

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT & CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



34

III/2024

EROS E ALTRI DEMONI OVVERO PERIPEZIE DEL SIMPOSIO: DA PLATONE AL NOVECENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Paolo Cesaretti, Ioannis Konstantakos & Cecilia Nobili



elephantandcastle.unibg.it



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE
LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO
è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Direttrici responsabili

Franca Franchi
Alessandra Violi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti
Adriano D'Aloia
Jacques Dürrenmatt
Elena Mazzoleni
Francesca Pagani
Nunzia Palmieri
Giovanni Carlo Federico Villa

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge)
Simon Baker (Maison Européenne de la Photographie)
Giuliana Bruno (Harvard University)
Franca Bruera (Università di Torino)
Raul Calzoni (Università di Bergamo)
Gianni Cicali (Georgetown University Washington D.C.)
Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)
Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)
Rosalind Krauss (Columbia University)
Arnauld Maillet (Sorbonne Université)
Claudio Milanesi (Université Aix-Marseille)
Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)
Vivian Sobchack (University of California, Los Angeles)
Marina Spunta (The University of Leicester)
Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)
Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

Paolo Cesaretti, Elisabetta De Toni, Stefania Consonni, Michela Gardini,
Francesca Guidotti, Francesca Pasquali, Greta Perletti, Luca Carlo Rossi

Responsabile di redazione

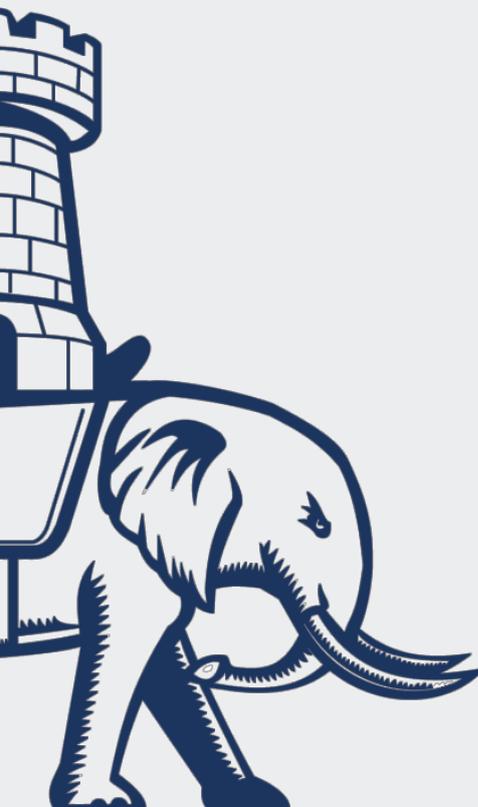
Giacomo Raccis

Redazione

Gabriele Gimmelli, Shannon Magri, Maria Elena Minuto, Alessandro Rossi



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International



EROS E ALTRI DEMONI OVVERO PERIPEZIE DEL SIMPOSIO: DA PLATONE AL NOVECENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Paolo Cesaretti, Ioannis Konstantakos & Cecilia Nobili

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34>

- 2** **Introduzione**
Paolo Cesaretti, Ioannis Konstantakos & Cecilia Nobili
- 10** **Recitare Platone.**
Una sorprendente peripezia teatrale dove il pensiero si fa carne
Christian Poggioni

PARTE PRIMA IL SIMPOSIO DI PLATONE TRA TESTO E TEATRO

- 16** “...E Socrate li costringeva a convenire...” (223d2):
elementi drammatici nel *Simposio* di Platone
Dino De Sanctis
- 28** **Diotima: An Improved Female Paradigm Against**
Aristophanes' *Thesmophoriazousae*
Penelope Volpi
- 37** **Socrates as Eros: the Models of *erastēs* in Plato's *Symposium***
Efstratios Karydopoulos
- 47** **The Educational Merits of Banquets and Wine Consumption**
in Plato's *Symposium* and *Laws*
Vasileios Liotsakis
- 57** **Alcune osservazioni sugli aspetti di teatralità del *Simposio***
di Platone
Lisa Zanzottera

PARTE SECONDA ALTRI SIMPOSI. DALL'ANTICO AL CONTEMPORANEO

- 68** **Indo-vino: enigma e simposio rituale nei culti femminili**
Tullia Spinedi
- 78** **Il simposio e la tradizione platonica:**
origine e sviluppi del mito del coppiere divino
Francesco Ottonello

- 
- 89** **Donna a banchetto nell'antichità: Cleopatra VII**
Ilaria Monti
- 98** ***Cenabis civiliter.***
(Anti)galateo del banchetto negli *Epigrammi* di Marziale
Ambra Russotti
- 106** **L'anti-simposio di Luciano:**
motivi parodici nel *Simposio o i Lapiti*
Lucia Floridi
- 116** **Convivi pericolosi. Il banchetto come trappola mortale**
nel mondo occidentale antico e tardoantico
Elena Gritti
- 126** **"Il pan degli angeli" fra liturgia e filosofia**
Riccardo Saccenti
- 137** **"Come una commedia": aspetti della fortuna del discorso**
di Aristofane nel *Simposio* dal mondo antico a Rabelais
Michele Corradi
- 147** **Il luogo teatrale nella Nouvelle-France seicentesca.**
Il banchetto celebrativo nei collegi gesuiti
Elena Mazzoleni
- 157** **Il passaggio dell'amore.**
Il *Simposio* platonico nella lettura di Luisa Muraro
Riccardo Fanciullacci
- 175** Autrici/Autori | Contributors

In copertina

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79.

Copyright © 2004-2019 the Brooklyn Museum. Some rights reserved. Use of text and images in which Brooklyn Museum holds the copyright is permitted, with attribution, under the terms and conditions of a [Creative Commons License](#).

EROS E ALTRI DEMONI OVVERO PERIPEZIE DEL SIMPOSIO: DA PLATONE AL NOVECENTO

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Paolo Cesaretti, Ioannis Konstantakos & Cecilia Nobili

Introduzione

PAOLO CESARETTI

Università degli studi di Bergamo
paolo.cesaretti@unibg.it

IOANNIS KONSTANTAKOS

Università Nazionale "Capodistria" di Atene
iokonstan@phil.uoa.gr

CECILIA NOBILI

Università degli studi di Bergamo
cecilia.nobili@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.553>

Parole chiave

Simposio
Platone
Teatro
Socrate
Diotima

Keywords

Symposium
Plato
Theatre
Socrates
Diotima

Abstract

Un'esperienza teatrale che ha visto la messa in scena del *Simposio* platonico presso l'Università degli studi di Bergamo offre l'occasione per riflettere su questo testo e sui suoi aspetti di "teatralità", sull'eco con cui continua a manifestarsi nella cultura europea a distanza di secoli, e sul simposio stesso, come istituzione cardine della cultura greco-romana e non solo. L'insieme dei contributi raccolti in questo volume, ad opera di studiosi di discipline diverse, fornisce una nuova chiave di lettura sul simposio nella sua dimensione più ampia, rituale, diacronica e geograficamente diffusa, e fa riecheggiare la voce di Socrate e Diotima, oltre che nel teatro, anche nell'arte, nella letteratura e nella filosofia.

