. Erler, *Kolotes 2*, in DNP, VI, 671.
- Erler (2003) = M. Erler, *To Hear the Right Thing and to Miss the Point: Plato's Implicit Poetics*, in A.N. Michelini (ed.), *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*, Leiden-Boston 2003, 153-174.
- Erler (2006) = M. Erler, *Interpretatio medicans. Zur epikureischen Rückgewinnung der Literatur im philosophischen Kontext*, in M. van Ackeren, J. Müller (ed.), *Antike Philosophie Verstehen*, Darmstadt 2006, 243-256.
- Erler (2007) = M. Erler, *Platon*, in H. Flashar (ed.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, II.2, Basel 2007.
- Erler (2009) = M. Erler, "The Fox Knoweth Many Things, the Hedgehog One Great Thing": the Relation of Philosophical Concepts and Historical Contexts in Plato's Dialogues, «Hermatena» 187 (2009), 5-26.
- Erler (2013) = M. Erler, *Plasma und Historie. Platon über die Poetizität seiner Dialoge*, in M. Erler, J. Heßler (ed.), *Argument und literarische Form in antiker Philosophie*, Berlin-Boston 2013, 59-83.
- Erler (2016) = M. Erler, *Detailed Completeness and the Pleasure of the Narrative. Some Remarks on the Narrative Tradition and Plato*, in G. Cornelli (ed.), *Plato's Styles and Characters. Between Literature and Philosophy*, Berlin-München-Boston 2016, 103-117.
- Erler (2020) = M. Erler, *Poesin poiein. Selbstbezug und immanente Poetik in frühgriechischer Dichtung*, in D. Klein (ed.), *Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik*, Hildesheim 2020, 21-34.
- Fauquier (2016) = F. Fauquier, *Maxime, interprète de Platon?*, in F. Fauquier, B. Pérez-Jean (ed.), *Maxime de Tyr, entre rhétorique et philosophie au II^e siècle de notre ère*, Montpellier 2016, 137-147.
- Fauth (1978) = W. Fauth, *Zur kompositorischen Anlage und zur Typik der Apista des Antonios Diogenes*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» 4 (1978), 57-68.
- Feddern (2018) = S. Feddern, *Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, Berlin-Boston 2018.
- Feddern (2021) = S. Feddern, *Elemente der antiken Erzähltheorie*, Berlin-Boston 2021.
- Fernández-Delgado, Pordomingo (2016) = J-A. Fernández-Delgado, F. Pordomingo, *Musical Ekphrasis and Diegema in Longus' Daphnis and Chloe*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 56 (2016), 696-708.
- Ferrari F. (2004a) = F. Ferrari, *Platone. Parmenide*, Milano 2004.

- Ferrari F. (2004b) = F. Ferrari, *Platone in Plutarco*, in I. Gallo (ed.), *La biblioteca di Plutarco. Atti del IX Convegno plutarco, Pavia, 13-15 giugno 2002*, Napoli 2004, 225-235.
- Ferrari F. (2010a) = F. Ferrari, *Il migliore dei mondi impossibili. Parmenide e il cosmo dei Presocratici*, Roma 2010.
- Ferrari F. (2010b) = F. Ferrari, *Der entmythologisierte Demiurg*, in D. Koch, I. Männlein-Robert, N. Weidtmann (ed.), *Platon und das Göttliche*, Tübingen 2010, 62-81.
- Ferrari F. (2011) = F. Ferrari, *Platone. Teeteto*, Milano 2011.
- Ferrari F. (2012) = F. Ferrari, *Il passato come pharmakon in Platone: la kallipolis e l'Atene al tempo di Atlantide*, in F.L. Lisi (ed.), *Utopia, Ancient and Modern. Contributions to the History of a Political Dream*, Sankt Augustin 2012, 99-112.
- Ferrari F., Petrucci (2022) = F. Ferrari, F.M. Petrucci, *Platone. Timeo. Introduzione di Franco Ferrari. Testo, traduzione e commento a cura di Federico M. Petrucci*, Milano 2022.
- Ferrari G.R.F. (1987) = G.R.F. Ferrari, *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney 1987.
- Ferrero (1963) = L. Ferrero, *Tra poetica ed istorica: Duride di Samo*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino 1963, 68-100.
- Feuillâtre (1966) = E. Feuillâtre, *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore. Contribution à la connaissance du roman grec*, Paris 1966.
- Finglass (2011) = P.J. Finglass, *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.
- Finglass (2015) = P.J. Finglass, *Stesichorus, Master of Narrative*, in P.J. Finglass, A. Kelly (ed.), *Stesichorus in Context*, Cambridge 2015, 83-97.
- Fink (2012) = J.L. Fink, *Introduction*, in J.L. Fink (ed.), *The Development of Dialectic from Plato to Aristotle*, Cambridge 2012, 1-23.
- Finkelberg (1998) = M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998.
- Finkelberg (2019) = M. Finkelberg, *The Gatekeeper. Narrative Voice in Plato's Dialogues*, Leiden-Boston 2019.
- Finkelberg (2021) = M. Finkelberg, *Frame and Frame-Breaking in Plato's Dialogues*, in E. Kaklamanou, M. Pavlou, A. Tsakmakis (ed.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Leiden-Boston 2021, 27-39.
- Flashar (1979) = H. Flashar, *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in H. Flashar (ed.), *Le classicisme a Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, *Vandœuvres-Genève* 21-26 août 1978 (= «Entretiens Hardt» 25 (1979), 79-97).
- Flinterman (2002) = J.J. Flinterman, "...largely fictions...": *Aelius Aristides on Plato's Dialogues*, «Ancient Narrative» 1 (2002), 32-54.
- Flower (1994) = M.A. Flower, *Theopompus of Chios. History and Rhetoric in the Fourth Century BC*, Oxford 1994.
- Fogagnolo (2020) = M. Fogagnolo, *Antimachus Colophonius*, Leiden-Boston 2020.

- Fogagnolo (2021) = M. Fogagnolo, *Il dibattito sul πλάσμα nella critica letteraria di IV secolo a. C.: Aristotele e Megaclide*, in A. Casadei, M. Foschi Albert, M. Tulli (ed.), *Menzogna e falsificazione*, Pisa 2021, 253-266.
- Foley (2010) = R. Foley, *The Order Question: Climbing the Ladder of Love in Plato's Symposium*, «Ancient Philosophy» 30 (2010), 57-72.
- Ford (2002) = A.L. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford 2002.
- Ford (2010) = A.L. Ford, ΣΩΚΡΑΤΙΚΟΙ ΛΟΓΟΙ in *Aristotle and Fourth-Century Theories of Genre*, «Classical Philology» 105.3 (2010), 221-235.
- Ford (2017) = A.L. Ford, *Alcibiades' Eikôn of Socrates and the Platonic Text: Symp. 215a-222d*, in P. Destrée, R.G. Edmonds III (ed.), *Plato and the Power of Images*, Leiden-Boston 2017, 11-28.
- Fornaro (2000) = S. Fornaro, *Accuse e difese d'Omero: Platone nell'orazione undicesima di Dione Crisostomo*, «Eikasmós» 11 (2000), 249-265.
- Fornaro (2019) = S. Fornaro, *Un uomo senza volto. Introduzione alla lettura di Luciano di Samosata*, Bologna 2019.
- Fowler (2008) = R.C. Fowler, *The Platonic Rhetor in the Second Sophistic*, Diss. New Brunswick-New Jersey 2008.
- Fowler (2018) = R.C. Fowler, *Variations of Receptions of Plato during the Second Sophistic*, in H. Tarrant, D.A. Layne, D. Baltzly, F. Renaud (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity*, Leiden-Boston 2018, 223-249.
- Franchini (2017) = E. Franchini, *Nota sui Ἀῆποι di Ferecrate*, «Eikasmós» 28 (2017), 111-113.
- Fränkel (1962²) = H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar*, Frankfurt am Main 1962².
- Friedländer (1960²) = P. Friedländer, *Platon*, III, Berlin-New York 1960².
- von Fritz (1937) = K. von Fritz, *Philipp von Opus und Philipp der Philosoph*, «Philologus» 92 (1937), 243-247.
- von Fritz (1958) = K. von Fritz, *Die Bedeutung des Aristoteles für die Geschichtsschreibung*, in *Histoire et historiens dans l'antiquité. Vandœuvres-Genève, 2-8 août 1956*, (= «Entretiens Hardt» 4 (1958), 83-128) = *Schriften zur griechischen und römischen Verfassungsgeschichte und Verfassungstheorie*, Berlin-New York 1976, 256-287.
- von Fritz (1967) = K. von Fritz, *Xenophanes*, in *RE IX-A2*, 1541-1564.
- Fronterotta (2003) = F. Fronterotta, *Platone. Timeo*, Milano 2003.
- Fuhrer (1993) = T. Fuhrer, *Der Begriff veri simile bei Cicero und Augustin*, «Museum Helveticum» 50.2 (1993), 107-125.
- Fuhrer (1996) = T. Fuhrer, *Hellenistische Dichtung und Geschichtsschreibung. Zur peripatetischen und kallimacheischen Literaturtheorie*, «Museum Helveticum» 53.2 (1996), 116-122.
- Fuhrmann (1973) = M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973.

- Furiani (1985) = P.L. Furiani, *Achille Tazio VIII 9.9 sgg. e Platone, Leggi XIII 961 a-b: un esempio di imitazione e deformazione*, «Prometheus» 11.2 (1985), 179-182.
- Fusillo (1989) = M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia e eros*, Venezia 1989.
- Fusillo (1990a) = M. Fusillo, *Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco*, «Materiali e Discussioni» 25 (1990), 27-48.
- Fusillo (1990b) = M. Fusillo, *Antonio Diogene. Le incredibili avventure al di là di Tule*, Palermo 1990.
- Fusillo (1997) = M. Fusillo, *How Novels End. Some Patterns of Closure in Ancient Narrative*, in D.H. Roberts, F.M. Dunn, D. Fowler (ed.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, 209-227.
- Futre Pinheiro (1991) = M.P. Futre Pinheiro, *Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodorus' "Aethiopia"*, «Groningen Colloquia on the Novel» 4 (1991), 69-83.
- Futre Pinheiro (1998) = M.P. Futre Pinheiro, *Time and Narrative Technique in Heliodorus' "Aethiopia"*, in W. Hasse, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.4, Berlin-New York 1998, 3148-3173.
- Futre Pinheiro (2014) = M.P. Futre Pinheiro, *The Genre of the Novel. A Theoretical Approach*, in E.P. Cueva, S.N. Bryne (ed.), *A Companion to the Ancient Novel*, Malden-Oxford-Chichester 2014, 201-216.
- Gagarin (1994) = M. Gagarin, *Probability and Persuasion: Plato and Early Greek Rhetoric*, in I. Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York 1994, 46-68.
- Gaiser (1974) = K. Gaiser, *Name und Sache in Platons "Kratylos"*, Heidelberg 1974.
- Gaiser (1984) = K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli 1984 = *Tre studi platonici*, ed. B. Centrone, Napoli 2021, 55-186 (ed. ted. in *Gesammelte Schriften*, ed. T.A. Szlezák, Sankt Augustin 2004, 3-72).
- Gaiser (1988) = K. Gaiser, *Philodems Academica. Die Berichte über Platon und die Alte Akademie in zwei herkulanensischen Papyri*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988.
- Gallavotti (1931) = G. Gallavotti, *Frammento di Antonio Diogene?*, «Studi Italiani di Filologia Classica» n.s. 8 (1931), 247-275.
- Gallo (1987) = I. Gallo, *Il giudizio di Timone di Fliunte su Socrate (Diog. Laert. II 19)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, 327-333.
- Gangloff (2002) = A. Gangloff, *Mythes, fables et rhétorique à l'époque impériale*, «Rhetorica» 20.1 (2002), 25-56.
- Garin (1986) = E. Garin, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, in G.C. Garfagnini (ed.), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, I, Firenze 1986, 3-13.
- Gärtner (1969) = H. Gärtner, *Charikleia in Byzanz*, «Antike und Abendland» 15.1 (1969), 47-69.
- Gastaldi (1973) = S. Gastaldi, *Poesia e historia nella Poetica di Aristotele*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» 107 (1973), 202-242.
- Gastaldi (2005) = S. Gastaldi, *L'immagine dell'anima e la felicità del giusto*, in M. Vegetti (ed.), *Platone. La Repubblica. Traduzione e commento*, VI, Napoli 2005, 593-633.

- Gastaldi (2013) = S. Gastaldi, *Poetry: Paideia and Mimesis*, in M. Vegetti, F. Ferrari, T. Lynch (ed.), *The Painter of Constitutions. Selected Essays on Plato's Republic*, Sankt Augustin 2013, 25-72.
- Geffcken (1928) = J. Geffcken, *Antiplatonika*, «Hermes» 64.1 (1928), 87-109.
- Gelzer (1979) = T. Gelzer, *Klassizismus, Attizismus und Asianismus*, in H. Flashar (ed.), *Le classicisme a Rome aux I^{ers} siècles avant et après J. C., Vandœuvres-Genève 21-26 août 1978* (= «Entretiens Hardt» 25 (1979), 1-41).
- Giannantoni (1990) = G. Giannantoni, *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, IV, Napoli 1990.
- Giannantoni (1994) = G. Giannantoni, *Epicurei e stoici sul linguaggio*, in *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1994, 249-272.
- Giavatto (2010) = A. Giavatto, *Le dialogue des sources dans les Questions Platoniciennes de Plutarque*, in X. Brouillette, A. Giavatto (ed.), *Les dialogues platoniciens chez Plutarque. Stratégies et méthodes exégétiques*, Leuven 2010, 117-129.
- Gigante (1981) = M. Gigante, *Scetticismo e epicureismo: per l'avviamento di un discorso storiografico*, Napoli 1981.
- Gigante (1990) = M. Gigante, *Socrate nei Discorsi Sacri di Elio Aristide*, «Elenchos» 11.1 (1990), 77-78.
- Gigon (1986) = O. Gigon, *Das dritte Buch des Diogenes Laertios*, «Elenchos» 7.1 (1986), 133-182.
- Gill (1979) = C. Gill, *Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction*, «Philosophy&Literature» 3.1 (1979), 64-78.
- Gill (2007) = C. Gill, *Form and Outcome of Arguments in Plato's Gorgias*, in L. Brisson, M. Erler (ed.), *Gorgias-Menon. Selected Papers from the Seventh Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2007, 62-65.
- Gill (2017) = C. Gill, *Plato's Atlantis Story. Text, Translation and Commentary*, Liverpool 2017.
- Gill (2018) = C. Gill, *Style and Ethos in Longus' Daphnis and Chloe*, in K. Chew, J.R. Morgan, S.M. Trzaskoma (ed.), *Literary Currents and Romantic Forms. Essays in Memory of Bryan Reardon*, Groningen 2018, 113-135.
- Giovannelli (2008) = M. Giovannelli, *Echi euripidei nel romanzo di Senofonte Efesio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano» 61.2 (2008), 273-290.
- Giuliano (2005) = F.M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005.
- Glucker (1978) = J. Glucker, *Antiochus and the Late Academy*, Göttingen 1978.
- Goebel (1989) = G.H. Goebel, *Probability in the Earliest Rhetorical Theory*, «Mnemosyne» 42.1-2 (1989), 41-53.
- Goldhill (1991) = S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- Gonzalez (2020) = F.J. Gonzalez, *Thinking as Conversation in Plato's Theaetetus*, in B. Bossi, T.M. Robinson (ed.), *Plato's Theaetetus Revisited*, Berlin-Boston 2020, 173-192.