A theatrical experience featuring the staging of Plato's *Symposium* at the University of Bergamo provides an opportunity to reflect on this text and its elements of "theatricality," on the resonance it continues to manifest in European culture after centuries, and on the symposium itself as a cornerstone institution of Greco-Roman culture and beyond. The collection of contributions gathered in this volume, authored by scholars from various disciplines, offers a new perspective on the symposium in its broader dimensions—ritual, diachronic, and geographically widespread—and echoes the voices of Socrates and Diotima, not only in theater but also in art, literature, and philosophy.

Era il 9 marzo 2023 quando il Teatro Sant'Andrea di Bergamo, con la collaborazione del CUT - Centro Universitario Teatrale, ospitava Christian Poggioni per la sua rappresentazione teatrale del *Simposio* di Platone dall'evocativo titolo, scelto dall'autore, "Platone, *Simposio*. Ovvero la verità sull'amore", una *pièce* giunta allora al decimo anno di repliche all'interno di quella elaborazione dei classici antichi che è valsa a Poggioni, nel corso del tempo, il plauso dei segmenti di pubblico più diversi, ma sempre con una particolare predilezione per quelli dei licei e delle Università. Ed era in effetti un gruppo di docenti dell'Università degli studi di Bergamo (in ordine alfabetico: Maddalena Bonelli, Paolo Cesaretti, Elena Mazzoleni, Cecilia Nobili, Annamaria Testaverde, con il contributo del Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione), a promuovere lo spettacolo nel quadro di attività di Terza Missione che esulavano dai consueti steccati disciplinari per promuovere una visione dell'Antico tanto innovativa nella forma quanto radicata nella tradizione, e come tale adatta a essere colta sia in prospettiva di innovativo linguaggio teatrale sia di conoscenza e valorizzazione dell'Antico.

Gli studenti si erano mostrati interessati alla proposta sin dalle prime lezioni preparatorie in aula; la rappresentazione sulla scena, accolta da grande successo e seguita da un ampio e partecipato dialogo degli studenti con l'artista in merito alla sua "vocazione teatrale" e alla sua poetica, con particolare riferimento al teatro antico, portava i docenti a riflettere sull'opportunità di elaborare ulteriormente l'evento con un numero interdisciplinare di ELEPHANT & CASTLE, dove il tema del simposio platonico diventava occasione di incontro culturale politematico e polifonico. Non appariva casuale, del resto, che nel quadro delle attività del gruppo di ricerca "Classical, Medieval and Early Modern Studies" (CMEMS) presso il Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli studi di Bergamo, si fosse tenuta nell'ottobre del 2021 una giornata di studi su "Filosofia e convivialità", alcuni dei cui contributi, opportunamente rielaborati, sono stati raccolti nel volume *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo*, a cura di Cecilia Nobili e Riccardo Saccenti, Milano 2023. Intanto si era formato presso il medesimo Dipartimento, a partire dal 2023, il gruppo di ricerca "Ant.Class. Studi e ricerche sul mondo greco, romano e bizantino", che pone la conoscenza e la valorizzazione dell'Antico,

anche nelle sue rappresentazioni teatrali, al centro della sua missione. Un più recente percorso di Teaching Quality Program, sul Teatro antico sulla scena contemporanea, in questo 2024 ha accolto Poggioni nella medesima sede con la sua *Apologia di Socrate*.

Ai due curatori di questo numero di Elephant & Castle interni al Dipartimento si è felicemente aggiunto da Atene il prof. Ioannis Konstantakos, docente di Letteratura greca all'Ethniko kai Kapodistriako Panepistemio Athenon, prescelto non solo per felici esperienze di lavoro comune in occasione dei *Seminars for High School Teachers in Classics* ma anche per la sua padronanza della tradizione antica e della sua ricezione, oltretutto per la sua costante attenzione alla rappresentazione teatrale, che in Grecia - in luoghi come Epidaurò e come al Festival di Atene - conosce a buon diritto uno dei suoi epicentri. Sin dalla pubblicazione della *call for papers*, assai bene accolta, si è convenuto sull'opportunità che questo numero si aprisse pertanto con il contributo d'autore di Christian Poggioni; il suo *Recitare Platone. Una sorprendente peripezia teatrale dove il pensiero si fa carne* accoglie il lettore, specialista e non, nell'officina dell'artista di teatro, in un percorso che appare di limpida e socratica "maieutica" interiore, dinanzi alla sfida - più che al quesito - della messa in scena di un testo originariamente non nato per il teatro. Scrive Poggioni al proposito che il punto non sta in una presunta "mancanza di azione". Infatti, osserva, "mettere in scena, ad esempio, un dramma shakespeariano significa dar corpo e voce a un turbine di sentimenti ed emozioni, mettere in scena un dialogo di Platone significa dar corpo e voce a un flusso di pensieri. In entrambi i casi la chiave è la *parola*, che in teatro per essere efficace e non effimera deve diventare carne, suono e azione". Ne conseguono riflessioni che coinvolgono anche aspetti sia di "fedeltà contenutistica" sia di sensibilità musicale e perciò toccano anche altri campi dell'esperienza culturale. In effetti, ogni intervento culturale può essere letto come una trascrizione o un adattamento di contenuti preesistenti.

La "teatralità" del testo platonico non è d'altronde intuizione solo registica, ma rispecchia una corrente di studi di elevato profilo scientifico che ha visto negli ultimi anni alcuni importanti contributi da parte di studiosi del testo platonico quali Nikos Charalabopoulos, Andrea Capra, Diskin Clay, Martin Puchner e David Sider,¹ che mettono ben in luce il profondo le-

game di Platone con il teatro ateniese del V secolo a.C. I dialoghi, la caratterizzazione dei personaggi e l'ambientazione quasi scenografica di alcuni di questi, tra cui spicca certamente il *Simposio*, sembra infatti evocare la grande esperienza teatrale della *polis* e suggerire addirittura una possibile performance orale e drammatica anche per testi altamente densi di contenuti filosofici come quelli platonici.

Su questa scia si muovono Dino De Sanctis, Penelope Volpi e Lisa Zanzottera, che tentano di delineare quali aspetti del dialogo platonico risentano maggiormente dell'influsso teatrale, arrivando così a comporre un quadro in cui esperienza drammatica e filosofica si fondono per restituire al pensiero platonico una movenza "performativa" che ben si inserisce nella temperie culturale dell'epoca.

Dino De Sanctis nel suo contributo dal titolo "... *E Socrate li costringeva a convenire ...*" (223d2): *elementi drammatici nel Simposio di Platone*, individua alcuni stilemi tipicamente teatrali come la cornice scenica, in cui Apollodoro, con le movenze tipiche della parabasi comica, sembra lanciare una sfida al suo pubblico, dichiarando la superiorità dei filosofi sugli uomini d'affari. Il rischio della *eris* è subito smorzato dalle parole concilianti dell'amico, ma il dialogo si apre con una suggestione agonale che non manca di connotare il prosieguo della narrazione. Altri elementi scenici che De Sanctis individua sono la presenza dell'*akletos* – l'ospite non invitato che si presenta inopportuno in casa altrui per gozzovigliare a banchetto – che tanta fortuna ha nella commedia, così come il ruolo della porta, che separa lo spazio scenico da quello extra-scenico ed enfatizza l'ingresso eccezionale di Socrate, a cui fa eco l'*explicit*, in cui Aristodemo tira le fila dei discorsi che sono stati prodotti in questa notte eccezionale, fondendo insieme tragedia e commedia in quella straordinaria *Kreuzung der Gattungen* che è il dialogo filosofico.