- Görgemanns (1993) = H. Görgemanns, *Zur Deutung der Szene am Ilissos in Platons Phaidros*, in G.W. Most, H. Petersmann, A.M. Ritter (ed.), *Philanthropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, Göttingen 1993, 122-147.
- Görgemanns (2000) = H. Görgemanns, *Wahrheit und Fiktion in Platons Atlantis-Erzählung*, «Hermes» 128.4 (2000), 405-419.
- Granger (2007) = H. Granger, *Poetry and Prose: Xenophanes of Colophon*, «Transactions of the American Philological Association» 137.2 (2007), 403-433.
- Graverini (2006) = L. Graverini, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in F. Mosetti Casaretto (ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria 2006, 1-24.
- Graverini, Nicolini (2019) = L. Graverini, L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi*, I, Milano 2019.
- Gray (1987) = V. Gray, *Mimesis in Greek Historical Theory*, «The American Journal of Philology» 108.3 (1987), 467-486.
- Graziosi (2002) = B. Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002.
- Grenfell, Hunt (1915) = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Oxyrynchus Papyri*, IX, London 1915.
- Grenfell, Hunt, Hogart (1900) = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, D.G. Hogart, *Fayûm Towns and their Papyri*, London 1900.
- Grethlein (2021) = J. Grethlein, *The Ancient Aesthetics of Deception. The Ethics of Enchantment from Gorgias to Heliodorus*, Cambridge 2021.
- Griffin (2019) = M. Griffin, “*Language Converts ψυχή*”: *Reflections on Commentary in Late Ancient Philosophical Research and Education*, in B. Strobel (ed.), *Die Kunst der philosophischen Exegese bei den spätantiken Platon- und Aristoteles-Kommentatoren. Akten der 15. Tagung der Karl und Gertrud Abel-Stiftung vom 4. bis 6. Oktober 2012 in Trier*, Berlin-Boston 2018, 127-157.
- Griffith (1983) = M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- Grimaldi (1980) = W.M.A. Grimaldi, *Aristotle. Rhetoric I. A Commentary*, New York 1980.
- Gronewald (1977) = M. Gronewald, *Ein neues Fragment aus dem Metiochos-Parthenope-Roman (Ostrakon Bodl.2175 = Pack² 2782)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 24 (1977), 21-22.
- van Groningen (1966) = B.A. van Groningen, *Théognis. Le premier livre*, Amsterdam 1966.
- Guida (2004) = A. Guida, *L'imperatore e il vescovo. Testimonianze sulla fortuna del romanzo nel IV secolo*, in A. Marcone (ed.), *Società e cultura in età tardoantica. Atti dell'incontro di studi, Udine 29-30 maggio 2003*, Firenze 2004, 23-37.
- Guido (1991) = R. Guido, *Μύθους πλαττειν, un'eco platonica in Jul. Or. 7?*, «Rudiae» 3 (1991), 87-104.
- Gundert (1935) = H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt am Main 1935.
- Guthrie (1971) = W.K.C. Guthrie, *The Sophists*, Cambridge 1971.
- Habrigh (1960) = E. Habrigh, *Iamblichi Babyloniacorum reliquiae*, Leipzig 1960.

- Hadot (1983) = P. Hadot, *Physique et poésie dans le Timée de Platon*, «Revue de Théologie et de Philosophie» 115.2 (1983), 113-133.
- Hägg (1966) = T. Hägg, *Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios-Original oder Epitome?*, «Classica et Mediaevalia» 27 (1966), 118-161.
- Hägg (1971) = T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesios and Achilles Tatius*, Stockholm 1971.
- Hägg (1975) = T. Hägg, *Photios als Vermittler antiker Literatur. Untersuchungen zur Technik des Referierens und Exzerpieren in der Bibliothek*, Uppsala 1975.
- Hägg (1985) = T. Hägg, *Metiochus at Polycrates' Court*, «Eranos» 83 (1985), 92-102 = *Parthenope. Selected Studies in Ancient Greek Fiction (1969-2004)*, Copenhagen 2004, 264-272.
- Hägg (1987) = T. Hägg, *Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel*, «Classical Antiquity» 6.2 (1987), 184-204 = *Parthenope. Selected Studies in Ancient Greek Fiction (1969-2004)*, Copenhagen 2004, 73-98.
- Hägg (1994) = T. Hägg, *Orality, Literacy, and the "Readership" of the Early Greek Novel*, in R. Eriksen (ed.), *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*, Berlin-New York 1994, 47-81 = *Parthenope. Selected Studies in Ancient Greek Fiction (1969-2004)*, Copenhagen 2004, 109-140.
- Hägg, Utas (2003) = T. Hägg, B. Utas, *The Virgin and Her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, Leiden-Boston 2003.
- Halliwell (1998²) = S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chicago 1998².
- Halliwell (2002) = S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002.
- Halliwell (2008) = S. Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.
- Halliwell (2021) = S. Halliwell, *Sul Sublime. Con un saggio di Massimo Fusillo. Traduzione di Laura Lulli*, Milano 2021.
- Hansen (2003) = W. Hansen, *Strategies of Authentication in Ancient Popular Literature*, in S. Panayotakis, M. Zimmerman, W. Keulen (ed.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston 2003, 301-314.
- Hartmann (2003) = V. Hartmann, *Personifikation*, in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, VI, Tübingen 2003, 810-813.
- Haslam (1972) = M.W. Haslam, *Plato, Sophron, and the Dramatic Dialogue*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 19.1 (1972), 17-38.
- Hasubek (1996) = P. Hasubek, *Fabel*, in G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III, Tübingen 1996, 185-196.
- Heath (1989) = M. Heath, *The Unity of Plato's Phaedrus*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 7 (1989), 151-173.
- Heath (2001) = M. Heath, *Aristotle and the Pleasures of Tragedy*, in Ø. Andersen, J. Haarberg (ed.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London 2001, 7-23.
- Hefti (1950) = V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopica*, Diss. Wien 1950.
- Heitsch (1993) = E. Heitsch, *Platon. Phaidros. Übersetzung und Kommentar*, Göttingen 1993.

- Henrichs (1969) = A. Henrichs, *Lollianos. Phoinikika. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 4 (1969), 205-215.
- Henrichs (1970) = A. Henrichs, *Lollianos und P.Oxy. 1368*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 6 (1970), 42-43.
- Henrichs (1972) = A. Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn 1972.
- Henrichs (2011) = A. Henrichs, *Missing Pages: Papyrology, Genre, and the Greek Novel*, in D. Obbink, R. Rutherford (ed.), *Culture in Pieces. Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, 302-322.
- Herrmann (2007) = F.-G. Herrmann, *Longus' Imitation: Mimēsis in the Education of Daphnis and Chloe*, in J.R. Morgan, M. Jones (ed.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 205-229.
- Heubeck, Hoekstra (1989) = A. Heubeck, A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey*, II, Oxford 1989.
- Hilton (2024) = J.L. Hilton, *A Commentary on Books 3 and 4 of Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Leiden-Boston 2024.
- Hindermann (2013) = J. Hindermann, *Eros und die Wissensvermittlung im Garten. Zum Exkurs im griechischen Roman (Achilles Tatius: Leucippe und Cleitophon, Longus: Daphnis und Chloe) und in der "Buntschriftstellerei" (Aelian: De natura animalium; Varia historia)*, «Gymnasium» 120.4 (2013), 343-360.
- Hirschberger (2001) = M. Hirschberger, *Epos und Tragödie in Charitons Kallirhoe. Ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» 25 (2001), 157-186.
- Hordern (2004) = J.H. Hordern, *Sophon's Mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford 2004.
- Horky (2018) = P.S. Horky, *Speusippus and Xenocrates on the Pursuit and Ends of Philosophy*, in H. Tarrant, D.A. Layne, D. Baltzly, F. Renaud (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity*, Leiden-Boston 2018, 29-45.
- Horn (1988) = H.-J. Horn, *Zum neunten Kapitel der aristotelischen Poetik*, «Rheinisches Museum für Philologie» 131.2 (1988), 113-136.
- Horn (2000) = H.-J. Horn, *Denn die Dichtung ist philosophischer als die Geschichtsschreibung. Zu Aristoteles, Poetik 9, 1451 b5/7*, «Grazer Beiträge» 23 (2000), 75-82.
- Hose (1996) = M. Hose, *Fiktionalität und Lüge. Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie*, «Poetica» 28.3-4 (1996), 257-274.
- Houston (2014) = G.W. Houston, *Inside Roman Libraries. Book Collections and Their Management in Antiquity*, Chapel Hill 2014.
- Hubbard (2006) = T.K. Hubbard, *The Pipe That can imitate All Pipes: Longus' Daphnis and Chloe and the Intertextual Polyphony of Pastoral Music*, in M. Skoie, S. Bjørnstad Velázquez (ed.), *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-inscribed*, Bristol 2006, 101-106.

- Hunter (1977) = R. Hunter, *Longus and Plato*, in M. Picone, B. Zimmermann (ed.), *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*, Basel 1977, 15-28 = *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlin-New York 2008, 775-789.
- Hunter (1983) = R. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge 1983.
- Hunter (1994) = R. Hunter, *History and Historicity in the Romance of Chariton*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.2, Berlin-New York 1994, 1055-1086 = *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlin-New York 2008, 737-774.
- Hunter (1998) = R. Hunter, *The Aithiopika of Heliodorus: beyond Interpretation?*, in R. Hunter (ed.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge 1998, 40-59 = *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlin-New York 2008, 804-828.
- Hunter (2004) = R. Hunter, *Plato's Symposium*, Oxford 2004.
- Hunter (2005) = R. Hunter, "Philip the Philosopher" on the *Aithiopika of Heliodorus*, in S. Harrison, M. Paschalis, S. Frangoulidis (ed.), *Metaphor and the Ancient Novel*, Groningen 2005, 123-138 = *On Coming After. Studies in Post-Classical Greek Literature and its Reception*, Berlin-New York 2008, 829-844.
- Hunter (2008) = R. Hunter, *Ancient Readers*, in T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge 2008, 261-271.
- Hunter (2009) = R. Hunter, *The Trojan Oration of Dio Chrysostom and Ancient Homeric Criticism*, in J. Grethlein, A. Rengakos (ed.), *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin-New York 2009, 43-61 = *The Layers of the Text. Collected Papers on Classical Literature 2008-2021*, Berlin-Boston 2021, 487-505.
- Hunter (2012) = R. Hunter, *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*, Cambridge 2012.
- Hunter (2014) = R. Hunter, *Hesiodic Voices. Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days*, Cambridge 2014.
- Hunter (2022) = R. Hunter, *Epic into Drama (7.6-8)*, in I. Repath, T. Whitmarsh (ed.), *Reading Heliodorus' Aethiopica*, Oxford 2022, 174-185.
- Iakovou (2020) = E. Iakovou, *Tragödie im Roman: Euripides-Rezeption in Heliodors Aithiopika*, in M. Schramm (ed.), *Euripides-Rezeption in Kaiserzeit und Spätantike*, Berlin-Boston 2020, 205-224.
- Ieranò (2023) = G. Ieranò, «Domani appariremo giusti». *Appunti per una rilettura del personaggio di Odisseo nella tragedia greca*, in G. Ieranò, A. Comboni, S. La Barbera (ed.), «...e tutto prezioso è ciò che offrono gli amici». *Miscellanea di studi per Luigi Belloni*, Trento 2023, 237-250.
- Indelli (2000) = G. Indelli, *Colote di Lampsaco, il bersaglio polemico di Plutarco, e Polistrato, il terzo capo del Giardino*, «Cronache Ercolanesi» 30 (2000), 45-52.
- Ioli (2018) = R. Ioli, *Il felice inganno. Poesia, finzione e verità nel mondo antico*, Milano 2018.
- Irwin (2005) = E. Irwin, *Solon and Early Greek Poetry. The Politics of Exhortation*, Cambridge 2005.

- Isnardi Parente (1988) = M. Isnardi Parente, *Plutarco contro Colote*, in I. Gallo (ed.), *Aspetti dello stoicismo e dell'epicureismo in Plutarco. Atti del II convegno di studi su Plutarco. Ferrara, 2-3 aprile 1987*, Ferrara 1988, 65-88.
- Isnardi Parente (2004³) = M. Isnardi Parente, *Speusippo. Frammenti e testimonianze. Edizione riveduta e corretta*, Roma 2004³ (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/isnardi/fro nte.htm>).
- Jackson (2021) = C.R. Jackson, *Believable Lies and Implausible Truths: Negotiating Late Antique Concepts of Fiction in Heliodorus's Aithiopica*, «Transactions of the American Philological Association» 151.1 (2021), 203-235.
- Jacobs (1803) = F. Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graecae secundum ordinem analectorum Brunckii*, III.2, Leipzig 1803.
- Jacobs (1817) = F. Jacobs, *Anthologia Graeca*, III, Leipzig 1817.
- Jacoby (1962) = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, II, Leiden 1962.
- Jaeger (1973⁴) = W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, III, Berlin-New York 1973⁴.
- Janko (2000) = R. Janko, *Philodemus. On Poems. Book One*, Oxford 2000.
- Jajdzewska (2011) = K.A. Jajdzewska, *Platonic Receptions in the Second Sophistic*, Diss. Ohio 2011.
- Jajdzewska (2022) = K.A. Jajdzewska, *Greek Dialogue in Antiquity. Post-Platonic Transformations*, Oxford 2022.
- Johansen (2004) = T.K. Johansen, *Plato's Natural Philosophy. A Study of the Timaeus-Critias*, Cambridge 2004.
- de Jong (2001) = I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.
- de Jong (2014) = I.J.F. de Jong, *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- Jouanno (1996) = C. Jouanno, *Sur un topos romanesque oublié: les scènes de banquets*, «Revue des Études Grecques» 109.1 (1996), 157-184.
- Jouët-Pastré (2006) = E. Jouët-Pastré, *Le jeu et le sérieux dans les Lois de Platon*, Sankt Augustin 2006.
- Jouët-Pastré (2018) = E. Jouët-Pastré, *Le plaisir à l'épreuve de la pensée. Lecture du Protagoras, du Gorgias et du Philèbe de Platon*, Leiden-Boston 2018.
- Kahn (1996) = C. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge 1996.
- Kaibel (1898) = G. Kaibel, *Die Prolegomena περι κωμωδίας*, Berlin 1898.
- Kaibel (1992²) = G. Kaibel, *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, III, Stuttgart 1992².
- Kaiser (2013) = C. Kaiser, *Leben und Lieben des "göttlichen Platon" zwischen Byzanz und Italien im Quattrocento*, in C. Märkl, C. Kaiser, T. Ricklin (ed.), "Inter graecos latinissimus, inter latinos graecissimus". *Bessarion zwischen den Kulturen*, Berlin-Boston 2013, 391-437.
- Kaltsas (2021) = D. Kaltsas, *Textual Remarks on two Papyri of the Greek Novel*, «Bulletin of the American Society of Papyrologists» 58 (2021), 249-265.

- Kambylis (1965) = A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg 1965.
- Kauffman (2015) = N. Kauffman, *Beauty as Fiction in Leucippe and Clitophon*, «Ancient Narrative» 12 (2015), 43-69.
- Kechagia (2011) = E. Kechagia, *Plutarch Against Colotes. A Lesson in History of Philosophy*, Oxford 2011.
- Keime (2016) = C. Keime, *Lector in dialogo: Implied Readers and Interpretive Strategies in Plato's Symposium*, in M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 52-58.
- Kestner (1973-1974) = J. Kestner, *Ekphrasis as Frame in Longus' Daphnis and Cloe*, «The Classical World» 67.3 (1973-1974), 166-171.
- Keyes (1922) = C.W. Keyes, *The Structure of Heliodorus' Aethiopica*, «Studies in Philology» 19.1 (1922), 42-51.
- Kidd (2014) = S.E. Kidd, *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*, Cambridge 2014.
- Kim (2010) = L. Kim, *The Literary Heritage as Language: Atticism and the Second Sophistic*, in E.J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Malden-Oxford-Chichester 2010, 468-482.
- Kim (2019) = L. Kim, *The Trouble with Calasiris. Duplicity and Autobiographical Narrative in Heliodorus and Galen*, «Mnemosyne» 72.2 (2019), 229-249.
- Kindstrand (1973) = J.F. Kindstrand, *Homer in der Zweiten Sophistik. Studien zu der Homerlektüre und dem Homerbild bei Dion von Prusa, Maximus von Tyros und Ailius Aristeides*, Uppsala 1973.
- Kleve (1983) = K. Kleve, *Scurra Atticus. The Epicurean View of Socrates*, in ΣΥΖΗΤΗΣΙΣ. *Studi sull'Epicureismo greco e romano offerti a Marcello Gigante*, Napoli 1983, 227-253.
- Kloss (2001) = G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin-New York 2001.
- Kloss (2003) = G. Kloss, *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen Poetik*, «Rheinisches Museum für Philologie» 146.2 (2003), 160-183.
- Klotz (2011) = F. Klotz, *Imagining the Past: Plutarch's Play with Time*, in F. Klotz, K. Okoinomopoulou (ed.), *The Philosopher's Banquet. Plutarch's Table Talk in the Intellectual Culture of the Roman Empire*, Oxford 2011, 160-178.
- Köhnken (1971) = A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar. Interpretationen zu sechs Pindargedichten*, Berlin-New York 1971.
- Köhnken (1990) = A. Köhnken, *Terminologische Probleme in der "Poetik" des Aristoteles*, «Hermes» 118.2 (1990), 129-149.
- Koller (1954) = H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne 1954.
- Koniaris (1983) = G.L. Koniaris, *On Maximus of Tyre: Zetemata (II)*, «Classical Antiquity» 2.2 (1983), 212-250.
- Kraus (2006) = M. Kraus, *Nothing to Do with Truth? Εικόζ in Early Greek Rhetoric and Philosophy*, «Papers on Rhetoric» 7 (2006), 129-150.

- Krischer (1965) = T. Krischer, *Έτυμος und ἀληθής*, «Philologus» 109.3-4 (1965), 161-174.
- Krischer (1984) = T. Krischer, *Diotima und Alkibiades. Zur Struktur des platonischen Symposion*, «Grazer Beiträge» 11 (1984), 51-65.
- Kroll (1978³) = W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, New York-London 1978³.
- Kuch (1985) = H. Kuch, *Gattungstheoretische Überlegungen zum antiken Roman*, «Philologus» 129.1 (1985), 3-19.
- Kuch (1992) = H. Kuch, *Zur Gattungsgeschichte und Gattungstheorie des antiken Romans*, «Eikasmós» 3 (1992), 223-233.
- Kuhn (2017) = M. Kuhn, *Platon. Timaios*, Hamburg 2017.
- Kussl (1991) = R. Kussl, *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*, Tübingen 1991.
- Labarbe (1949) = J. Labarbe, *L'Homère de Platon*, Paris 1949.
- Lanata (2020²) = G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti. Testo, traduzione e commento*, Roma 2020².
- Lane (2013) = M. Lane, *Founding as Legislating: the Figure of Lawgiver in Plato's Republic*, in N. Notomi, L. Brisson (ed.), *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2013, 104-114.
- Lanza (1979) = D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979.
- Lanza (1997³) = D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1997³.
- Lapini (2003) = W. Lapini, *Studi di filologia filosofica greca*, Firenze 2003.
- Laplace (1992) = M. Laplace, *Les Éthiopiennes d'Héliodore, ou la genèse d'un panégyrique de l'amour*, «Revue des Études Anciennes» 94 (1992), 199-230.
- Laplace (1994) = M. Laplace, *Récit d'une éducation amoureuse et discours panégyrique dans les Éphésiaques de Xénophon d'Éphèse: le romanesque antitragique et l'art de l'amour*, «Revue des Études Grecques» 107 (1994), 440-479.
- Laplace (2007) = M. Laplace, *Le roman d'Achille Tatios. «Discours panégyrique» et imaginaire romanesque*, Berne 2007.
- Lauxtermann (1998) = M.D. Lauxtermann, *What is an Epideictic Epigram?*, «Mnemosyne» 51.5 (1998), 525-537.
- Lavagnini (1922) = B. Lavagnini, *Eroticorum Graecorum Fragmenta Papyracea*, Leipzig 1922.
- Lavagnini (1950) = B. Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, Messina-Firenze 1950.
- Lavagnini (1974) = B. Lavagnini, *Filippo-Filagato promotore degli studi di greco in Calabria*, «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata» 28 (1974), 3-12 = *ATAKTA. Scritti minori di filologia classica, bizantina e neogreca*, Palermo 1978, 760-769.
- Lech (2012) = M.L. Lech, *Eupolis and the λῆρος of the Poets: a Note on Eupolis 205 K-A*, «The Classical Journal» 107.3 (2012), 283-289.
- Lefteratou (2013) = A. Lefteratou, *Iphigenia Revisited: Heliodorus' Aethiopica and the "Der Tod und das Mädchen" Pattern*, in M.P. Futre Pinheiro, A. Bierl, R. Beck (ed.), *Intende, Lector – Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel*, Berlin-Boston 2013, 200-222.

- Leo (1901) = F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form*, Leipzig 1901.
- Leszl (1985) = W. Leszl, *Il potere della parola in Gorgia e in Platone*, in L. Montoneri, F. Romano (ed.), *Gorgia e la sofistica. Atti del convegno internazionale. Lentini-Catania, 12-15 dic. 1985* (= «Siculorum Gymnasium» n.s. 38 (1985), 65-80).
- Leven (2021) = P.A. Leven, *Music and Metamorphosis in Graeco-Roman Thought*, Cambridge 2021.
- Lévy (2012) = C. Lévy, *Scepticisme et rhétorique, de Pyrrhon à Sextus Empiricus*, «Comptes Rendus de Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 156.3 (2012), 1285-1301.
- Lisi (2004) = F.L. Lisi, *Arte, legge e dialogo nelle Leggi di Platone*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 2.1 (2004), 42-61.
- Lohse (2009) = G. Lohse, *Der locus amoenus bei Homer, Platon, Cicero, Vergil, Goethe, Tieck, Stifter und Handke – Zur Transformation eines antiken Inszenierungsmusters*, in G. Lohse, M. Schierbaum (ed.), *Antike als Inszenierung. Drittes Bruno Snell-Symposium der Universität Hamburg am Europa-Kolleg*, Berlin-New York 2009, 151-208.
- Long (1971) = A.A. Long, *Aisthesis, Prolepsis and Linguistic Theory in Epicurus*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 18 (1971), 114-133.
- Longo (1995) = F. Longo, *Echi del Gorgia nella Retorica di Filodemo*, «Cronache Ercolanesi» 25 (1995), 191-196.
- López Martínez (1998) = M.P. López Martínez, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante 1998.
- López Martínez, Ruiz Montero (2016) = M.P. López Martínez, C. Ruiz Montero, *Parthenope's Novel: P.Oxy. 435 revisited*, in J.G. Montes Cala, R.J. Gallé Cejudo, M. Sánchez Ortiz de Landaluze, T. Silva Sánchez (ed.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana*, Bari 2016, 479-490.
- López Martínez, Ruiz Montero (2019) = M.P. López Martínez, C. Ruiz Montero, *Magia y erotismo en la novela griega: P.Oxy. 4945 de las Feniciacas de Loliano*, in J.F. Martos Montiel, C. Macías Villalobos, R. Caballero Sánchez (ed.), *Plutarco, entre dioses y astros. Homenaje al profesor Aurelio Pérez Jiménez de sus discípulos, colegas y amigos*, II, Zaragoza 2019, 1223-1249.
- López Martínez, Ruiz Montero (2021) = M.P. López Martínez, C. Ruiz Montero, *Parthenope's Novel: P. Berol. 7927+9588+21179, II Column Revisited*, «Ancient Narrative» 17 (2021), 1-23.
- López Martínez, Ruiz Montero (2023) = M.P. López Martínez, C. Ruiz Montero, *Warrior Women. Between Reality and Fiction in the Papyri of Greek Novels*, in M.P. López Martínez, C. Sánchez-Moreno Ellart, A.B. Zaera García (ed.), *The Reality of Women in the Universe of the Ancient Novel*, Amsterdam 2023, 127-148.
- Lucas (1968) = D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendix*, Oxford 1968.
- Lucciano (2019) = M. Lucciano, *La métaphore de la cire: réutilisation d'un motif platonicien (Théétète, 191-195) à Rome*, in S. Aubert-Baillet, C. Guérin, S. Morlet (ed.), *La philosophie des non-philosophes dans l'empire romain du I^{er} au III^e siècle*, Paris 2019, 97-120.

- Lucke (1985) = C. Lucke, *Zum Charitontext auf Papyrus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 58 (1985), 21-33.
- Luginbill (2002) = R.D. Luginbill, *A Delightful Possession: Longus' Prologue and Thucydides*, «The Classical Journal» 97.3 (2002), 233-247.
- Luther (1935) = W. Luther, *„Wahrheit“ und „Lüge“ im ältesten Griechentum*, Leipzig 1935.
- Maciver (2020) = C.A. Maciver, *Longus' Narrator: a Reassessment*, «The Classical Quarterly» 70.2 (2020), 827-845.
- Maehler (1963) = H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
- Maehler (1976) = H. Maehler, *Der Metiochos-Parthenope-Roman*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 23 (1976), 1-20.
- Maehler (1990) = H. Maehler, *Symptome der Liebe im Roman und in der griechischen Anthologie*, «Groningen Colloquia on the Novel» 3 (1990), 1-12 = *Schrift, Text und Bild. Kleine Schriften von Herwig Maehler*, München-Leipzig 2006, 53-65.
- Malamou (2022) = M.-M. Malamou, *Echoes of Plato's Phaedrus in Aristides' Smyrna Corpus*, «Lexis» 40.1 (2022), 121-133.
- Maltomini (2011) = F. Maltomini, *Selezione e organizzazione della poesia epigrammatica fra IX e X secolo: la perduta antologia di Costantino Cefala e l'Antologia Palatina*, in P. van Deun, C. Macé (ed.), *Encyclopedic Trends in Byzantium? Proceedings of the International Conference held in Leuven, 6-8 May 2009*, Leuven-Paris-Walpole 2011, 109-124.
- Mangoni (1993) = C. Mangoni, *Filodemo. Il quinto libro della Poetica (PHerc. 1425 e 1538). Edizione, traduzione e commento*, Napoli 1993.
- Männlein-Robert (2007) = I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007.
- Männlein-Robert (2012) = I. Männlein-Robert, *Die Musenkunst des Philosophen oder Sokrates und die Zikaden in Platons Phaidros*, in D. Koch, I. Männlein-Robert, N. Weidtmann (ed.), *Platon und die Mousiké*, Tübingen 2012, 83-103.
- Männlein-Robert (2013) = I. Männlein-Robert, *Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e-817e)*, in C. Horn (ed.), *Platon. Gesetze-Nomoi*, Berlin 2013, 123-141.
- Männlein-Robert (2016) = I. Männlein-Robert, *Die Poetik des Philosophen: Sokrates und die Rede des Agathon*, in M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 198-203.
- Männlein-Robert (2021) = I. Männlein-Robert, *Forget about Atlantis. Plato's Invention of Tradition or Symbolic Dimensions of Knowledge*, in T. Schade et alii (ed.), *Exploring Resources. On Cultural, Spatial and Temporal Dimensions of ResourceCultures*, Tübingen 2021, 113-123.
- Manuwald B. (2012) = B. Manuwald, *Die Rede des Aristophanes (189a1-193e2)*, in C. Horn (ed.), *Platon. Symposion*, Berlin 2012, 89-104.
- Manuwald G. (2000) = G. Manuwald, *Zitate als Mittel des Erzählens. Zur Darstellungstechnik Charitons in seinem Roman Kallirhoe*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» 24 (2000), 97-122.

- Marinčič (2007) = M. Marinčič, *Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, in V. Rimmell (ed.), *Seeing Tongues, Hearings Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 168-200.
- Marini (1991) = N. Marini, *Δρᾶμα: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 84 (1991), 232-243.
- Marino (1990) = E. Marino, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, «Materiali e Discussioni» 25 (1990), 203-218.
- Maritz (1991) = J. Maritz, *The Role of Music in "Daphnis and Chloe"*, «Groningen Colloquia on the Novel» 4 (1991), 57-67.
- Massimilla (2014) = G. Massimilla, *Risonanze della tragedia classica nelle Etiopiche di Eliodoro*, in A. De Vivo, R. Perrelli (ed.), *Il miglior fabbro: studi offerti a Giovanni Polara*, Amsterdam 2014, 251-260.
- Matelli (2012) = E. Matelli, *Prassifane. Testimonianze e frammenti. Filosofia e grammatica in età ellenistica*, Milano 2012.
- Mau (1961) = J. Mau, *Sexti Empirici Opera*, III, Leipzig 1961.
- Mazzara (1999) = G. Mazzara, *Gorgia. La retorica del verosimile*, Sankt Augustin 1999.
- McHugh (2020) = K. McHugh, *Euanthes and the World of Rhetoric in Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon*, «Ancient Narrative» 16 (2020), 1-14.
- Medda (2010⁷) = E. Medda, *Introduzione*, in E. Medda, M.P. Pattoni, *Sofocle. Aiace. Elettra*, Milano 2010⁷, 5-76.
- Meißner (1992) = B. Meißner, *Lo storiografo emarginato: osservazioni sulla storiografia del primo ellenismo*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» 34.2 (1992), 191-222.
- Menchelli (2016) = M. Menchelli, *Discorso, dialexis, dialogos. Variazioni sul tema e generi letterari in Dione di Prusa (e Dione lettore dell'Appendix Platonica)*, in E. Amato, C. Bost-Pouderon, T. Grandjean, L. Thénevet, G. Ventrella (ed.), *Dion de Pruse: l'homme, son œuvre et sa postérité. Actes du colloque international de Nantes (21-23 Mai 2015)*, Hildesheim-Zürich-New York 2016, 257-276.
- Messori (2010) = G. Messori, *I papiri di narrativa dal 1893 ad oggi*, in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze 2010, 3-41.
- Micalella (2009) = D. Micalella, *Varietà e variazione. Poikilia nella poetica e nella retorica aristotelica*, in E. Berardi, F.L. Lisi, D. Micalella (ed.), *Poikilia. Variazioni sul tema*, Roma 2009, 239-272.
- Michel (1993) = A. Michel, *Rhétorique et philosophie au second siècle ap. J.-C.*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.1, Berlin-New York 1993, 3-78.
- Mignogna (1993) = E. Mignogna, *Europa o Selene? Achille Tazio e Mosco o il ritorno dell'«inversione»*, «Maia» 45.2 (1993), 177-183.
- Milazzo (2002) = A.M. Milazzo, *Un dialogo difficile. La retorica in conflitto nei Discorsi Platonici di Elio Aristide*, Hildesheim-Zürich-New York 2002.
- Miletti (2021) = L. Miletti, *Oltre le Muse. Lo spazio della retorica rinnovata di Elio Aristide*, in S. Cannavale, L. Miletti, M. Regali (ed.), *I luoghi delle Muse. La funzione dello spazio nella fondazione e nel rinnovamento dei generi letterari*, Baden-Baden 2021, 177-198.

- Minuto (2018) = C. Minuto, *Modelli e lettori nelle Efesiache di Senofonte Efesio: l'influenza dell'aition callimacheo di Aconzio e Cidippe sul primo episodio del romanzo (Xen. Eph. I 1-9)*, «Atene&Roma» 12 (2018), 126-137.
- Mirhady (2001) = D.C. Mirhady, *Dicaearchus of Messana: The Sources, Text and Translation*, in W.W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf (ed.), *Dicaearchus of Messana. Text, Translation, and Discussion*, New Brunswick 2001, 1-142.
- Moling (1959) = J. Moling, *Dion von Prusa und die klassischen Dichter*, Diss. Innsbruck 1959.
- Momigliano (1978) = A. Momigliano, *Gli storici del mondo classico e il loro pubblico: alcune indicazioni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 8.1 (1978), 59-75 = *La storiografia greca*, Torino 1982, 106-124.
- Momigliano (1993²) = A. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Harvard 1993².
- Montes Cala (1992) = J.G. Montes Cala, *En torno a la "impostura dramática" en la novela griega. Comentario a una éfrasis de espectáculo en Heliodoro*, «Habis» 23 (1992), 217-235.
- Montiglio (2023) = S. Montiglio, *Eliodoro. Etiopiche. Libri I-IV*, I, Milano 2023.
- Montiglio (2024) = S. Montiglio, *Eliodoro. Etiopiche. Libri V-X*, II, Milano 2024.
- Moraitou (1994) = D. Moraitou, *Die Äußerungen des Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik*, Stuttgart-Leipzig 1994.
- Morales (2000) = H. Morales, *Sense and Sententiousness in the Greek Novels*, in A. Sharrock, H. Morales (ed.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000, 67-88.
- Morales (2004) = H. Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- Morel, Verde (2013) = P.M. Morel, F. Verde, *Le Contre Colotès de Plutarque et son prologue*, «Aitia» 3 (2013), <https://doi.org/10.4000/aitia.602>.
- Moreschini (1966) = C. Moreschini, *Studi sul «De dogmate Platonis» di Apuleio*, Pisa 1966.
- Moreschini (1978) = C. Moreschini, *Apuleio e il platonismo*, Firenze 1978.
- Moreschini (1992) = C. Moreschini, *Elementi dell'esegesi del Fedro nella tarda antichità*, in L. Rossetti (ed.), *Understanding the Phaedrus. Proceedings of the II Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 1992, 191-208.
- Moreschini (1993) = C. Moreschini, *Elio Aristide tra retorica e filosofia*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.2, Berlin-New York 1993, 1234-1247.
- Moreschini (2007) = C. Moreschini, *Elio Aristide e il platonismo del secondo secolo*, in P. Volpe Cacciatore, F. Ferrari (ed.), *Plutarco e la cultura della sua età. Atti del X Convegno plutarco. Fisciano-Paestum, 27-29 ottobre 2005*, Napoli 2007, 85-102.
- Morgan J.R. (1989) = J.R. Morgan, *The Story of Knemon in Heliodoros' Aithiopia*, «The Journal of Hellenic Studies» 109 (1989), 99-113.
- Morgan J.R. (1993) = J.R. Morgan, *Make-believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels*, in C. Gill, T.P. Wiseman (ed.), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter 1993, 175-229.