Penelope Volpi in *Diotima: an Improved Female Paradigm against Aristophanes' Tesmophoriazuse* ("Diotima: un paradigma femminile superiore rispetto alle *Tesmoforiazuse* di Aristofane") esamina la costruzione del personaggio di Diotima nel testo platonico alla luce delle *Thesmoforiazuse* di Aristofane, un testo che deve essere necessariamente accostato al *Simposio* perché costituisce la fonte più estesa in nostro possesso in relazione al personaggio di Agatone. La mimesi proposta dal commediografo (uomini che

diventano donne nella finzione scenica, assumendone la voce e i pensieri) viene superata da Platone con la messa in scena di un personaggio femminile di tutt'altra caratura – Diotima – che parla per voce di Socrate per esprimere la verità sull'amore. Due diverse teorie della mimesi, dunque, (quella fisica di Aristofane e quella intellettuale di Socrate/Platone) che trovano nella dimensione teatrale la loro consacrazione. E proprio la presentazione del personaggio di Diotima proposta da Christian Poggioni – unico ad indossare una maschera tra i tanti che il regista impersona – recupera la quintessenza della dimensione teatrale che Platone associa a questo personaggio.

Vasileios Liotsakis, nel suo contributo *The Educational Merits of Banquets and Wine Consumption in Plato's Symposium and Laws* ("I meriti educativi dei banchetti e del consumo del vino nel *Simposio* e nelle *Leggi* di Platone"), interpreta il banchetto drammatizzato del *Simposio* come una rappresentazione concreta delle prescrizioni normative, che Platone esporrà qualche decennio più tardi nelle sue *Leggi* riguardo al corretto svolgimento dei simposi. Il Socrate del *Simposio* incarna l'ideale maestro del convivio, così come è descritto nelle *Leggi*. È un uomo di età matura e di imperturbabile calma; non si lascia influenzare dal comportamento rumoroso e disordinato degli altri commensali ed è capace di conservare la sobrietà, esercitando autocontrollo nel consumo del vino. Naturalmente, come riconosce l'Ateniese delle *Leggi*, la maggior parte dei banchetti in realtà non raggiungono questi ideali; e questo è anche il caso della celebrazione illustrata nel *Simposio*. Tuttavia, il banchetto può funzionare come mezzo di istruzione morale; addestra i giovani a dare priorità alla moderazione e a provare vergogna ogni volta che cadono vittime di intossicazione. Questo è infatti, nel finale del *Simposio*, l'effetto di Socrate, con la sua sola presenza, su Alcibiade ubriaco. Come evidenziato in entrambi i dialoghi, la resistenza autocontrollata al desiderio è una parte essenziale della virtù del coraggio. La temperanza che Socrate dimostra di fronte ai piaceri del vino e del sesso è il complemento etico del suo valore in guerra.

Efstratios Karydopoulos, nel suo studio *Socrates as Eros: The Models of erastês in Plato's Symposium* ("Socrate come Eros: I modelli dell'*erastês* nel *Simposio* di Platone"), legge il dialogo platonico come una gara informale tra i simposiasti che parlano in lode di

Eros. Da Fedro ad Agatone, ciascuno dei relatori presenta un modello di amore costruito secondo le proprie preoccupazioni e interessi (moralità e retorica, pederastia, scienza e vita intellettuale, pietà religiosa o forza creativa), e proietta un'immagine di se stesso nel ruolo dell'amante o della persona amata. Pertanto, il loro approccio all'Eros è individualistico e il loro impatto è limitato a segmenti piccoli e parziali della comunità. Al contrario, il discorso di Socrate, che corona questa gara di parole, offre un concetto di Eros più ampio e onnicomprensivo, di cui beneficiano l'intera comunità e i cittadini. Socrate incarna il modello superiore del filosofo-amante, che si identifica con la figura dello stesso Eros. Attraverso il suo contatto immediato con la Bellezza, il filosofo fa emergere idee e discorsi filosofici che muovono i suoi concittadini verso la ricerca della saggezza e della virtù. Grazie a questo potere speciale, Socrate diventa l'oggetto supremo del desiderio e trasforma tutti gli altri nei suoi veri amanti.

Alle messe in scena teatrali del *Simposio* platonico, dal Novecento ad oggi, è infine dedicato il testo di Lisa Zanzottera (*Alcune osservazioni sugli aspetti di teatralità del Simposio di Platone*), che ricorda due importanti antecedenti per lo spettacolo ideato da Christian Poggioni. Il primo è il *Simposio* di Carlo Rivolta, ideato dall'attore e regista in collaborazione con lo studioso di filosofia antica Giovanni Reale: impersonati da un unico attore (prima lo stesso Rivolta e poi, dopo la sua morte, Davide Grioni), i personaggi del dramma guidano gli spettatori con leggerezza tra i meandri della riflessione filosofica, che viene invece stemperata con una vena quasi comica dalla polifonica messa in scena della Fondazione Collegio San Carlo ed Emilia Romagna Teatro, in cui la forte componente erotica è enfatizzata dall'interazione tra l'attrice che impersona Diotima e l'attore che impersona Socrate. Un passo successivo, verso una lettura più marcatamente retorica e teatrale del testo, è fatto da Poggioni, che con istrionica abilità mimetica dà solo voce a tutti i personaggi del testo, che progressivamente spoglia dei loro abiti e orpelli, fino ad arrivare alla nuda verità della rivelazione socratica. Il raffinato accompagnamento musicale di quest'ultima messa in scena sottolinea la diversità di *ethos* dei diversi personaggi, inducendo il pubblico alla riflessione e all'emozione.

Il *Simposio* platonico, tuttavia, prende forma, an-

che teatrale, alla luce di quella straordinaria esperienza culturale che era il simposio antico, inteso come un momento di fondamentale coesione sociale, improntato non solo alla riflessione filosofica, ma anche alla *performance* poetica e al dibattito politico. Luigi Enrico Rossi lo ha definito "uno spettacolo a se stesso"² poiché per sua stessa natura concentra in un'unità di spazio e tempo tutti gli ingredienti essenziali per una messa in scena: autore, performer e pubblico si fondono e si sovrappongono facendo della parola l'unica vera grande protagonista di questa istituzione, che dalla Grecia si trasmette fino alla modernità, con significative ed opportune somiglianze e differenze.

E dunque proprio al simposio, antico e moderno, nonché alla fortuna del *Simposio* platonico nelle epoche successive, è dedicata la seconda parte del volume, in cui studiosi di diverse discipline si interrogano su aspetti diversi e ancora poco battuti di questo grande fenomeno culturale.