- Morgan J.R. (1996) = J.R. Morgan, *Erotika Mathemata: Greek Romance as Sentimental Education*, in A.H. Sommerstein, C. Atherton (ed.), *Education in Greek Fiction*, Bari 1996, 163-189.
- Morgan J.R. (1997) = J.R. Morgan, *Longus, "Daphnis and Chloe": a Bibliographical Survey, 1950-1995*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.3, Berlin-New York 1997, 2208-2276.
- Morgan J.R. (1998) = J.R. Morgan, *On the Fringes of the Canon: Work on the Fragments of Ancient Greek Fiction 1936-1994*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.4, Berlin-New York 1998, 3293-3390.
- Morgan J.R. (2003) = J.R. Morgan, *Nymphs, Neighbours and Narrators: a Narratological Approach to Longus*, in S. Panayotakis, M. Zimmerman, W.H. Keulen (ed.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston 2003, 171-189.
- Morgan J.R. (2004) = J.R. Morgan, *Longus. Daphnis and Chloe. Translated with an Introduction and Commentary*, Oxford 2004.
- Morgan J.R. (2007a) = J.R. Morgan, *Kleitophon and Encolpius: Achilles Tatius as Hidden Author*, in M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. Harrison, M. Zimmerman (ed.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings*, Groningen 2007, 105-120.
- Morgan J.R. (2007b) = J.R. Morgan, *The Representation of Philosophers in Greek Fiction*, in J.R. Morgan, M. Jones (ed.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 23-51.
- Morgan J.R. (2009) = J.R. Morgan, *Readers writing Readers, and Writers reading Readers: Reflections of Antonius Diogenes*, in M. Paschalis, S. Panayotakis, G.L. Schmeling (ed.), *Readers and Writers in Ancient Novel*, Groningen 2009, 127-141.
- Morgan J.R. (2011) = J.R. Morgan, *Poets and Shepherds: Philetas and Longus*, in K. Doulamis (ed.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction*, Groningen 2011, 139-160.
- Morgan J.R., Harrison (2008) = J.R. Morgan, S. Harrison, *Intertextuality*, in T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge 2008, 218-236.
- Morgan J.R., Repath (2019) = J.R. Morgan, I. Repath, *Mistresses and Servant-women, and the Slavery and Mastery of Love in Heliodoros*, in S. Panayotakis, M. Paschalis (ed.), *Slaves and Masters in the Ancient Novel*, Groningen 2019, 139-160.
- Morgan K.A. (1998) = K.A. Morgan, *Designer History: Plato's Atlantis Story and Fourth-Century Ideology*, «The Journal of Hellenic Studies» 118 (1998), 101-118.
- Morgan K.A. (2015) = K.A. Morgan, *Solon in Plato*, «Trends in Classics» 7.1 (2015), 129-150.
- Morocho Gayo (1997) = G.M. Morocho Gayo, *Hermenéutica y filología en el contexto de Dión de Prusa*, «Emerita» 65.2 (1997), 195-220.
- Morrison (2014) = W.S. Morrison, *Theopompos of Chios (115)*, in BNJ 2014.
- Most (2011) = G.W. Most, *What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?*, in P. Destrée, F.-G. Hermann (ed.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston 2011, 1-20.
- Mourelatos (2008²) = A.P.D. Mourelatos, *The Route of Parmenides. Revised and Expanded Edition with a New Introduction, Three Supplemental Essays and an Essay by Gregory Vlastos*, Las Vegas-Zürich-Athens 2008².

- Mugler (1970) = C. Mugler, *Πλάμσα chez Aristote*, in *Hommages à Marie Delcourt*, Bruxelles 1970, 162-167.
- Müller C.W. (1976) = C.W. Müller, *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, «Antike und Abendland» 22 (1976), 115-136 = *Legende-Novelle-Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*, Göttingen 2006, 445-475.
- Müller C.W. (1981) = C.W. Müller, *Der griechische Roman*, in E. Vogt (ed.), *Griechische Literatur*, Wiesbaden 1981, 377-412 = *Legende-Novelle-Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*, Göttingen 2006, 391-444.
- Müller J. (2012) = J. Müller, *Der Wettstreit über die Weisheit zwischen Poesie und Philosophie: Agathons Rede und ihre Prüfung durch Sokrates (193e-201c)*, in C. Horn (ed.), *Platon. Symposium*, Berlin 2012, 105-123.
- Muller (2020) = R. Muller, *Platon et les poètes dans la République*, «Philosophie Antique» 20 (2020), 215-236.
- Murray (1988) = J.S. Murray, *Disputation, Deception, and Dialectic: Plato on the True Rhetoric (Phaedrus 261-266)*, «Philosophy&Rhetoric» 21.4 (1988), 279-289.
- Naddaff (2002) = R.M. Naddaff, *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago-London 2002.
- Nails (2002) = D. Nails, *The People of Plato. A Prosopography of Plato and other Socratics*, Indianapolis-Cambridge 2002.
- Nakatani (2004) = S. Nakatani, *A Re-Examination of Some Structural Problems in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «Ancient Narrative» 3 (2004), 63-81.
- Narcy (2013) = M. Narcy, *Pourquoi l'erreur?*, in D. El Murr (ed.), *La mesure du savoir. Études sur le Théétète de Platon*, Paris 2013, 95-128.
- Nardi (2020) = M.A. Nardi, *Il ritardo di Alcibiade nel Simposio di Platone. Prassi poetica e forma del racconto*, «Studi Classici e Orientali» 66 (2020), 89-104.
- Natoli (2004) = A.F. Natoli, *The Letter of Speusippus to Philip II. Introduction, Text, Translation and Commentary. With an Appendix on the Thirty-First Socratic Letter Attributed to Plato*, Stuttgart 2004.
- Neitzel (1980) = H. Neitzel, *Hesiod und die lügenden Musen. Zur Interpretation von Theogonie 27f.*, «Hermes» 108.3 (1980), 387-401.
- Neri (2007) = M. Neri, *Macrobio. Commento al sogno di Scipione. Saggio introduttivo di Iliaria Ramelli. Traduzione, bibliografia, note e apparati*, Milano 2007.
- Nesselrath (1990) = H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin-New York 1990.
- Nesselrath (2001) = H.-G. Nesselrath, *Atlantis auf ägyptischen Stelen? Der Philosoph Krantor als Epigraphiker*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 135 (2001), 33-35.
- Nesselrath (2003) = H.-G. Nesselrath, *Einführung in die Schrift*, in H.-G. Nesselrath, B. Bäbler, M. Forschner, A. de Jong (ed.), *Dion von Prusa. Menschliche Gemeinschaft und göttliche Ordnung. Die Borysthenes-Rede, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays*, Darmstadt 2003, 11-26.
- Ní Mheallaigh (2005) = K. Ní Mheallaigh, «Plato Alone Was Not There...»: *Platonic Presences in Lucian*, «Hermathena» 179 (2005), 89-103.

- Ní Mheallaigh (2007) = K. Ní Mheallaigh, *Philosophical Framing: the Phaedran Setting of Leucippe and Cleitophon*, in J.R. Morgan, M. Jones (ed.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen 2007, 231-244.
- Ní Mheallaigh (2008) = K. Ní Mheallaigh, *Pseudo-Documentarism and the Limits of Ancient Fiction*, «The American Journal of Philology» 129.3 (2008), 403-431.
- Nickel (1991) = D. Nickel, *Isokrates und die Geschichtsschreibung des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, «Philologus» 135.2 (1991), 233-239.
- Nicolai (2004) = R. Nicolai, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV secolo a. C. e i nuovi generi della prosa*, Roma 2004.
- Nicolai (2005) = R. Nicolai, *Omero, Tucidide, Platone sulla preistoria dell'umanità e sulla fondazione di città*, «Seminari Romani» 8.2 (2005), 237-261.
- Nicolai (2014) = R. Nicolai, *Gorgia e Isocrate: i poteri della parola e la scoperta della letteratura*, in M. Tulli, M. Magnani, A. Nicolosi (ed.), *ΦΙΛΙΑ. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Bologna 2014, 11-32.
- Nicolai (2021) = R. Nicolai, *ἀλήθεια / ψεῦδος. Forme della verità e forme della menzogna nella cultura greca: riflessioni introduttive*, «Seminari Romani» 10 (2021), 1-18.
- Nicolardi (2018) = F. Nicolardi, *Filodemo. Il primo libro della Retorica*, Napoli 2018.
- Nieddu (2007) = G.F.F. Nieddu, *Aristofane a simposio: buffoneria o comicità urbana?*, «Lexis» 25 (2007), 243-266.
- Nietzsche (1886³) = F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, Leipzig 1886³ = *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, I, Berlin-New York, 1988², 9-156.
- Nightingale (1995) = A.W. Nightingale, *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995.
- Nimis (2004) = S. Nimis, *Egypt in Greco-Roman History and Fiction*, «Alif » 24 (2004), 34-67.
- Nobili, Saccenti (2023) = C. Nobili, R. Saccenti, *Introduzione. Il dialogo conviviale come modello filosofico dalla Grecia arcaica al Medioevo*, in C. Nobili, R. Saccenti (ed.), *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo*, Milano-Udine 2023, 13-28.
- Notomi (1999) = N. Notomi, *The Unity of Plato's Sophist. Between the Sophist and the Philosopher*, Cambridge 1999.
- Notopoulos (1939) = J.A. Notopoulos, *The Name of Plato*, «Classical Philology» 34.2 (1939), 135-145.
- Noussia-Fantuzzi (2010) = M. Noussia-Fantuzzi, *Solon the Athenian. The Poetic Fragments*, Leiden-Boston 2010.
- Nünlist (1998) = R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart-Leipzig 1998.
- Nünlist (2009) = R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge 2009.
- Nussbaum (1979) = M. Nussbaum, *The Speech of Alcibiades: a Reading of Plato's Symposium*, «Philosophy & Literature» 3.2 (1979), 131-172.
- Nüsser (1991) = O. Nüsser, *Albins Prolog und die Dialogtheorie des Platonismus*, Stuttgart 1991.

- O'Sullivan (1995) = J.N. O'Sullivan, *Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the Birth of the Novel*, Berlin-New York 1995.
- O'Sullivan (2005) = J.N. O'Sullivan, *Xenophon Ephesius. De Anthia et Habrocome Ephe-siacorum libri V*, München-Leipzig 2005.
- Obbink (2009) = D. Obbink, *POxy 4945*, in D. Obbink, N. Gonis (ed.), *The Oxyrynchus Papyri*, LXXIII, London 2009.
- Oldfather (1908) = W.A. Oldfather, *Lokrika. Sagengeschichtliche Untersuchungen*, «Philologus» 67 (1908), 411-472.
- Ottone (2010) = G. Ottone, *Scrivere la storia dopo Tuciddide: Teopompo di fronte all'ateniese nella prospettiva di Polibio e di Dionigi di Alicarnasso*, in V. Fromentin, S. Gotteland, P. Payen (ed.), *Ombres de Thucydide. La réception de l'historien depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX^e siècle*, Pessac 2010, 307-326.
- Ottone (2014) = G. Ottone, *ΠΕΠΙΩΝ versus ΘΕΑΤΡΙΚΟΝ? Qualche osservazione sui parametri stilistici alla base della prosa "Isocrateo more" di Teopompo*, «Maia» 66.2 (2014), 277-295.
- Ottone (2017) = G. Ottone, *La philaltheia come expertise etica dello storico politicamente impegnato. Il caso di Teopompo*, «Dialogues d'Histoire Ancienne» n.s. 17 (2017), 101-124.
- Pagani (2006a) = L. Pagani, *Megaclides*, in *BLGGA 2006* (aggiornamento 2009).
- Pagani (2006b) = L. Pagani, *Asclepiades [2]*, in *BLGGA 2006* (aggiornamento 2009).
- Pagani (2006c) = L. Pagani, *Herodicus Crateteus*, in *BLGGA 2006* (aggiornamento 2009).
- Pagani (2007) = L. Pagani, *Asclepiade di Mirlea. I frammenti degli scritti omerici. Introduzione, edizione e commento*, Roma 2007.
- Pallantza (2005) = E. Pallantza, *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 2005.
- Palumbo (1994) = L. Palumbo, *Il non essere e l'apparenza. Sul Sofista di Platone*, Napoli 1994.
- Palumbo (2016) = L. Palumbo, *Narrazioni e narratori nel Simposio di Platone*, in M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 104-109.
- Palumbo (2020) = L. Palumbo, *La meravigliosa struttura dell'«altrimenti». Una lettura del Parmenide di Platone*, «Archivio di Storia della Cultura» 33 (2020), 7-36.
- Papademetriou (2009) = J.-T.A. Papademetriou, *Romance Without Eros*, in G.A. Karla (ed.), *Fiction on the Fringe. Novelistic Writing in the Post-Classical Age*, Leiden-Boston 2009, 49-80.
- Papadimitropoulos (2015) = L. Papadimitropoulos, *Erotic Transgression and Knowledge in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 110.2 (2015), 153-173.
- Papadimitropoulos (2016) = L. Papadimitropoulos, *Eros' Paedetic Function in the Ephesiaca of Xenophon of Ephesus*, «Philologus» 160.2 (2016), 263-275.
- Papadopoulou (1999) = T. Papadopoulou, *Literary Theory and Terminology in the Greek Tragic Scholia: the Case of πλάσμα*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» 43 (1999), 203-210.

- Papanikolaou (1973) = A.D. Papanikolaou, *Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane*, Göttingen 1973.
- Papillon (1998) = T. Papillon, *Isocrates and the Greek Poetic Tradition*, «Scholia» 7 (1998), 41-61.
- Parmeggiani (2016) = G. Parmeggiani, *Sulle critiche di Duride di Samo ad Omero (FGrHist 76 F 89) e a Eforo e Teopompo (FGrHist 76 F 1)*, «Eikasmós» 27 (2016), 105-119.
- Pasquali (1942) = G. Pasquali, *Arte allusiva*, «L'Italia che scrive» 25 (1942), 185-187 = *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 275-282.
- Passa (2009) = E. Passa, *Parmenide. Tradizione del testo e questioni di lingua*, Roma 2009.
- Patillon, Bolognesi (1997) = M. Patillon, G. Bolognesi, *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris 1997.
- Pattoni (2004) = M.P. Pattoni, *I Pastoralia di Longo e la contaminazione dei generi. Alcune proposte interpretative*, «Materiali e Discussioni» 53 (2004), 83-123.
- Pattoni (2005) = M.P. Pattoni, *Longo Sofista. Dafni e Cloe*, Milano 2005.
- Patzer (1980) = A. Patzer, *Platons Selbsterwähnungen*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» 6b (1980), 21-27.
- Paulsen (1992) = T. Paulsen, *Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992.
- Pavlou (2018-2019) = M. Pavlou, *Poets, Sophists and Philosophers Ainittomenoi in Plato's Theaetetus*, «The Classical Journal» 114.2 (2018-2019), 129-161.
- Pédech (1989) = P. Pédech, *Trois historiens méconnus. Théopompe, Duris, Phylarque*, Paris 1989.
- Peixoto (2011) = M. Peixoto, *La psicagogia del Fedro*, in G. Casertano (ed.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli 2011, 173-206.
- Pelucchi (2016) = M. Pelucchi, *Callimaco, il «Fedone» e la scuola filosofica Cirenaica nell'epigramma per Cleombroto (Call. 23 Wil.)*, «Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano» 69.2 (2016), 93-109.
- Pender (2003) = P.P. Pender, *Plato on Metaphors and Models*, in G.R. Boys-Stones (ed.), *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition. Ancient Thought and Modern Revisions*, Oxford 2003, 55-82.
- Pernot (1993) = L. Pernot, *Platon contre Platon: le problème de la rhétorique dans les Discours Platoniciens d'Aelius Aristide*, in M. Dixsaut (ed.), *Contre Platon*, I, Paris 1993, 315-338 = *Confluences de la philosophie et de la rhétorique grecques*, Paris 2022, 93-113.
- Perry (1967) = B.E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley-Los Angeles 1967.
- Petraki (2011) = Z. Petraki, *The Poetics of Philosophical Language. Plato, Poets and Presocratics in the Republic*, Berlin-Boston 2011.
- Petrovic (2004) = I. Petrovic, *ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ ohne ΦΑΡΜΑΚΟΝ. Überlegungen zur Komposition des zweiten Idylls von Theokrit*, «Mnemosyne» 57.4 (2004), 421-444.
- Pfeiffer (1949) = R. Pfeiffer, *Callimachus. Fragmenta*, I, Oxford 1949.

- Pfeiffer (1968) = R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968.
- Philippides (1980) = M. Philippides, *The "Digressive" Aitia in Longus*, «The Classical World» 74.4 (1980), 193-199.
- Piazza (2012) = F. Piazza, *L'eikos in teoria. Aristotele e la Rhetorica ad Alexandrum*, in F. Piazza, S. Di Piazza (ed.), *Verità verosimili. L'eikos nel pensiero greco*, Milano-Udine 2012, 103-137.
- Pinto (2018) = P.M. Pinto, *Sulla prefazione dell'Antidosis di Isocrate*, in P. Davoli, N. Pellé (ed.), *Πολυμάθεια. Studi classici offerti a Mario Capasso*, Lecce-Brescia 2018, 589-596.
- Plazenet (1995) = L. Plazenet, *Le Nil et son delta dans les romans grecs*, «Phoenix» 49.1 (1995), 5-22.
- Pohlenz (1920) = M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, «Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-historische Klasse» (1920), 142-178 = *Kleine Schriften*, II, Hildesheim 1965, 436-472.
- Pollard (1952) = J.R.T. Pollard, *Muses and Sirens*, «The Classical Review» 2.2 (1952), 60-63.
- Pontani (1980) = F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, II, Torino 1980.
- Porubjak (2019) = M. Porubjak, *Theognis on Breeding and Learning: Why Socrates Should Have Quoted His Verses in Plato's Meno*, «Polis» 36.3 (2019), 488-510.
- Pownall (2016) = F. Pownall, *Alexander's Political Legacy in the West: Duris on Agathocles*, in C. Bearzot, F. Landucci (ed.), *Alexander's Legacy. Atti del Convegno. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2015*, Roma 2016, 181-201.
- Pownall (2022) = F. Pownall, *Douris of Samos (76)*, in *BNJ* 2022.
- Pozdnev (2016) = M. Pozdnev, *Homerstudien zur Zeit des Xenophanes*, «Wiener Studien» 129 (2016), 7-24.
- Pradeau (1997) = J.F. Pradeau, *Platon et la cité*, Paris 1997.
- Puelma (1989) = M. Puelma, *Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles*, «Museum Helveticum» 46.2 (1989), 65-100.
- Puglisi (1985) = G. Puglisi, *Πλάσμα: num ψεύδος an ἀπάτη?*, «Philologus» 129 (1985), 39-53.
- Puiggali (1978) = J. Puiggali, *Étude sur les Dialexeis de Maxime de Tyr, conférencier platonicien du IIème siècle*, Diss. Lille 1978.
- Race (1983) = W.H. Race, *Negative Expressions and Pindaric ΠΟΙΚΙΛΙΑ*, «Transactions of the American Philological Association» 113 (1983), 95-112.
- Race (1987) = W.H. Race, *Pindaric Encomium and Isocrates' Evagoras*, «Transactions of the American Philological Association» 117 (1987), 131-155.
- Radt (1971) = S.L. Radt, *Aristoteles und die Tragödie*, «Mnemosyne» 24.2 (1971), 189-205.
- Ramelli (2000) = I. Ramelli, *Caritone e la storiografia antica. Il «Romanzo di Calliroe» come romanzo storico antico*, «Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano» 53.1 (2000), 43-62.
- Reardon (1971) = B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris 1971.

- Reardon (1982) = B.P. Reardon, *Theme, Structure and Narrative in Chariton*, in J.J. Winkler, G. Williams (ed.), *Later Greek Literature*, Cambridge 1982, 1-28.
- Reardon (1991) = B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991.
- Reardon (1994) = B.P. Reardon, *Achilles Tatius and Ego-Narrative*, in J.R. Morgan, R. Stoneman (ed.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London-New York 1994, 80-96.
- Reardon (2004) = B.P. Reardon, *Chariton Aphrodisiensis. De Callirhoe narrationes amatoriae*, München-Leipzig 2004.
- Reardon (2006) = B.P. Reardon, *The Ancient Novel at the Time of Perry*, in S.N. Byrne, E.P. Cueva, J. Alvares (ed.), *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel. Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*, Groningen 2006, 227-238.
- Reed (2013) = J.D. Reed, *Ovidio. Metamorfosi*, V, Milano 2013.
- Reeve C.D.C. (2006) = C.D.C. Reeve, *A Study in Violets: Alcibiades in the Symposium*, in J.H. Leshner, D. Nails, F.C.C. Sheffield (ed.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge-London 2006, 124-146.
- Reeve M.D. (2001) = M.D. Reeve, *Longus. Daphnis et Chloe*, Leipzig 2001.
- Regali (2006) = M. Regali, *Crizia poeta doctus e Platone*, in G. Arrighetti, M. Tulli (ed.), *Esegesi letteraria e riflessione sulla lingua nella cultura greca*, Pisa 2006, 65-88.
- Regali (2012) = M. Regali, *Il poeta e il demiurgo. Teoria e prassi della produzione letteraria nel Timeo e nel Crizia di Platone*, Sankt Augustin 2012.
- Regali (2017) = M. Regali, *Forme e funzioni della parafrasi nei dialoghi di Platone (Resp. 3, 392c-394b; Crat. 402a-b; Parm. 136e-137c)*, in G. Matino, F. Ficca, R. Grisolia (ed.), *La lingua e la società. Forme della comunicazione letteraria fra antichità ed età moderna*, Napoli 2017, 285-310.
- Regali (2018) = M. Regali, *Dopo Aristofane: la mimesis di sé tra Platone, Teocrito e Filodemo*, «Prometheus» 44.1 (2018), 49-70.
- Regali (2021) = M. Regali, *Dalle cicale sull'Ilisso alla γράφή nel bosco delle Ninfe: la funzione del luogo per la poetica tra il Fedro di Platone e il Dafni e Cloe di Longo Sofista*, in S. Cannavale, L. Miletti, M. Regali (ed.), *I luoghi delle Muse. La funzione dello spazio nella fondazione e nel rinnovamento dei generi letterari greci*, Baden-Baden 2021, 121-154.
- Reid (2017) = J. Reid, *Unfamiliar Voices: Harmonizing the Non-Socratic Speeches and Plato's Psychology*, in P. Destrée, Z. Giannopoulou (ed.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge 2017, 28-47.
- Reitzenstein (1893) = R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893.
- Renaud (2021) = F. Renaud, *Homère interlocuteur? La citation dialectique chez Platon*, in M.-L. Desclos (ed.), *Platon citateur. La réappropriation des savoirs antérieurs*, Paris 2021, 79-101.
- Renaud (2022) = F. Renaud, *Poésie et poétique dialogique dans le prologue du Parménide*, in L. Brisson, A. Macé, O. Renaud (ed.), *Plato's Parmenides. Selected Papers of the Twelfth Symposium Platonicum*, Baden-Baden 2022, 17-23.
- Repath (2001) = I. Repath, *Some Uses of Plato in Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon*, Diss. Warwick 2001.

- Repath (2011) = I. Repath, *Platonic Love and Erotic Education in Longus' Daphnis and Chloe*, in K. Doulami (ed.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction*, Groningen 2011, 99-122.
- Repath (2015) = I. Repath, *Cleitophon the Charlatan*, in S. Panayotakis, G.L. Schmeling, M. Paschalis (ed.), *Holy Men and Charlatans in the Ancient Novel*, Groningen 2015, 47-68.
- Ricciardelli Apicella (1994) = G. Ricciardelli Apicella, *La tragedia di Fedra. L'αἰδώς e il φάρμακον*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» 36.1-2 (1994), 141-159.
- Rispoli (1988) = G.M. Rispoli, *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia, il mito*, Napoli 1988.
- Ritter (1910) = C. Ritter, *Platon*, I, München 1910.
- Riu (2013) = X. Riu, *La place du vraisemblable dans la littérature grecque*, «Pallas» 91 (2013), 49-60.
- Robbiano (2006) = C. Robbiano, *Becoming Being. On Parmenides' Transformative Philosophy*, Sankt Augustin 2006.
- Robiano (2000) = P. Robiano, *La citation poétique dans le roman érotique grec*, «Revue des Études Anciennes» 102 (2000), 509-529.
- Rohde (1974⁵) = E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Hildesheim-New York 1974⁵.
- Romeri (2003) = I. Romeri, *À propos du Banquet de Platon: la polémique anti-platonicienne chez Athénée*, «Pallas» 61 (2003), 327-339.
- Roscalla (2006) = F. Roscalla, *Storie di plagi e di plagari*, in F. Roscalla (ed.), *L'autore e l'opera: attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica. Atti del Convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005)*, Pisa 2006, 69-102.
- Roscalla (2017) = F. Roscalla, *Dalla tribuna al pulpito. La retorica del verosimile*, Pavia 2017.
- Roscalla (2021) = F. Roscalla, *Elio Aristide esegeta: procedure argomentative dei Discorsi Platonic*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 127.1 (2021), 125-161.
- Rosenmeyer (1955) = T.G. Rosenmeyer, *Gorgias, Aeschylus, and Apatē*, «The American Journal of Philology» 76.3 (1955), 225-260.
- Roskam (2015) = G. Roskam, *Plutarch's Reception of Plato's Phaedo*, in S. Delcomminette, P. d'Hoine, M.-A. Gavray (ed.), *Ancient Readings of Plato's Phaedo*, Leiden-Boston 2015, 107-133.
- Rösler (1980) = W. Rösler, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, «Poetica» 12 (1980), 283-319.
- Rossetti (2005) = L. Rossetti, *I Socratici della prima generazione: fare filosofia con i dialoghi anziché con trattati o testi paradossali*, in L. Rossetti, A. Stavru (ed.), *Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica presentati alle Giornate di studio di Senigallia*, Bari 2005, 39-77.
- Rossi L. (2002) = L. Rossi, *Composition and Reception in AP 9.1-583: Apegheseis, Epideixeis and Progymnasmata*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker (ed.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven-Paris-Sterling 2002, 151-174.

- Rossi L.E. (2000) = L.E. Rossi, *L'autore e il controllo sul testo*, «Seminari Romani» 3 (2000), 165-181 = *κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, III, Berlin-Boston 2020, 122-140.
- Rostagni (1922) = A. Rostagni, *Un nuovo capitolo della Retorica e della Sofistica*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 2 (1922), 148-201 = *Scritti Minori*, I, Torino 1955, 1-59.
- Rostagni (1963²) = A. Rostagni, *Poeti alessandrini*, Torino 1963².
- Rowe (1989) = C. Rowe, *The Unity of Plato's Phaedrus: A Reply to Heath*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 7 (1989), 175-188.
- Rowe (1997) = C. Rowe, *Why is the Ideal Athens of Timaeus-Critias not ruled by Philosophers?*, «Méthexis» 10 (1997), 51-57.
- Rowe (1998) = C. Rowe, *Il Simposio di Platone. Cinque lezioni sul dialogo con un ulteriore contributo sul Fedone e una breve discussione con Maurizio Migliori e Arianna Fermani*, Sankt Augustin 1998.
- Rowe (2007) = C. Rowe, *Plato and the Art of Philosophical Writing*, Cambridge 2007.
- Rowe (2011) = C. Rowe, *Plato. Phaedrus*, Cambridge 2011.
- Ruiz Montero (1994) = C. Ruiz Montero, *Xenophon von Ephesus: Ein Überblick*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 34.2, Berlin-New York 1994, 1088-1138.
- Runia (1997) = D. Runia, *The Text of the Platonic Citations in Philo of Alexandria*, in M. Joyal (ed.), *Studies in Plato and the Platonic Tradition. Essays Presented to John Whittaker*, Aldershot 1997, 261-291.
- Russell (1992) = D.A. Russell, *Dio Chrysostom. Orations VII, XII et XXXVI*, Cambridge 1992.
- Rutherford (1998) = I. Rutherford, *Canons of Style in the Antonine Age. Idea-Theory in its Literary Context*, Oxford 1998.
- Rutherford (2007) = R. Rutherford, *Tragedy and History*, in J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, II, Malden-Oxford-Carlton 2007, 504-514.
- Sandy (1982) = G.N. Sandy, *Characterization and Philosophical Decor in Heliodorus' Aethiopica*, «Transactions of the American Philological Association» 112 (1982), 141-167.
- Sandy (2001) = G.N. Sandy, *A Neo-Platonic Interpretation of Heliodorus*, in A. Billault (ed.), *Opōra. La belle saison de l'hellénisme. Études de littérature antique offertes au Recteur Jacques Bompaire*, Paris 2001, 169-178.
- Sanz Morales (2018) = M. Sanz Morales, *Copysts' Versions and the Readership of the Greek Novel*, in M.P. Futre Pinheiro, D. Konstan, B.D. MacQueen (ed.), *Cultural Crossroads in the Ancient Novel*, Berlin-Boston 2018, 183-193.
- Sanz Morales (2020) = M. Sanz Morales, *Chariton of Aphrodisias' Callirhoe. A Critical Edition*, Heidelberg 2020.
- Scarcella (1981) = A.M. Scarcella, *Metastasi narratologica del dato storico nel romanzo erotico greco*, in *Atti del Convegno Internazionale «Letterature classiche e narratologia»*, Selva di Fasano (Brindisi), 6-8 Ottobre 1980, Perugia 1981, 341-367 = *Romanzo e romanzieri. Note di narratologia greca*, Napoli 1993, 77-102.