Tullia Spinedi, in *Indo-vino: enigma e simposio rituale nei culti femminili*, ce ne presenta una variante rituale e femminile: il simposio, com'è noto, è un'istituzione tipicamente maschile, ma durante il festival dionisiaco degli Agrionia, le donne di Cheronea (in Beozia) erano solite concludere il banchetto sfidandosi in una gara di indovinelli. L'indovinello, infatti, costituisce una peculiarità del linguaggio femminile, da Cleobulina alla Saffo messa in scena dal poeta comico Antifane, ma la sua associazione col simposio, e in particolare col vino, potrebbe avere origini antiche, da ricondursi al culto demetriaco. La dimensione del rito, in ogni caso, giustifica l'eccezione alle prassi comunemente accettate, concedendo anche alle donne un momento di libertà e sfrenatezza verbale, nonché di divertimento, come solo il simposio sapeva garantire.

Nel mito il simposio è l'attività prediletta anche dagli dèi, che vivono in una condizione di eterna beatitudine intenti alle attività che maggiormente recano piacere all'animo, e tra queste un primo posto spetta senz'altro al simposio. Protagonista del convito divino è Ganimede, giovane troiano amato da Zeus, che viene da questi rapito affinché possa prestare il servizio di coppiere nei banchetti olimpici. Alla sua figura è dedicato il contributo *Il simposio e la tradizione platonica: origine e sviluppi del mito del coppiere divino* di Francesco Ottonello, che ne ripercorre le trattazioni mitiche, da Omero a Platone. Quest'ultimo, nelle

Leggi, qualifica il mito come di origine cretese, dove potrebbe essere legato ad alcuni specifici rituali locali, tuttavia la sua consacrazione avviene in ambito simposiale, come conferma una nutrita produzione vascolare a cui si affianca l'opera di poeti quali Teognide o Ibico. Nel *Fedro* platonico il mito di Ganimede viene assunto a paradigma stesso del desiderio che è sotteso all'amore, con la bellezza che diviene un tramite tra la dimensione sensibile e terrena di eros, a quella divina e ideale con la sua tensione verso il sommo bene. La dimensione simposiale del mito è infine fortemente riaffermata da Senofonte che, nel suo *Simposio*, fa pronunciare a Socrate la sublimazione del mito del giovinetto troiano come esempio di amore spirituale, superiore a quello fisico, giustificata dall'etimologia stessa del nome di Ganimede.

Al rovesciamento del galateo simposiale e delle buone norme che dovrebbero regolare un banchetto ordinato e mirato alla riflessione poetica e filosofica su cui tanto insiste l'etica arcaica (vd. Teognide o Alceo) a cui anche Platone si ispira sono dedicati i contributi di Lucia Floridi e Ambra Russotti.

Lucia Floridi (*L'anti-simposio di Luciano: motivi parodici nel Simposio o i Lapiti*) esamina *Il Simposio o i Lapiti* di Luciano di Samosata alla luce del *Simposio* platonico, di cui risulta un puntuale ribaltamento in chiave comico-parodica. Se il dialogo platonico era incentrato sull'*eros*, qui a farla da protagonista è la *eris*, suscitata nel corso di un banchetto di nozze a cui sono presenti tra gli invitati alcuni filosofi. Come i mitici Lapiti, questi si azzuffano, mangiano a dismisura e si abbandonano ad ogni sorta di eccessi, anche erotici, in evidente contrasto con la misurata atmosfera ricreata da Platone, ma piuttosto simile a quella proposta dalla commedia. Questa sembra costituire dunque un modello prediletto per il dialogo luciano, che presenta però anche il forte influsso da parte di una tradizione popolare di stampo comico-parodico, che aveva come protagonista il *gryllos*, una figura di buffone, che nel testo di Luciano si esibisce in una danza grottesca, finalizzata a suscitare il riso degli astanti. Parodia, satira e divertimento spinto agli eccessi caratterizzano quindi quest'opera, in cui Luciano sperimenta con successo quella fusione tra dialogo filosofico e commedia che egli più volte rimarca di voler perseguire.

Nel suo breve ma approfondito saggio, Cenabis civiliter. (*Anti*)galateo del banchetto negli Epigram-

mi di Marziale, Ambra Russotti fornisce una panoramica pressoché esaustiva degli epigrammi satirici di Marziale che ritraggono banchetti in modo ridicolo o satirico. Come emerge dalla trattazione, l'invettiva dell'epigrammista è bilaterale; prende di mira entrambi i gruppi sociali che convergono nell'ambiente simposiale, i padroni di casa così come gli ospiti. Vari tipi di ospiti maleducati e sgradevoli vengono ironicamente castigati per aver infranto l'etichetta della convivialità (pervertiti sessuali, nuovi ricchi, ladri, noiosi loquaci, adulatori e parassiti golosi). D'altra parte, i padroni vengono ridicolizzati quando mostrano avarizia e mancanza di generose provviste per la festa. I divertenti schizzi poetici di Marziale riflettono la fondamentale disuguaglianza sociale che era al centro del banchetto romano. I ricchi mecenati di classe alta e i loro clienti e dipendenti, socialmente inferiori, erano tuttavia obbligati a mantenere la finzione di egualitarismo conviviale nell'ambiente del banchetto. Bilanciando i suoi attacchi contro le due categorie e cercando un equilibrio nella sua satira, Marziale dimostra di essere consapevole della composizione mista dei suoi lettori, evitando di alienarsi sia i ricchi bibliofili sia il nuovo pubblico di lettori di medio livello.

Al simposio e al convivio in prospettiva storico-culturale e politica nel mondo romano e tardo-antico conducono invece gli scritti di Ilaria Monti e di Elena Gritti. Il primo, *Donna a banchetto nell'antichità: Cleopatra VII*, muove dal resoconto plutarco dei famosi banchetti offerti dall'ultima regina d'Egitto - insieme al suo convitato speciale Marco Antonio è sua la presenza che anima il testo - per tracciare un più ampio affresco in merito alla presenza femminile alle occasioni simposiali e conviviali nel Mediterraneo orientale e occidentale, dove anche la tradizione etrusca ha, giustamente, un ruolo. I ricchi riferimenti distribuiti in un arco di tempo plurisecolare sottolineano non solo somiglianze e differenze, continuità ed evoluzioni, ma si mostrano anche sensibili a implicazioni di carattere antropologico nonché alla forza persistente di certi modelli e antimodelli. Da un lato infatti Cleopatra è emblema dichiarato e consapevole di vita inimitabile (*amimetobios*), dall'altro la trama della sua vita, che il *display* ostentato nei banchetti declina nella sfera della socialità, è esso stesso modellato, esemplato si direbbe, su quello leggendario di Alessandro Magno. Con quali possibilità di adattamento per una donna, a secoli di distanza?