- Scarfoglio (2016) = G. Scarfoglio, *Il riuso del testo omerico e del ciclo epico nel Troiano di Dione. Osservazioni metodologiche ed esemplificazione*, in E. Amato, C. Bost-Pouderon, T. Grandjean, L. Thévenet, G. Ventrella (ed.), *Dion de Pruse: l'homme, son œuvre et sa postérité. Actes du colloque international de Nantes (21-23 mai 2015)*, Hildesheim 2016, 435-366.
- Schäfer (1996) = C. Schäfer, *Xenophanes von Kolophon. Ein Vorsokratiker zwischen Mythos und Philosophie*, Stuttgart-Leipzig 1996.
- Schironi (2005) = F. Schironi, *Plato at Alexandria: Aristophanes, Aristarchus, and the "Philological Tradition" of a Philosopher*, «The Classical Quarterly» 55.2 (2005), 423-434.
- Schissel von Fleschenberg (1909) = O. Schissel von Fleschenberg, *Die Rahmen-erzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus*, Innsbruck 1909.
- Schissel von Fleschenberg (1913a) = O. Schissel von Fleschenberg, *Die Einteilung der ΙΣΤΟΡΙΑ bei Asklepiades Myrleanos*, «Hermes» 48.4 (1913), 623-628.
- Schissel von Fleschenberg (1913b) = O. Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, «Philologus» 72 (1913), 83-114.
- Schlam (1970) = C. Schlam, *Platonica in the Methamorphoses of Apuleius*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 101 (1970), 477-487.
- Schleiermacher (1855³) = F. Schleiermacher, *Platons Werke*, I.I, Berlin 1855³.
- Schmedt (2020) = H. Schmedt, *Antonius Diogenes. Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule. Edition, Übersetzung, Kommentar*, Berlin-Boston 2020.
- Schmeling (1980) = G.L. Schmeling, *Xenophon of Ephesus*, Boston 1980.
- Schmeling (2005) = G.L. Schmeling, *Callirhoe: God-like Beauty and the Making of a Celebrity*, in S. Harrison, M. Paschalis, S. Frangoulidis (ed.), *Metaphor and the Ancient Novel*, Groningen 2005, 36-49.
- Schmeling (2007) = G.L. Schmeling, *Narratives of Failure*, in M. Paschalis, S. Frangoulidis, S. Harrison, M. Zimmerman (ed.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings*, Groningen 2007, 23-37.
- Schmeling (2018) = G.L. Schmeling, *Narrative and the Ancient Novel: the Human Imagination is always a Form of Lying*, in K. Chew, J.R. Morgan, S.M. Trzaskoma (ed.), *Literary Currents and Romantic Forms. Essays in Memory of Bryan Reardon*, Groningen 2018, 3-18.
- Schmid (1894) = W. Schmid, *Zur antiken Stillehre aus Anlass von Proklos' Chrestomathie*, «Rheinisches Museum für Philologie» 49 (1894), 133-161.
- Schmitt (2004) = A. Schmitt, *Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik (1451 a36-b11)*, in J. Schönert, U. Zeuch (ed.), *Mimesis-Repräsentation-Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin-New York 2004, 65-95.
- Schollmeyer (2021) = J. Schollmeyer, *Gorgias' Lobrede auf Helena. Literaturgeschichtliche Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-Boston 2021.
- Schönbeck (1962) = G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg 1962.
- Schöpsdau (2003) = K. Schöpsdau, *Platon. Nomoi (Gesetze)*, II, Göttingen 2003.

- Schorn (2018) = S. Schorn, *Studien zur hellenistischen Biographie und Historiographie*, Berlin-Boston 2018.
- Schwartz (1896) = E. Schwartz, *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlin 1896.
- Schwartz (1905) = E. Schwartz, *Duris*, in *RE* V.2, 1853-1856.
- Schwartz (1907) = E. Schwartz, *Ephoros*, in *RE* VI.1, 1-16.
- Schwinge (1996) = E.R. Schwinge, *Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie. Zum 9. Kapitel der Poetik*, «Rheinisches Museum für Philologie» 139.2 (1996), 111-126.
- Scolnicov (2003) = S. Scolnicov, *Plato's Parmenides. Translated with Introduction and Commentary*, Berkeley-Los Angeles 2003.
- Sedley (2007) = D. Sedley, *Philosophy, the Forms, and the Art of Ruling*, in G.R.F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge 2007, 256-283.
- Seeck (1990) = G.A. Seeck, *Dio Chrysostomos als Homerkritiker (Or. II)*, «Rheinisches Museum für Philologie» 133.2 (1990), 97-107.
- Segal (1968) = C. Segal, *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 99 (1968), 419-442.
- Segal (1981) = C. Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton 1981.
- Serrao (1979) = G. Serrao, *La struttura della Lide di Antimaco e la critica callimachea*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 3 (1979), 91-98.
- Sheffield (2012) = F.C.C. Sheffield, *Symposium 201d1-204c6*, in C. Horn (ed.), *Platon. Symposion*, Berlin 2012, 125-141.
- Siebenborn (1976) = E. Siebenborn, *Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihren Kriterien. Studien zur antiken normativen Grammatik*, Amsterdam 1976.
- Slater N.W. (2014) = N.W. Slater, *Inventing Everything: Comic and Performative Sources of Graeco-Roman Fiction*, in S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston 2014, 309-321.
- Slater N.W. (2018) = N.W. Slater, *Speech Acts and Genre Games in the Protagoras Romance*, in E.P. Cueva, G.L. Schmeling, P. James, K. Ní Mheallaigh, S. Panayotakis, N. Scippacercola (ed.), *Re-Wiring the Ancient Novel*, II, Groningen 2018, 231-246.
- Slater W.J. (1972) = W.J. Slater, *Asklepiades and Historia*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 13.3 (1972), 317-333.
- Slings (1994) = S.R. Slings, *Plato's Apology of Socrates. A Literary and Philosophical Study with a Running Commentary. Edited and Completed from the Papers of the late E. de Strycker, S.J.*, Leiden-New York-Köln 1994.
- Smith (2014) = S.D. Smith, *From Drama to Narrative: The Reception of Comedy in the Ancient Novel*, in S. Douglas Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston 2014, 322-345.
- Snell (1975⁴) = B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen 1975⁴.
- Snell (1978) = B. Snell, *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache*, Göttingen 1978.
- Soares (2018) = L. Soares, *La proyección de Solón y de su poesía en la figura platónica del poeta legislador de Leyes*, «Revista de Filosofía» 43.2 (2018), 165-181.

- Solitario (2018) = M. Solitario, *La πολυφωνία filosofica nelle orazioni di Massimo di Tiro*, «Maia» 70.2 (2018), 362-375.
- Sorabji (1980) = R. Sorabji, *Necessity Cause and Blame. Perspectives on Aristotle's Theory*, London 1980.
- Speyer (1970) = W. Speyer, *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike*, Göttingen 1970.
- Spinelli (2015) = E. Spinelli, *Contre l'art du bien parler: pour une réflexion critique sur la rhétorique chez Sextus Empiricus*, in B. Cassin (ed.), *La rhétorique au miroir de la philosophie. Définitions philosophiques et définitions rhétoriques de la rhétorique*, Paris 2015, 235-260.
- von Staden (1999) = H. von Staden, *Metaphor and the Sublime: Longinus*, in J.A. López Férez (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d. C.*, Madrid 1999, 359-380.
- Stadtmüller (1906) = H. Stadtmüller, *Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea*, III.1, Leipzig 1906.
- Stark (1984) = I. Stark, *Zur Erzählperspektive im griechischen Liebesroman*, «Philologus» 128.2 (1984), 256-270.
- Stephens (1994) = S.A. Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, 405-418.
- Stephens, Winkler (1995) = S.A. Stephens, J.J. Winkler, *Ancient Greek Novels. The Fragments. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Princeton 1995.
- Stramaglia (1996) = A. Stramaglia, *Fra "consumo" e "impegno": usi didattici della narrativa nel mondo antico*, in O. Pecere, A. Stramaglia (ed.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del convegno internazionale. Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996, 97-166.
- Stramaglia (1998) = A. Stramaglia, *Il soprannaturale nella narrativa greco-latina: testimonianze papirologiche*, «Groningen Colloquia on the Novel» 9 (1998), 29-60.
- Stramaglia (1999) = A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari 1999.
- Strasburger (1966) = H. Strasburger, *Die Wesensbestimmung der Geschichte durch die antike Geschichtsschreibung*, Wiesbaden 1966.
- Strauss Clay (2003) = J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003.
- Susanetti (2002) = D. Susanetti, *Il cigno antitragico. L'esperienza del teatro dall'Alcesti euripideo al Fedone platonico*, in L. Napolitano Valditaro (ed.), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi. Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002, 53-76.
- Swain (1996) = S. Swain, *Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World AD 50-250*, Oxford 1996.
- Swain (1997) = S. Swain, *Plutarch, Plato, Athens, and Rome*, in J. Barnes, M. Griffin (ed.), *Philosophia Togata II. Plato and Aristotle at Rome*, Oxford 1997, 165-187.
- Swift Riginos (1976) = A. Swift Riginos, *Platonica. The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*, Leiden 1976.
- Szarmach (1985) = M. Szarmach, *Maximos von Tyros. Eine literarische Monographie*, Torún 1985.

- Szlezák (1985) = T.A. Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*, I, Berlin-New York 1985.
- Szlezák (2003) = T.A. Szlezák, *La Repubblica di Platone. I libri centrali. Cinque lezioni con due ulteriori contributi sull'Allegoria della Caverna e sull'Idea del Bene*, Brescia 2003.
- Szlezák (2004) = T.A. Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*, II, Berlin-New York 2004.
- Szlezák (2010) = T.A. Szlezák, *Review: Der Platonismus in der Antike, Band 1-6.2*, «Gnomon» 85.5 (2010), 389-404.
- Tagliabue (2011) = A. Tagliabue, *Le Efesiache di Senofonte Efesio come una "Penelopeide"*, in M.P. Bologna, M. Ornaghi (ed.), *Signa Antiquitatis. Atti dei seminari di Dipartimento 2010*, Milano 2011, 121-150.
- Tagliabue (2012) = A. Tagliabue, *The Ephesiaca as a Bildungsroman*, «Ancient Narratives» 10 (2012), 17-46.
- Tagliabue (2015) = A. Tagliabue, *Heliodorus' Aethiopica and the Odyssean Mnesterophonía: An Intermedial Reading*, «Transactions of the American Philological Association» 145.2 (2015), 445-468.
- Tagliabue (2017) = A. Tagliabue, *Xenophon's Ephesiaca. A Paraliterary Love-Story from the Ancient World*, Groningen 2017.
- Tarán (1981) = L. Tarán, *Speusippus of Athens. A Critical Study with a Collection of the Related Texts and Commentary*, Leiden 1981.
- Tarán (1984) = L. Tarán, *Plato's Alleged Epitaph*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 25.1 (1984), 63-82.
- Tarán (1992) = L. Tarán, *The Authorship of an Allegorical Interpretation of Heliodorus' Aethiopica*, in M.-O. Goulet-Cazé, G. Madec, D. O'Brien (ed.), *ΣΟΦΙΗ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ. Hommage à Jean Pépin*, Paris 1992, 203-230 = *Collected Papers (1962-1999)*, Leiden-Boston-Köln 2001, 74-108.
- Tarrant (2000) = H. Tarrant, *Plato's First Interpreters*, Ithaca-New York 2000.
- Tarrant (2007) = H. Tarrant, *Proclus. Commentary on Plato's Timaeus*, I, Cambridge 2007.
- Tarrant, Layne, Baltzly, Renaud (2018) = H. Tarrant, D.A. Layne, D. Baltzly, F. Renaud, *Introduction: Early Imperial Reception of Plato*, in H. Tarrant, D.A. Layne, D. Baltzly, F. Renaud (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Plato in Antiquity*, Leiden-Boston 2018, 92-99.
- Telò (1999) = M. Telò, *Eliodoro e la critica omerica antica*, «Studi Italiani di Filologia Classica» 17.1 (1999), 71-87.
- Telò (2011) = M. Telò, *The Eagle's Gaze in the Opening of Heliodorus' Aethiopica*, «The American Journal of Philology» 132.4 (2011), 581-613.
- Teske (1991) = D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Techne in Daphnis und Chloe*, Münster 1991.
- Theys (1998) = E. Theys, *1009. Speusippus of Athens*, in G. Schepens (ed.), *Die Fragmente der griechischen Historiker Continued. IV A. Fascicle 1. The Pre-Hellenistic Period*, Leiden-Boston-Köln 1998, 212-243.

- Tilg (2010) = S. Tilg, *Mythos, Fiktion, Geschichte: Ein Beitrag zum "Realismus" der antiken Romane*, «Ancient Narrative» 9 (2010), 37-52.
- Tilg (2017) = S. Tilg, *Eine Gattung ohne Namen, Theorie und feste Form: Der griechische Roman als literaturgeschichtliche Herausforderung*, in J. Grethlein, A. Rengakos (ed.), *Griechische Literaturgeschichtsschreibung. Traditionen, Probleme und Konzepte*, Berlin-Boston 2017, 83-101.
- Tilg (2022) = S. Tilg, *On the Idea of Homer in the Ancient Novel: A Study of Direct References to the Father of Classical Literature*, in M.P. Futre Pinheiro, S.A. Nimis, M. Fusillo (ed.), *Modern Literary Theory and the Ancient Novel. Poetics and Rhetoric*, Groningen 2022, 63-85.
- Tordesillas (2016) = A. Tordesillas, *Le beau, une nature merveilleuse, une vision soudaine (Banquet 210e2-211d1)*, in M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016, 315-320.
- Torraca (1988) = L. Torraca, *Duride di Samo. La maschera scenica nella storiografia ellenistica*, Salerno 1988.
- Trabattoni (2018) = F. Trabattoni, *Introduzione*, in F. Trabattoni, A. Capra, *Platone. Teeteto*, Torino 2018, VII-CXLVIII.
- Trapp (1990) = M. Trapp, *Plato's Phaedrus in Second-Century Greek Literature*, in D.A. Russell (ed.), *Antonine Literature*, Oxford 1990, 141-173.
- Trapp (2000a) = M. Trapp, *Plato in Dio*, in S. Swain (ed.), *Dio Chrysostom. Politics, Letters, and Philosophy*, Oxford 2000, 213-303.
- Trapp (2000b) = M. Trapp, *Plato in the Deipnosophistae*, in D. Braund, J. Wilkins (ed.), *Athenaeus and His World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter 2000, 353-363.
- Trapp (2018) = M. Trapp, *Socrates in Maximus of Tyre*, in A. Stavru, C. Moore (ed.), *Socrates and the Socratic Dialogue*, Leiden-Boston 2018, 772-786.
- Trapp (2020) = M. Trapp, *With All Due Respect for Plato: The Platonic Orations of Aelius Aristides*, «Transactions of the American Philological Association» 150.1 (2020), 85-113.
- Treu (1984) = K. Treu, *Roman und Geschichtsschreibung*, «Klio» 66.2 (1984), 456-459.
- Treu (1989) = K. Treu, *Der antike Roman und sein Publikum*, in H. Kuch (ed.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, Berlin 1989, 178-197.
- Tsakmakis (2021) = A. Tsakmakis, *The Necessity of the Writing. The Introduction of Plato's Theaetetus*, in E. Kaklamanou, M. Pavlou, A. Tsakmakis (ed.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Leiden-Boston 2021, 197-219.
- Tsouna (2013) = V. Tsouna, *Mimēsis and the Platonic Dialogue*, «Rhizomata» 1 (2013), 1-29.
- Tulli (1989) = M. Tulli, *Dialettica e scrittura nella VII Lettera di Platone*, Pisa 1989.
- Tulli (1995) = M. Tulli, *Il Crizia e la famiglia di Platone*, «Studi Classici e Orientali» 44 (1995), 95-107.
- Tulli (2010) = M. Tulli, *Weak Ignorance: the γελοῖον from the Scenes of Aristophanes to the Dialogue of Plato*, in J. Dillon, L. Brisson (ed.), *Plato's Philebus. Selected Papers from the Eighth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2010, 237-242.