Il saggio di Monti giunge alla soglia dell'epoca imperiale romana, che è invece al centro della riflessione di Elena Gritti. In *Convivi pericolosi. Il banchetto come trappola mortale nel mondo occidentale antico e tardoantico* la studiosa parte dalla Roma giulio-claudia per giungere alla Ravenna immediatamente successiva alla deposizione dell'ultimo *augustus* della *Pars Occidentis* per considerare il banchetto non tanto come occasione sontuaria con implicazioni politiche e militari, bensì gli "inviti a cena con delitto" in base a premeditate e spesso efferate strategie di acquisizione del potere. Opportunamente la studiosa sottolinea che "durante la tarda antichità e l'alto medioevo (secc. V-X) nel momento conviviale si accentua l'aspetto rituale e la finalità primaria dell'incontro pertiene alla diplomazia": questo si deve anche alla assunzione di aspetti sacrali da parte degli *augusti* cristiani di Costantinopoli, i cui banchetti cerimoniali erano una sorta di sacra rappresentazione cui mal si sarebbero adattate efferatezze neroniane. E però fu dalla Seconda Roma che a fine V secolo partirono le insegne di legittimazione del potere per Teodorico che nel 493 aveva ucciso Odoacre a Ravenna proprio nel corso di un banchetto *ad Laureta*, palazzo modellato sulla Daphne costantinopolitana. Ma "chi di banchetto ferisce, di banchetto perisce", avverte l'autrice; al grande *rex Ostrogothorum* fu fatale la cena in cui gli venne servito un pesce la cui testa gli evocò il cadavere di Simmaco, il senatore romano che aveva fatto giustiziare. Non si riprese più.

Per le sentenze di Teodorico cadde anche Anicio Manlio Torquato Severino Boezio, il cui prosimetro *De consolatione Philosophiae* fu tra i libri che più nutrono la mente e l'animo di Dante. L'Alighieri non solo riserva a quella "anima santa" un posto d'onore tra gli spiriti sapienti nel cielo del Sole (*Paradiso* X 124-126), ma nel *Convivio* gli assegna un ruolo decisivo per la sua formazione filosofica e morale. E proprio al *Convivio* dantesco, l'opera della nostra letteratura che più illustra il tema del banchetto, dedica il suo saggio Riccardo Saccenti (*Il "pane degli angeli" fra liturgia e filosofia*), dove i fitti rimandi danteschi alle immagini vetero- e neotestamentarie del pane, della mensa e delle briciole che ne cadono "diventano, assieme a tutto il lessico che rimanda allo sfamare, al gustare, all'assaporare, i fili di una trama argomentativa che funge da piano letterale a cui sottende un piano allegorico che è quello del sapere filosofico [...].

Dante ricorre al lessico dottrinale della Scrittura per significare il sapere che è oggetto di quel desiderio naturale che, a giudizio di Aristotele, connota la natura dell'essere umano". I fitti rimandi alla biografia dantesca, al pubblico di destinazione, nonché alla elaborazione delle immagini conviviali nella Bibbia da parte di classici della teologia come di predicatori coevi all'Alighieri consentono un ripensamento del senso complessivo dell'opera. Ricordiamo che il primo libro di filosofia scritto in volgare fu proprio il *Convivio*.

Alla fortuna del *Simposio* platonico è dedicato il contributo di Michele Corradi, "*Come una commedia*": *aspetti della fortuna del discorso di Aristofane nel Simposio dal mondo antico a Rabelais*, che esamina in particolare l'eco che il discorso di Aristofane ha avuto dall'antichità all'età moderna. La vena comico-teatrale del dialogo trova infatti nelle parole del commediografo la sua massima consacrazione: il linguaggio aristofaneo attinge al repertorio comico, con una evidente continuità tra il genere teatrale e quello filosofico su cui tanto insiste Platone. E tale vitalità garantisce al discorso di Aristofane un largo seguito negli autori successivi, a cominciare da Plutarco che nell'*Amatorius* propone una teoria dell'*eros* che rivaluta l'amore coniugale rispetto a quello omerico, analogamente a quanto fa il romanzo greco con la sua vivida *imagerie*. Nella tradizione cristiana la separazione originaria tra uomo e donna (esemplificata dal mito di Adamo ed Eva) raggiunge vertici di alta speculazione filosofica, in cui questa arriva ad essere identificata con quella tra corpo e anima, e il percorso termina infine con un autore dell'umanesimo francese, François Rabelais, che nel *Gargantua et Pantagruel* recupera l'immagine degli uomini-palla aristofanei, quale prefigurazione dell'aspetto del gigante Gargantua. Il carnevalesco rovesciamento della speculazione platonica trova qui il suo più comico adattamento, rivalutando la natura comica del *Simposio* in un nuovo e originale contesto.

Un suggestivo cambiamento di scenario geografico oltre che di cronologia viene proposto da Elena Mazzoleni nel suo saggio *Il luogo teatrale nella Nouvelle-France seicentesca. Il banchetto celebrativo nei collegi gesuiti*. Abbandoniamo l'area mediterranea finora dominante e ci trasferiamo nel Nord America di colonizzazione francese, a Fort Royal (ora Lower Granville nella Nova Scotia canadese). Fu qui che nel 1606 fu messo in scena *Le Théâtre de Nep-*

tune en la Nouvelle-France di Marc Lescarbot: la prima *réception* (allestimento scenico per le entrate trionfali di antico regime) franco-canadese attestata, modellata sulle naumachie rinascimentali ed esempio di futuri sviluppi corredati da banchetti allestiti nei collegi gesuiti, che diventavano in tal modo luoghi teatrali caratterizzati in senso sociopolitico. Il saggio documenta e interpreta queste celebrazioni politico-conviviali – specie i banchetti allestiti in onore dei governatori francesi, come Louis d'Ailleboust (1648) e Pierre de Voyer visconte d'Argenson (1658) – e traccia linee storiografiche relative alla permanenza del segno spettacolare nei conviti celebrativi canadesi sette-ottocenteschi: le *réceptions* sono associate a repertori tragicomici e scene di Commedia dell'Arte. Epicentro delle relazioni tra il teatro e il suo contesto socio-politico, il banchetto allestito nei collegi gesuiti viene valorizzato anche nella sua capacità di rispecchiare i processi di contaminazione drammaturgica e spettacolare all'origine delle arti sceniche nordamericane moderne.

Infine Riccardo Fanciullacci, nel suo saggio *Il passaggio dell'amore. Il Simposio platonico nella lettura di Luisa Muraro*, discute tre testi che la filosofa femminista Luisa Muraro ha dedicato all'analisi della figura di Diotima, la maestra di Socrate in materia d'amore. Muraro aggira le sterili e polarizzate dispute accademiche sulla storicità del personaggio di Diotima e si sforza di rintracciare, sotto il palinsesto del testo platonico, i riflessi di un'esperienza femminile autentica che si nasconderebbe nel discorso di Diotima. In questo contesto, immagina la presenza di Diotima su un piano simbolico, come rappresentazione di una modalità di scienza alternativa: un'"intelligenza dell'amore" che va oltre i modelli maschili istituiti del sapere scientifico. Muraro collega questo tipo di intelligenza con la "teologia femminile in lingua materna", un concetto centrale nel suo pensiero: si tratta di una visione mistica dell'essere attraverso gli occhi femminili, che la filosofa ha rilevato e studiato in numerose artiste e pensatrici dal Medioevo ai giorni nostri.