- Tulli (2011) = M. Tulli, *Platone, il proemio del Teeteto e la poetica del dialogo*, in M. Tulli (ed.), *L'autore pensoso. Un seminario per Graziano Arrighetti*, Pisa-Roma 2011, 121-133.
- Tulli (2012) = M. Tulli, *Isocrate, la cecità di Stesicoro e il sogno di Omero*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (ed.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze 2012, 861-872.
- Tulli (2018) = M. Tulli, *Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography*, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (ed.), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi*, Verona 2018, 963-974.
- Tulli (2019) = M. Tulli, *La coscienza di sé nell'epica: Omero, Esiodo, Parmenide*, «Paideia» 74 (2019), 1231-1238.
- Ullman (1942) = B.L. Ullman, *History and Tragedy*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» 73 (1942), 25-53.
- Untersteiner (1955) = M. Untersteiner, *Senofane. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1955.
- Untersteiner (1961) = M. Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, II, Firenze 1961.
- Vagnone (2003) = G. Vagnone, *Dione di Prusa. Troiano. Or. IX*, Roma 2003.
- Valgimigli (1912) = M. Valgimigli, *Contributi alla storia della critica letteraria in Grecia. La critica letteraria di Dione Crisostomo*, I, Bologna 1912.
- Vallozza (1990) = M. Vallozza, *Alcuni motivi del discorso di lode tra Pindaro e Isocrate*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 35.2 (1990), 43-58.
- Vallozza (2011) = M. Vallozza, *Isocrate ospite di Platone nel dialogo sui poeti di Prassifane*, «Studi Classici e Orientali» 57 (2011), 119-136.
- Vasiliu (2001) = A. Vasiliu, *Dire l'image ou la parole visible chez Platon (sur le Sophiste, 216a-241e)*, «Dionysius» 19 (2001), 75-112.
- Vattuone (2014) = R. Vattuone, *Looking for the Invisible. Theopompus and the Roots of Historiography*, in G. Parmeggiani (ed.), *Between Thucydides and Polybius. The Golden Age of Greek Historiography*, Cambridge-London 2014, 7-38.
- Vegetti (1966) = M. Vegetti, *La medicina in Platone*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia» 21.1 (1966), 3-39.
- Vegetti (1999) = M. Vegetti, *L'autocritica di Platone: il Timeo e le Leggi*, in M. Vegetti, M. Abbate (ed.), *La Repubblica di Platone nella tradizione antica*, Napoli 1999, 13-27.
- Vegetti (2013) = M. Vegetti, *Beltista eiper dynata. The Status of Utopia in the Republic*, in M. Vegetti, F. Ferrari, T. Lynch (ed.), *The Painter of Constitutions. Selected Essays on Plato's Republic*, Sankt Augustin 2013, 105-122.
- Vegetti (2018³) = M. Vegetti, *Platone. Repubblica*, Milano 2018³.
- Veloso (2016) = C.W. Veloso, *Mimèsis et historiographie chez Aristote et chez les historiens des époques hellénistique et impériale: quelques réflexions*, in V. Naas, M. Simon (ed.), *De Samos à Rome: personnalité et influence de Douris*, Paris 2016, 195-207.
- Verde (2022) = F. Verde, *La polemica sulla natura del saggio tra Epicuro e Stipone e in Colote*, «Antiquorum Philosophia» 16 (2022), 73-92.

- Verhasselt (2018) = G. Verhasselt, *Die Fragmente der Griechischen Historiker Continued. IV B. Fascicle 9. Dikaiarchos of Messene [No. 1400]*, Leiden-Boston 2018.
- Vicaire (1960) = P. Vicaire, *Platon critique littéraire*, Paris 1960.
- Vilborg (1955) = E. Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Stockholm 1955.
- Vilborg (1962) = E. Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Goteborg 1962.
- Vix (2010) = J.L. Vix, *L'enseignement de la rhétorique au II^e siècle ap. J.-C. à travers les discours 30-34 d'Aelius Aristides*, Turnhout 2010.
- Vlastos (1965) = G. Vlastos, *Degrees of Reality in Plato*, in R. Bambrough (ed.), *New Essays on Plato and Aristotle*, London-New York 1965, 1-19 = *Platonic Studies*, Princeton 1981², 58-75.
- Vox (1984) = O. Vox, *Solone. Autoritratto*, Padova 1984.
- Wachsmuth (1885) = C. Wachsmuth, *Corpusculum poesis epicae graecae ludibundae*, II, Leipzig 1885.
- Walden (1894) = J.W.H. Walden, *Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopica*, «Harvard Studies in Classical Philology» 5 (1894), 1-43.
- Walsdorff (1927) = F. Walsdorff, *Die antiken Urteile über Platons Stil*, Leipzig 1927.
- Walsh (1984) = J. Walsh, *The Dramatic Dates of Plato's Protagoras and the Lesson of Arete*, «The Classical Quarterly» 34.1 (1984), 101-106.
- Waltz (1957) = P. Waltz, *Anthologie grecque*, VII, Paris 1957.
- Wareh (2012) = T. Wareh, *The Theory and Practice of Life. Isocrates and the Philosophers*, Cambridge-London 2012.
- Warren (2002) = J. Warren, *Socratic Scepticism in Plutarch's «Adversus Colotem», «Elenchos»* 23.2 (2002), 333-356.
- Webb (2009) = R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.
- Wehrli (1957) = F. Wehrli, *Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische*, «Museum Helveticum» 14.1 (1957), 39-49.
- Wehrli (1967²) = F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, II, Basel-Stuttgart 1967².
- Wehrli, Wöhrle, Zhmud (2004²) = F. Wehrli, G. Wöhrle, L.J. Zhmud, *Der Peripatos bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*, in H. Flashar (ed.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, III, Basel, 2004², 493-666.
- Weicker (1902) = G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archaeologische Untersuchung*, Leipzig 1902.
- Werner (2012) = D.S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus*, Cambridge-New York 2012.
- Wesseling (1988) = B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novels*, «Groningen Colloquia on the Novel» 1 (1988), 67-79.
- West (1966) = M.L. West, *Hesiod. Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary*, Oxford 1966.
- West (2014) = M.L. West, *The Making of the Odyssey*, Oxford 2014.

- Westman (1955) = R. Westman, *Plutarch gegen Kolotes. Seine Schrift Adversus Colotem als philosophiegeschichtliche Quelle*, Helsinki 1955.
- White (1994) = S.A. White, *Callimachus on Plato and Cleombrotus*, «Transactions of the American Philological Association» 124 (1994), 135-161.
- Whitmarsh (2001) = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*, Oxford 2001.
- Whitmarsh (2005a) = T. Whitmarsh, *The Greek Novels: Titles and Genre*, «The American Journal of Philology» 126.4 (2005), 587-611.
- Whitmarsh (2005b) = T. Whitmarsh, *The Lexicon of Love: Longus and Philetas Grammatikos*, «The Journal of Hellenic Studies» 125 (2005), 145-148.
- Whitmarsh (2010a) = T. Whitmarsh, *Epitomes of Greek Novels*, in M. Horster, C. Reitz (ed.), *Condensing Texts, Condensed Texts*, Stuttgart 2010, 307-320.
- Whitmarsh (2010b) = T. Whitmarsh, *Domestic Poetics: Hippias' House in Achilles Tatius*, «Classical Antiquity» 29.2 (2010), 327-348.
- Whitmarsh (2011) = T. Whitmarsh, *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel. Returning Romance*, Cambridge 2011.
- Whitmarsh (2020) = T. Whitmarsh, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. Book I-II*, Cambridge 2020.
- Whittaker (1987) = T. Whittaker, *Platonic Philosophy in the Early Centuries of the Empire*, in W. Haase, H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 36.1, Berlin-New York 1987, 81-123.
- von Wilamowitz-Moellendorf (1900) = U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Asianismus und Atticismus*, «Hermes» 35.1 (1900), 1-52.
- Wilcken (1893) = U. Wilcken, *Ein neuer griechischer Roman*, «Hermes» 28.2 (1893), 161-193.
- Wilcken (1901) = U. Wilcken, *Eine neue Roman-Handschrift*, «Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete» 1.2 (1901), 227-272.
- Wilson (1996²) = N.G. Wilson, *Scholars of Byzantium*, London 1996².
- Winkler (1980) = J.J. Winkler, *Lollianos and the Desperadoes*, «The Journal of Hellenic Studies» 100 (1980), 155-181.
- Winkler (1982) = J.J. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' Aithiopia*, in J.J. Winkler, G. Williams (ed.), *Later Greek Literature*, Cambridge 1982, 93-158.
- Young (1983) = D.C. Young, *Pindar, Aristotle, and Homer: A Study in Ancient Criticism*, in T. D'Evelyn, P.N. Psoinos, T.R. Walsh (ed.), *Studies in Classical Lyric: A Homage to Elroy Bundy* (= «Classical Antiquity» 2.1 (1983), 156-170).
- Yunis (2011) = H. Yunis, *Plato. Phaedrus*, Cambridge 2011.
- Zanetto (2008) = G. Zanetto, *Review: Xenophon Ephesius. De Anthia et Habrocome Ephesiacorum Libri V by James N. O'Sullivan*, «Gnomon» 80.4 (2008), 294-298.
- Zanetto (2009) = G. Zanetto (ed.), *Il romanzo antico*, Milano 2009.
- Zanetto (2012) = G. Zanetto, *I "discorsi d'amore" nel romanzo di Achille Tazio*, in U. Crisculo (ed.), *La retorica greca fra tardo antico ed età bizantina: idee e forme. Convegno internazionale, Napoli 27-29 ottobre 2011*, Napoli 2012, 113-122.

- Zanetto (2014) = G. Zanetto, *Greek Novel and Greek Archaic Literature*, in E.P. Cueva, S.N. Byrne (ed.), *A Companion to the Ancient Novel*, Malden-Oxford-Chichester 2014, 400-410.
- Zanetto (2018) = G. Zanetto, *Intertextuality and Intervisuality in Heliodorus*, «Prometheus» 44 (2018), 209-222.
- Zanetto (2020) = G. Zanetto, *Rappresentare la casa: lo spazio domestico in Achille Tazio*, in C. Lambrugo (ed.), *Στην υγείά μας. Studi in omaggio a Giorgio Bejor*, Sesto Fiorentino 2020, 276-281.
- Zanetto (2022) = G. Zanetto, *Lezioni di anatomia: il romanzo di Achille Tazio*, in V. Brugnatelli, L. Magini (ed.), «Suaditi?». *Scritti di amici e colleghi in onore di Francesco Aspesi*, Milano 2022, 355-365.
- Zanker G. (1981) = G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie» 124.3-4 (1981), 297-311.
- Zanker P. (1995) = P. Zanker, *The Mask of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995.
- Zeitlin (1994) = F. Zeitlin, *Gardens of Desire in Longus' Daphnis and Chloe: Nature, Art, and Imitation*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, 148-170.
- Zimmermann B. (1994) = B. Zimmermann, *Liebe und poetische Reflexion. Der Hirtenroman des Longos*, «Prometheus» 20.3 (1994), 193-210.
- Zimmermann B. (1999) = B. Zimmermann, *Poetische Bilder. Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, «Poetica» 31.1-2 (1999), 61-79.
- Zimmermann B. (2002) = B. Zimmermann, *Der tragische Homer. Zum Aias des Sophokles*, in M. Reichel, A. Rengakos (ed.), *Epea pteroenta. Beiträge zur Homerforschung. Festschrift für W. Kullmann zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 2002, 239-246.
- Zimmermann B. (2014) = B. Zimmermann, *Platons Theatertheater: Einige Gedanken zum Symposium*, «Internationales Jahrbuch für Hermeneutik» 13 (2014), 34-47.
- Zimmermann B. (2018) = B. Zimmermann, *Von der Gewaltherrschaft des Logos. Die Logos-Theorie des Sophisten Gorgias*, «Internationales Jahrbuch für Hermeneutik» 17 (2018), 15-27.
- Zimmermann F. (1961) = F. Zimmermann, *Chariton und die Geschichte*, in H.-J. Diesner, R. Günther, G. Schrot (ed.), *Sozialökonomische Verhältnisse im Alten Orient und im klassischen Altertum*, Berlin 1961, 329-345.

Indice dei passi citati

- Achilles Tattius
- I 1, 2-13: 153, n. 350
 - I 1-3: 120-121
 - I 2, 1: 120, n. 288
 - I 2, 1-2: 121-123
 - I 2, 2: 122
 - I 2, 3: 121; 142, n. 328
 - I 3, 1: 121
 - I 3, 3: 107; 122
 - I 3, 6: 153
 - I 4, 3: 153, n. 350
 - I 5, 1: 153-154
 - I 5, 2: 154
 - I 5, 3: 154
 - I 15, 8: 156
 - I 16, 1: 157
 - II 3, 3: 157
 - II 6, 1: 157
 - II 7, 3-4: 157, n. 360
 - II 7, 5: 157
 - II 9, 1-3: 157
 - II 9, 3: 157
 - III 6-8: 120, n. 288
 - V 1, 2: 153, n. 350
 - V 3, 4-8: 120, n. 288
 - V 17, 8-10: 92
 - V 27, 3-4: 126
 - VI 1, 1-3: 120, n. 286
 - VI 3, 1: 92
 - VI 3, 4: 93
 - VII 12, 3-4: 124, n. 294
 - VIII 4, 1: 124
 - VIII 4, 2: 124
 - VIII 4, 3-4: 124-126
 - VIII 5, 2: 126
 - VIII 5, 7: 126
 - VIII 5, 9: 126
 - VIII 6-14, 2: 126
 - VIII 15, 2-3: 126
 - VIII 17-18: 126
 - VIII 18, 5: 127
 - VIII 19: 127
- Aelius Aristides
- II (ed. Behr)
 - 465: 46
 - III (ed. Behr)
 - 461: 46
 - 579-580: 47
 - 581: 47
 - 583-585: 47-48
 - 586: 47-48
 - 623: 46
 - 627: 46
 - 672: 46
 - IV (ed. Behr)
 - 8: 46-47
 - LI (ed. Keil)
 - 62-63: 46
- Aelius Theon
- *Progymnasmata*
 - 60, 5-6: 65
 - 66, 16-21: 40
 - 68, 22-25: 40
- Aeschylus
- *Prometheus vincitus*
 - 1030-1033: 72
 - *Septem contra Thebas*
 - 805-1004: 111, n. 267
- Aeschines
- *De falsa legatione*
 - 147: 84
- Albinus (ed. Reis)
- 147, 26-27: 20
- Anthologia Graeca
- IX 188: 33-38
- Antonius Diogenes (ed. Schmedt)
- T 2.11.5: 128-131
 - F 3.1, r. 6: 131, n. 306
- Apuleius
- *Apologia*
 - 64: 50, n. 107
 - *Metamorphoses*
 - I 18, 8: 169
- Aristophanes
- *Nubes*
 - 359: 175, n. 398
 - *Ranae*
 - 1005: 175, n. 398
 - *Vespae*
 - 66: 29, n. 48
- Aristoteles
- *Analytica priora*
 - 70a3-6: 61, n. 137
 - *De arte poetica*
 - 1449b35-1450a7: 25
 - 1451a36-b8: 62-63
 - 1451b7-8: 63
 - 1451b10-11: 62, n. 140

Indice dei passi citati

- 1453b11-14: 25
 - Rhetorica*
- 1357a34-b3: 61, n. 137
- 1408b21-23: 84
- Aristoxenus Tarentius (ed. Wehrli)
 - Fr. 67: 23
- Athenaeus Naucratisensis
 - III 85a4-7: 24
 - V 187c16-17: 113-114
 - V 192b21: 113, n. 271
 - V 215d3-216c9: 48, n. 101
 - XI 460b1: 71, n. 165
 - XI 462c15: 71, n. 165
 - XI 462d1-463a1: 71, n. 165
 - XI 504b20-24: 26, n. 41
 - XI 504b24-25: 26, n. 41
 - XI 505d33-35: 75
 - XI 505e11-506a3: 87
 - XI 505f15-506a23: 87
 - XI 506a23-24: 88
 - XI 508b20-508d30: 22
- Callimachus
 - Fragmenta* (ed. Pfeiffer)
 - 589: 27, n. 42
- Chariton Afrodisiensis
 - I 1, 1: 89-90
 - II 8, 4-5: 91
 - II 9: 91
 - VIII 1, 4: 90
 - VIII 5, 5-6: 91, n. 221
 - VIII 5, 15: 91
 - VIII 8, 16: 90
- Cicero
 - De inventione*
 - I 19, 27: 33
 - De oratore*
 - I 11, 47: 41, n. 82
- Colotes Epicureus (ed. Crönert)
 - In Platonis Lysin*
 - T. IV p. 10_{el} 2-4: 31
- Commentatio in Charicleam* (ed. Bianchi)
 - r. 2: 57
 - rr. 3-8: 58
 - rr. 11-21: 58
 - rr. 35-38: 58-59
 - rr. 38-41: 59, n. 134
 - rr. 51-52: 59
 - rr. 56-57: 59
- Crantor Solensis (ed. Mette)
 - Fr. 8: 28, n. 45
- Demosthenes
 - De corona*
 - 232: 84
- Dicaearchus (*FGrHistCont* 1004)
 - F 60: 29
 - F 63b: 29
- Dio Chrysostomus
 - XI (ed. Vagnone)
 - 5: 42, n. 85
 - 17: 5: 42
 - XXXVI (ed. Bost-Pouderon)
 - 27, 4-11: 43-45
 - LIII (ed. von Arnim)
 - 2: 42
 - 5, 6: 42
- Diodorus Siculus
 - Bibliotheca Historica*
 - XIII 112, 4: 91, n. 220
- Diogenes Laertius (ed. Dorandi)
 - II 42, rr. 283-299: 46, n. 97
 - III 1, r. 5: 137, n. 318
 - III 5, rr. 47-50: 20
 - III 8, rr. 83-85: 22
 - III 18, rr. 193-196: 27
 - III 26, r. 297: 86, n. 202
 - III 26, rr. 297-298: 86-87
 - III 37, rr. 418-420: 39, n. 78
 - III 37, rr. 420-421: 23, n. 32
 - III 43, r. 478: 36
 - III 44, r. 485: 36
 - III 48, rr. 527-529: 35
 - III 48, rr. 529-535: 20, n. 23
 - III 57, rr. 630-632: 23, n. 32
 - X 26, rr. 318-319: 29, n. 49
 - X 33, rr. 425-431: 30, n. 51
- Dionysius Halicarnassensis (ed. Usener-Radermacher)
 - Epistula ad Pompeium*
 - 6: 21, n. 27; 23, n. 33
 - De compositione verborum*
 - 1, 6: 35
 - 19, 86, 8-10: 43-44
 - 25, 133: 39, n. 78
 - 25, 133, 4-7: 39
 - De Demosthene*
 - 3: 39, n. 77
 - 5-7: 39, n. 77
- Duris Samius (*FGrHist* 76)
 - F 1: 25
 - F 67: 26
 - F 72: 26-28
 - F 83: 26-27
- Erotica adespota
 - Metiochus et Parthenope* (ed. López Martínez, Ruiz Montero)
 - PBerol* 7927+2588+21179
 - col. II, r. 1: 172
 - col. II, rr. 6-8: 172-173
 - col. II, rr. 9-13: 173
 - col. II, r. 13: 173
 - col. II, rr. 19-23: 173
 - col. II, rr. 26-29: 173

- col. II, rr. 27-28: 174
- col. II, r. 36: 174-175
- Euripides
 - Hippolytus*
 - 507-517: 143
 - Medea*
 - 1317: 109, n. 260
- Gorgias (ed. Diels-Kranz)
 - 82 A 15a: 75
 - 82 B 11, 2: 72-73
 - 82 B 11, 8: 73
 - 82 B 11, 10: 73
 - 82 B 11, 11: 73
 - 82 B 23: 73
- Heliodorus
 - I 1: 108
 - I 1, 1: 165
 - I 2-3: 108
 - I 8, 7: 108-109
 - I 26, 5: 94, n. 226
 - II 11, 2: 94, n. 226
 - II 21, 1: 163
 - II 21, 5: 163
 - II 21, 6: 163-165
 - II 23, 5: 109-110
 - II 25, 6-7: 111, n. 266
 - II 28: 165, n. 378
 - II 29, 1-3: 165, n. 378
 - II 31, 1-2: 95, n. 227
 - III 10, 4: 159, n. 364
 - V 11, 1-2: 166
 - VII 6, 4: 111-112
 - VII 6, 4-5: 112
 - VII 7: 112
 - VII 8, 1: 112-113
 - IX 24, 3-8: 94-95
 - X 41, 3: 159, n. 364
- Herodotus
 - III 124, 1-2: 55
- Hesiodus
 - Theogonia*
 - 24-28: 67
 - 27: 70
 - 30: 68
 - 126-210: 106, n. 252
 - 617-721: 71
- Hieronymus
 - De viris illustribus*
 - XI 15, 12: 39
- Homerus
 - Ilias*
 - I 22-42: 79
 - XXII 136-259: 111
 - Odyssea*
 - IX 39: 163, n. 374
 - X 276: 143
- XII 188: 67
- XII 189-191: 67
- XIX 203: 67
- Isocrates
 - Antidosis*
 - 6-7: 21, n. 26
 - 7: 35, n. 65
 - 138: 74
 - Evagoras*
 - 21: 74
 - 73-74: 35, n. 65
 - 75: 74
 - In Sophistas*
 - 12: 21, n. 26
 - Panathenaicus*
 - 25, 6: 74, n. 176
- Iulianus Imperator
 - Epistula 89b*
 - 301b345-346: 65
 - 301b346-347: 65
- Lollianus (ed. López Martínez)
 - Fr. B1 verso: 169, n. 387
 - Fr. 20, col. II, rr. 1-12: 168-171
 - Fr. 20, col. II, rr. 6-7: 170
 - Fr. 20, col. II, r. 7: 170
 - Fr. 20, col. II, rr. 10-11: 170
- [Longinus]
 - De sublimitate*
 - 13, 1, 1-3: 19
 - 13, 2, 14-17: 41
 - 13, 3, 19, n. 19
 - 13, 4, 32-33: 50-51
 - 13, 4, 40-41: 41, n. 83
- Longus
 - *Prologus* 1-2: 99-101
 - *Prologus* 3: 55; 101-103; 131
 - I 2-7: 93
 - I 7-8: 93
 - I 11, 1: 94
 - I 12-13: 94
 - I 26, 3: 103
 - I 27: 103
 - II 3, 1: 146
 - II 3, 2: 146
 - II 3, 3: 102-103; 147
 - II 7, 6: 147
 - II 9, 1: 147
 - II 15, 1: 147-148
 - II 17, 1: 148
 - II 20-30: 148
 - II 32, 1-2: 148-149
 - II 32, 3: 149
 - II 34: 103
 - II 35, 1: 149
 - II 35, 1-2: 151-152
 - II 35, 4: 151

Indice dei passi citati

- III 21, 2: 103-104
- III 21-23: 104-107
- III 23, 2: 104
- III 23, 4: 105
- III 23, 4-5: 106
- Lucianus Samosatensis
 - Verae Historiae*
 - I 2-4, 9: 89
- Macrobius
 - Commentarii in Somnium Scipionis*
 - I 2, 3, 13-14: 32, n. 56
 - I 2, 4, 19-20: 31-32
 - I 2, 4, 20-25: 32
 - I 2, 7-9: 32
- Megaclides (ed. Janko)
 - F 6c: 84
- Maximus Tyrius (ed. Trapp)
 - XI
 - I: 44, n. 92
 - XXI
 - 10-11: 44
- Ovidius
 - Metamorphoses*
 - XI 172-193: 164, n. 375
- Parmenides (ed. Diels-Kranz)
 - 28 B 8, 52: 70, n. 163
- Philodemus
 - De poematis* (ed. Mangoni)
 - V col. VI, rr. 16-17: 30, n. 51
 - V col. X, rr. 29-31: 31, n. 53
- Philostratus
 - Vitae sophistarum* (ed. Kayser)
 - I 481, 17-18: 40, n. 81
 - I 488, 9-14: 45, n. 95
- Photius
 - Bibliotheca*
 - 87, 66a17-20: 56
 - 87, 66a21-24: 56
 - 94, 73b24: 64
 - 94, 73b29-31: 56
 - 94, 73b30: 56
 - 94, 73b36-37: 56
 - 166, 108b10-12: 56
 - 166, 109a7: 64
 - 166, 111a20-29: 131
 - 166, 111a35-36: 128
 - 166, 111a37: 128
 - 166, 111b6-7: 129
 - 166, 111b11: 129
 - 166, 111b19-31: 129-131
 - 176, 121a24-26: 21, n. 27
- Pindarus
 - Nemea IV*
 - 1-5: 69
 - Nemea VII*
 - 22-23: 69
- Pythica IX*
 - 76-79: 69
- Plato
 - Apologia*
 - 17a1-c6: 76
 - Charmides*
 - 154e8-155a3: 133, n. 311
 - 155e5-8: 144, n. 332
 - Cratylus*
 - 394a1-c9: 79, n. 186
 - 401e5: 121, n. 290
 - 414c4-d5: 76, n. 180
 - 416c1-11: 136, n. 316
 - Critias*
 - 108c5-d8: 77, n. 183
 - 113a1-b5: 135-137
 - Epistula VII*
 - 341c5-d2: 150, n. 345
 - Gorgias*
 - 485b2-7: 44
 - 523a1-524a7: 40
 - Leges*
 - I 628a9-e1: 37
 - I 629d7-e7: 37
 - I 630a5-6: 37
 - I 630c3-4: 37
 - I 630d9-631b1: 37
 - II 669b5-670b6: 44
 - II 671b8-d3: 83, n. 195
 - IV 712b1-2: 83, n. 195
 - VII 811c6-10: 11
 - VII 816d3-817a1: 58
 - VII 817b1-5: 114-115
 - Lysis*
 - 206b5-8: 30-31
 - Parmenides*
 - 127c4-5: 87
 - 130e1: 87
 - 156d2-4: 150, n. 345
 - Phaedo*
 - 60a1-b3: 114
 - 100d6: 43, n. 90
 - 107c1-115a9: 40
 - Phaedrus*
 - 227a1-7: 87
 - 227a2-7: 159
 - 227d2-3: 164
 - 228a5-c5: 159
 - 228d1-e2: 27-28
 - 228e4-229c3: 100; 122
 - 229a2: 122; 159
 - 229a3-4: 159
 - 229d2-230a6: 160
 - 230b2-8: 170
 - 230b2-c5: 160
 - 230d3-5: 160

- 230e3: 122
- 236b9-d3: 29, n. 48
- 238c5-d7: 160-161
- 241e1-2: 161
- 242a1: 161
- 242b8-c3: 161
- 243a3-b7: 59
- 243a5-b1: 68-69
- 258e6-259b2: 161
- 259b5-d8: 161-162
- 259e1-271d2: 125-126
- 261a8: 125
- 267a7: 61, n. 137
- 271c10: 125
- 274c5-275b2: 47
- 278b7-d1: 133, n. 311
- Philebus*
- 49b6-c5: 114
- Politicus*
- 297e12-13: 36, n. 68
- Protagoras*
- 314e3-315a5: 87-88
- 342e4-343a5: 133
- Respublica*
- II 359c7-360b3: 40
- II 374a5: 78
- II 376e5-6: 78
- II 377a1-c6: 78
- II 377b1-2: 78-79
- II 377c1: 79
- II 377c4: 79
- II 377e6-378e6: 79
- II 382c6-d4: 173, n. 394
- III 389b2-5: 80
- III 392c10-399c4: 21, n. 25
- III 392d8-394b1: 79
- III 395b9-d2: 80
- III 396b9-e1: 105
- III 398a1-2: 42
- III 398a1-b4: 31
- III 398a1-c2: 105
- III 398b1-2: 80
- III 399a5-c4: 105-106
- III 399d7-9: 106
- III 414b1-415c8: 80-81
- V 450b1-2: 121
- VI 500b8-501c4: 36
- VI 500b8-501c9: 81-82
- IX 588b10: 81, n. 189
- X 612a4: 43, n. 90
- X 614b2-621b7: 32; 40
- Sophista*
- 239e1-240c3: 135, n. 315
- 240c4-6: 135, n. 315
- 267a6-8: 36, n. 68
- Symposium*
- 172a1-173b8: 123
- 172a4-174a2: 115
- 172a6-b7: 150
- 173b5-6: 123
- 173c5: 123
- 174a4: 160, n. 365
- 175c6-7: 154
- 175c8: 154-155
- 175d3-e6: 155, n. 354
- 176e4-10: 114-115
- 177d4: 155
- 178c1-2: 173
- 185c4: 86, n. 202
- 189a8-b2: 115
- 189b3-7: 115
- 189c2-193d5: 113
- 193a1-3: 47, n. 100
- 194e4-197e8: 147, n. 339
- 195a7: 143
- 195a8: 173
- 195c1: 173-174
- 196b4-5: 143
- 196c8-d4: 145
- 198d5-6: 174
- 199c3-201c7: 31
- 201d5: 143
- 203b1-c6: 40
- 203c6-d8: 143-144
- 209c7-e4: 133, n. 311
- 210e2-211a5: 150, n. 345
- 212c4-5: 150, n. 343
- 212c6-d5: 150
- 212c6-213a2: 116
- 212e1: 150
- 212e9: 116
- 213a3-4: 150
- 213a3-d6: 155
- 213b7-8: 150
- 213e3-4: 150-151
- 214b9-c5: 151
- 215c1-6: 151
- 218a5: 155-156
- 219c2-d2: 156
- 220b6: 160, n. 365
- 222e2-5: 156
- 223b6-d12: 127
- 223c4-d6: 116-117
- Theaetetus*
- 142a1-143c8: 97
- 143c3: 97
- 143e4-144b7: 19, n. 179
- 167a5-6: 144, n. 332
- 191c8-e1: 77
- 191d9: 77
- 194c4-d7: 77, n. 183
- 197d5-6: 77

Indice dei passi citati

- Timaeus*
 – 17a1-19b2: 132
 – 17b9: 137
 – 19b3-d2: 132
 – 20d7-26e1: 131-133
 – 21a7: 133
 – 21a7-d8: 132
 – 21d2: 133
 – 21e7-22a4: 133
 – 23e3: 137
 – 23e5-6: 133
 – 24b7-e4: 136
 – 25e3: 133
 – 26c7-d1: 135
 – 26e4-5: 134-135
 – 74a1-3: 81
 – 74c6-7: 81
 [Plato]
Axiochus
 – 364a1-b2: 58
 Plutarchus
Adversus Colotem
 – 1117D6: 31
Dion
 – 3: 91, n. 220
Pericles
 – 28, 1-3: 26
Quaestiones convivales
 – VII 710B-C: 114
Solon
 – 29, 6-7: 70, n. 162
 Praxiphanes (ed. Matelli)
 – Fr. 22: 22
 Proclus
In Platonis Rempublicam (ed. Kroll)
 – II 105, 23-26: 33
In Platonis Timaeum (ed. Van Riel)
 – I 115, 4-13: 28, n. 45
 – I 138, 2-5: 27, n. 42
 Michael Psellus
De Heliodoro et Achille Tatio iudicium
 – 20: 57
 Sextus Empiricus
Adversus Mathematicos
 – I 252: 84-85
 – I 253: 85
 Solon (ed. West²=Gentili-Prato²)
 – Fr. 29 (=25): 70
 Sophocles
Ajax
 – 148-149: 72
 Speusippus
Epistula ad Philippum regem (ed. Natoli)
 – 11-12: 22-23
Fragmenta (ed. Tarán)
 – T 15: 23, n. 30
 Stesichorus (ed. Davies-Finglass)
 – Fr. 90: 68
 – Fr. 91a: 68-69
 Strabo
 – I 2, 35: 24
 Suda (ed. Adler)
 – ζ 50: 140, n. 322
 – π 316: 86, n. 202
 – π 2098: 46
 Theocritus
-Idyllion II: 143
-Idyllion VII, 51: 102
-Idyllion VII, 85: 102
 Theognis (ed. West)
 – 77-78: 37
 Theopompus Historicus (*FGrHist* 115)
 – T 5a: 21, n. 27
 – T 7: 22-23
 – T 20a: 21, n. 27
 – T 28a: 24
 – T 48: 22, n. 29
 – F 259: 22-23
 – F 381: 24
 Thucydides:
 – I 22, 4: 55
 – VII 21: 90, n. 218
 – VII 73-74: 90, n. 218
 Timon Philiasus (ed. Di Marco)
 – Fr. 19: 86-88
 Xenophanes (ed. Diels-Kranz)
 – 21 B 1: 71
 Xenophon Atheniensis
Hellenica
 – I 1, 27-31: 91, n. 219
 Xenophon Ephesius
 – I 1, 1-3: 141
 – I 1, 5-6: 141
 – I 2, 1: 141-142
 – I 2, 8: 141
 – I 2, 9: 142
 – I 4, 5: 142
 – I 8, 2-3: 144-145
 – III 1, 5: 107
 – V 1, 12: 145