Diotima è anche il nome della comunità filosofica femminile di cui Luisa Muraro è stata ed è tra le ispiratrici e che sin dal 1983 ha promosso una pratica filosofica legata al movimento femminista. Non sembra un caso che la nascita di Diotima sia pressoché coeva alla grande installazione (1974-1979) dell'artista americana Judy Chicago, ora al Brooklyn Museum di New

York, dedicata alla rappresentazione e alla valorizzazione del ruolo delle donne nel mito e nella storia. È una tavola triangolare posata su un ripiano detto "The Heritage Floor" composto da migliaia di piastrelle di porcellana su cui figurano i nomi di 999 donne illustri del mito e della storia. Ciascun lato dell'enorme tavola misura ca. 15 metri e accoglie 13 posti, corrispondenti a un totale di 39 donne, dalle mitiche divinità femminili primordiali alla novecentesca artista statunitense Georgia O'Keefe. Ogni posto è caratterizzato da un telo ricamato con il nome di una donna celebre e altri elementi a lei collegati. Il nome della Diotima platonica non manca nell'Heritage Floor dell'opera, il cui concetto e il cui nome sono autoesplicativi in merito all'immagine prescelta per la nostra copertina: *The Dinner Party*.

A chi intende rivisitare consapevolmente il passato, lungi dal cancellarlo, la civiltà del simposio continua a offrire linfe preziose.

Note

* Un grazie sentito ai collaboratori di questo numero; ai “revisori anonimi” che tanto occultamente quanto positivamente hanno contribuito alla qualità della sua realizzazione; al dott. Giacomo Racis della redazione di *Elephant & Castle* per la sua pazienza; alla direzione della rivista per avere accolto la proposta.

¹ Vd. Clay 1975; Capra 2007 e 2021; Puchner 2010; Charalabopoulos 2012; Sider 2022. Prima ancora vd. Tarrant 1955; Ryle 1966.

² Rossi 1983: 46.

Bibliografia

- CAPRA A. (2007), “Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte I. Il satiro ironico (*Simposio, Nuvole* e altro)”, in *Stratagemmi*, II, Pontremoli editore, Milano, pp. 7-48.
- CAPRA A. (2021), “*Imitatio Socratis* from the Theatre of Dionysus to Plato’s Academy”, in PFEFFERKORN J. e SPINELLI A. (a cura di), *Platonic Mimesis Revisited*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 63-80.
- CHARALABOPOULOS N. G. (2012), *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLAY D. (1975), “The Tragic and Comic Poet of the *Symposium*”, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, n.s. II: 2, pp. 238-261.
- PUCHNER M. (2010), *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- ROSSI L.E. (1983), “Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso”, in F. DOGLIO (a cura di), *Spettacoli conviviali dall’antichità classica alle corti italiane del ‘400*. Atti del VII Congresso di Studio, organizzato dall’Amministrazione Provinciale di Viterbo (27-30 Maggio 1982), Edizioni Torre d’Orfeo, Viterbo, pp. 41-50.
- RYLE G. (1966), *Plato’s Progress*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SIDER D. (2022), “Staging Plato’s *Symposium*”, in KONSTAN D., SIDER D. (a cura di), *Philodorema: Essay in Greek and Roman Philosophy in Honor of Philip Mitis*, Parnassos Press – Fonte Aretusa, pp. 63-84.
- TARRANT D. (1955), “Plato as Dramatist”, in *The Journal of Hellenic Studies*, LXXV, pp. 82-89.

Recitare Platone. Una sorprendente peripezia teatrale dove il pensiero si fa carne

CHRISTIAN POGGIONI

c.poggioni@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.548>

Parole chiave

Simposio
Platone
Socrate
Drammaturgia
Recitazione

Keywords

Symposium
Plato
Socrates
Dramaturgy
Acting

Abstract

Se mettere in scena un dramma Shakespeariano chiede di dar corpo e voce a un turbine di sentimenti ed emozioni, mettere in scena un dialogo di Platone chiede di dar corpo e voce a un flusso di pensieri. In entrambi i casi la chiave è la *parola*, che in teatro può diventare carne, suono e azione. Portare Platone su un palcoscenico presuppone un lavoro specifico sul testo, poiché la lingua filosofica deve farsi anche lingua teatrale: in che modo? Partendo da una traduzione scrupolosa per approdare ad un fraseggio fluido, musicale, ritmico che stimoli e rafforzi la gestualità e la mimica dell'attore. Quasi 200 repliche di *Simposio* e *Apologia di Socrate*, ascoltate nell'arco di un decennio da un pubblico variegato che abbraccia, oltre ai classici appassionati di teatro, studenti di scuole superiori – e non solo licei, ma anche istituti tecnici – accademici, ordini di avvocati e magistrati nonché turisti stranieri in visita presso famosi siti archeologici – per i quali *Apologia* è stata appositamente allestita in lingua inglese – hanno dimostrato che la profondità del pensiero platonico può essere trasmessa e rimeditata in modo coinvolgente, piacevole e possibilmente emozionante.

If staging a Shakespearean play requires giving body and voice to a whirlwind of feelings and emotions, staging a dialogue by Plato requires giving body and voice to a flow of thoughts. In both cases, the key is the *word*, which in theatre can become flesh, sound and action. Bringing Plato onto a stage presupposes specific work on the text, since the philosophical language must also become a theatrical language: how? Starting from a scrupulous translation to arrive at a fluid, musical, rhythmic phrasing that stimulates and strengthens the actor's gestures and mimicry. Almost 200 performances of *Symposium* and *Apology of Socrates*, heard over the course of a decade by a varied audience which includes, in addition to classic theatre enthusiasts, high school students – and even technical institutes – academics, orders of lawyers and magistrates as well as foreign tourists visiting famous archaeological sites – for which *Apologia* was specially staged in English – have demonstrated that the depth of Platonic thought can be conveyed and reconsidered in an engaging, enjoyable and possibly exciting way.

Quando anni or sono iniziai ad accarezzare l'idea di mettere in scena *Simposio*¹ e *Apologia di Socrate*², non ero affatto sicuro della effettiva teatralità di un dialogo platonico. Il palco ha in primo luogo bisogno di azione, qualsiasi ragionamento o speculazione filosofica in scena può reggere solo se supportato da un intreccio di avvenimenti che, agiti dagli attori, coinvolgono e incollano alla poltrona gli spettatori.

Le prime prove di lettura ad alta voce del *Simposio*, hanno rapidamente dissolto i miei dubbi. Il cuore del testo sono i sette raffinati elogi di Eros pronunciati da sette eminenti personalità ateniesi, ma la presenza di ben due narratori – inizialmente Apollodoro, il quale lascia subito il campo ad Aristodemo, testimone oculare dell'incontro simposiale – permette all'attore di rivolgersi direttamente al pubblico come a un ascoltatore attivo, ripetutamente interpellato a esprimere, quanto meno col pensiero, una valutazione su ognuno dei sette discorsi. Queste infatti le prime parole di Apollodoro in apertura del *Simposio*:

“Credo proprio di poter soddisfare la vostra curiosità...”

Chi siano gli ascoltatori del racconto di Apollodoro non viene riportato, ma il mio istinto teatrale mi ha immediatamente spinto a identificarli con gli spettatori, che fin dall'apertura del sipario si trovano investiti del ruolo di cittadini ateniesi “curiosi”, desiderosi di apprendere quanto avvenne nel banchetto rituale che vide riunite alcune delle figure più prestigiose della polis. Ognuno dei sette discorsi di elogio offre magnifiche occasioni per tener desta questa curiosità: i sette oratori – in realtà otto considerando anche la sacerdotessa Diotima, interpretata da Socrate stesso – sono dotati di una caratterizzazione fisica e vocale specifica, mai arbitrariamente scelta dall'attore ma suggerita dallo stile del loro eloquio. Ecco quindi comparire Fedro giovane ed entusiasta, Pausania polemico e scostante, Erissimaco empatico e inclusivo, Aristofane burlone e giullaresco, Agatone sofisticato e snob, Socrate al solito ironico e arguto, Diotima autorevole e sacrale ed infine Alcibiade che a sorpresa irrompe sulla scena ubriaco e innamorato... Una galleria di personaggi variegati e sorprendenti attraverso i quali il messaggio di Platone su Eros, profondissimo, sfaccettato e potenzialmente complicato, penetra negli spettatori con naturalezza ed efficacia.

Lo stesso discorso vale per *Apologia di Socrate*,

dove l'inizio di quello che apparentemente è un lungo monologo autodifensivo di Socrate – a parte il piccolo intervento dell'accusatore Meleto fatto di brevissime risposte alle domande del filosofo – dà il via a un acceso confronto:

“Cittadini di Atene, io non so che impressione abbia fatto a voi ascoltare i miei accusatori...”

Le prime parole pronunciate da Socrate mi hanno permesso di identificare la platea con la giuria popolare composta da 501 cittadini ateniesi. Nella mia interpretazione il monologo si è così spontaneamente trasformato in un vero e proprio dialogo tra Socrate e i giudici-spettatori, in cui il filosofo con sottile arguzia e inaspettata energia usa le affilate armi della retorica per scagionarsi e svergognare i suoi accusatori. Certo, il discorso tocca temi filosofici come il senso della vita e della morte, la natura del bene e del male, l'esistenza degli dèi: ma Socrate lo fa con estrema concretezza, ricorrendo a similitudini e metafore chiare, immediatamente comprensibili anche per dei semplici cittadini non avvezzi a ragionamenti sottili. Soprattutto non sembra mai speculare per il gusto di farlo e la sua autodifesa appassiona chi la ascolta come se fosse un duello all'ultimo sangue tra il filosofo e gli accusatori: in palio non la vita o la morte, come credono i giudici, ma la verità.

Un grande maestro della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, Enrico D'Amato, insegnava che un attore è un individuo che, per istinto mimetico, è in grado di trasformare un'immagine mentale scaturita da un testo in un impulso fisico e vocale. Dunque per l'attore la parola scritta è una chiave di accesso a un comportamento ben definito, ovvero delle azioni che impegnano il corpo e la voce in modo più o meno evidente: che sia sguainare una spada per difendersi, fissare immobili un punto all'orizzonte per dar voce a pensieri impalpabili, ascoltare con estrema attenzione un altro personaggio per decifrarne le intenzioni. È stato durante le prime prove in piedi che, libero di agire sul palco, mi sono reso conto degli effetti che il dialogo platonico aveva sul mio “corpo-voce”. Le parole che Socrate, protagonista indiscusso di *Simposio* e *Apologia di Socrate*, inaspettata nei suoi discorsi hanno stimolato in me una fisicità e una vocalità energica, vitale, tagliente, costellata da imprevedibili cambi di ritmo e colore. Ed è, lo sottolineo, la struttura stessa del fraseggio socratico, non una mia libera interpretazione, che richiede all'attore di attraversare flui-

damente ma con grande intensità registri e tonalità differenti.

Chi è seduto in platea ad assistere ad *Apologia di Socrate* non è mai un ascoltatore passivo, ma si trova investito del doppio ruolo di spettatore e giudice, catapultato in un tribunale ateniese a dialogare con un Socrate infuocato, veemente, che fino all'ultimo non dà tregua ai suoi interlocutori. Non solo: in entrambi i dialoghi platonici il testo mi offre più occasioni per rompere la quarta parete del proscenio e scendere fisicamente tra il pubblico. Nel *Simposio* l'irruzione di Alcibiade ubriaco deborda fin nelle prime file, dove cercando Agatone per festeggiare il vincitore delle gare tragiche si imbatte in Socrate: e saranno due spettatori, di volta in volta scelti sul momento, a essere letteralmente incoronati da Alcibiade. In *Apologia di Socrate* è invece il filosofo a scendere in platea per interrogare gli spettatori-giurati faccia a faccia, con grande sorpresa degli astanti uno dei quali sarà addirittura chiamato a salire sul palco a incarnare il giovane Meleto e subire una sorta di controaccusa da parte di Socrate.

Non manca infine l'ingrediente fondamentale per tenere acceso l'interesse dell'uditorio senza cali di attenzione, ovvero una serie di sapienti colpi di scena: prevalentemente comici nel *Simposio*, come il singhiozzo che interrompe Aristofane sul più bello, drammaticamente ironici in *Apologia di Socrate*, come quando l'imputato propone, in alternativa alla condanna a morte, un vitalizio che gli consenta di continuare indisturbato a cercar la verità insieme agli Ateniesi.

Fin dalle prime repliche i miei allestimenti dei dialoghi platonici si sono dunque rivelati spettacoli densi di azione e tensione drammatica: con tonalità comiche nel *Simposio*, tragiche in *Apologia di Socrate*. Dalle pagine di Platone prendono vita personaggi tutt'altro che pacati e filosoficamente distanti e il più istrionico appare proprio Socrate: certo ha ormai settant'anni, ma posseduto dal fuoco della verità nel pronunciare la sua autodifesa si muove – e ruggisce – come un leone, mentre nel banchetto del *Simposio* arriva addirittura a indossare una maschera per interpretare lui stesso un personaggio femminile, coinvolgendo il pubblico in un gioco di travestimenti squisitamente teatrale.

La potenzialità scenica di *Apologia di Socrate* e *Simposio* non è dunque, a mio parere, in discussio-

ne, comprovata sul campo dalla partecipazione e dal consenso che centinaia di spettatori, di diversa estrazione e provenienza, hanno dimostrato in contesti teatrali tradizionali ma anche in scuole, università, convegni, arene all'aperto, "spazi off" e vere e proprie aule di tribunale.

In qualità di interprete mi sento dunque autorizzato ad affermare che la differenza tra un dialogo platonico e un testo nato specificamente per il teatro non risiede nella mancanza di azione: l'impegno fisico e vocale che mi richiede interpretare Socrate e i sette personaggi del *Simposio* è analogo a quello di altri spettacoli. La vera differenza è questa: mettere in scena, ad esempio, un dramma shakespeariano significa dar corpo e voce a un turbine di sentimenti ed emozioni, mettere in scena un dialogo di Platone significa dar corpo e voce a un flusso di pensieri. In entrambi i casi la chiave è la *parola*, che in teatro per essere efficace e non effimera deve diventare carne, suono e azione. Se un attore è in grado di incarnare le parole di un *Amleto* o di un *Re Lear* non può che emozionare, così come un Socrate non può che far pensare: ma il "piacere del pensiero" è esso stesso emozionante, catartico, profondamente umano.

Certo, se un testo shakespeariano è pronto per essere recitato – che sia in lingua originale o tradotto è nato per la scena – portare Platone sul palco presuppone un lavoro specifico non solo sulla traduzione in italiano, ma anche sul linguaggio, che da filosofico deve farsi linguaggio teatrale: in che modo? Plasmando con pazienza sul palco, ad alta voce, la traduzione di partenza che, pur rispettando scrupolosamente la fonte originale, approdi a un fraseggio fluido, musicale, ritmico che stimoli e rafforzi la gestualità e la mimica dell'attore. Il copione finale dei miei due allestimenti è stato dunque distillato prova dopo prova, impegnando non solo la mia sensibilità di regista e attore, ma anche il mio orecchio musicale, attento alla rifinitura del testo come se fosse una partitura sinfonica. Qualche risultato in tal senso credo di averlo raggiunto e a tal riguardo mi permetto di citare una recensione di qualche anno fa:

"Il Socrate di Poggioni è caratterizzato da una straordinaria polifonia e per descriverla si può far ricorso al lessico musicale. Si immagini un brano vivace e intenso, con una melodia ritmata e potente, sulla quale si innestino partiture armoniche di varia natura e tonalità: ricchi scatti virtuosi che però non potreb-

bero esistere se alla base non ci fosse una solida linea di note basse che accompagna e rende omogeneo il tutto.”³

Quasi 200 repliche di *Apologia di Socrate* e *Simposio*, ascoltate nell’arco di un decennio da un pubblico eterogeneo che abbraccia, oltre ai classici appassionati di teatro, studenti di scuole superiori – e non solo dei licei, ma anche di istituti tecnici – accademici, ordini di avvocati e magistrati nonché turisti stranieri in visita presso siti archeologici come Pestum ed Elea Velia – dove *Apologia di Socrate* è stata da me recitata anche in lingua inglese – hanno dimostrato che la profondità del pensiero platonico può essere trasmessa e rimeditata dal vivo – come avrebbe fatto lo stesso Socrate – in modo coinvolgente, piacevole ed emozionante per tutti i cittadini della nostra “polis”.

Notes

¹ *Simposio*, di Platone: traduzione, adattamento drammaturgico, regia e interpretazione di Christian Poggioni; musiche originali di Irina Solinas; costumi di Micaela Sollecito. Debutto al Teatro San Teodoro di Cantù (Co), aprile 2013.

² *Apologia di Socrate*, di Platone: traduzione, adattamento drammaturgico, regia e interpretazione di Christian Poggioni; musiche originali di Irina Solinas e Adriano Sangineto; costumi di Stefania Parisini O'Brien; scenografia di Aurélie Borremans. Debutto presso l'Università Cattolica di Milano, gennaio 2019

³ Luca Milanese per *Birdmen Magazine* il 15.04.18.

PARTE PRIMA.
IL *SIMPOSIO* DI PLATONE TRA
TESTO E TEATRO

“...E Socrate li costringeva a convenire...” (223d2): elementi drammatici nel *Simposio* di Platone

DINO DE SANCTIS

Università degli studi della Tuscia
dinodesanctis@unitus.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.549>

Parole chiave

Dialogo
Cornice
Explicit
Tecnica narrativa
Commedia

Keywords

Dialogue
Proem
Explicit
Narrative technique
Comedy

Abstract

Nel *Simposio* Platone inserisce l'indagine su eros sviluppata nei discorsi che si tengono a casa di Agatone all'interno di una precisa strategia narrativa nella quale si avverte l'eco programmatica del dramma. Nel mio articolo intendo osservare alcuni aspetti di questa ripresa letteraria. Nella fattispecie, oltre al motivo della porta, mi soffermerò sull'*incipit* e sull'*explicit* del dialogo e sulla presenza di un personaggio ἀκλητος, per dimostrare il visibile influsso della commedia sul dialogo almeno per quanto riguarda il piano narrativo.

In the *Symposium*, Plato incorporates the investigation of eros developed in the speeches held at Agathon's house within a specific narrative strategy, where one can sense the programmatic echo of drama. In my paper, I aim to examine certain aspects of this literary adaptation. Specifically, in addition to the motif of the door, I will focus on the *incipit* and *explicit* of the dialogue and on the presence of an uninvited character (ἀκλητος), in order to demonstrate the visible influence of comedy on the dialogue, at least in terms of its narrative structure

Da tempo la critica ha individuato nel *corpus Platonium* la presenza programmatica di ricorrenti motivi letterari che, derivati dai numerosi generi della tradizione arcaica e classica, sono ripresi da Platone e adattati in nuovi contesti per creare un nuovo e caleidoscopico gioco di maschere che innerva il dialogo.¹

Questa peculiare *Kreuzung der Gattungen*, che agisce quale prezioso *background* nell'officina artistica di Platone e anticipa la commistione di generi tipica della poesia ellenistica, nel segno di un'elegante e ricercata ποικιλία, trova una realizzazione di straordinario equilibrio nel *Simposio*.² Non a caso, molti dei saggi dedicati al dialogo negli Atti del *X Symposium Platonium*, tenutosi a Pisa nel luglio del 2013, tendono a individuare nella polifonia dei personaggi invitati nella ricca dimora di Agatone per festeggiare la vittoria ottenuta durante l'agone lenaico del 416, l'eco sintomatica di epica, lirica, tragedia e commedia, senza trascurare nell'ambito della prosa uno speciale interesse per la trattatistica medica.³ Si ha come l'impressione, dunque, che il *Simposio* rappresenti nel *corpus Platonium* il dialogo per eccellenza nel quale è possibile rifondere nel suo insieme la poderosa e ingombrante tradizione letteraria che, sul piano teorico, sarà sottoposta da Platone al vaglio critico di una lucida analisi nella *Repubblica* tra III e X libro.⁴ Ma questa eredità non è solo impiegata quale tessera fondativa per la creazione di un genere che sino al IV secolo non sembra avere precisi paralleli: lo stretto rapporto con la tradizione nel *Simposio* dà a Platone anche la possibilità di riflettere sulla funzione che deve essere attribuita alla tradizione stessa, come se Platone voglia segnalare un discrimine tra il passato e il futuro della produzione letteraria greca.⁵

Alla luce di questa prospettiva, nelle pagine seguenti mi soffermerò su alcune sezioni del *Simposio* nelle quali risulta particolarmente sintomatico, se non addirittura esplicitamente rivendicato il debito contratto da Platone con la sfera comico-drammatica. Nello specifico osserverò:

a) la cornice del *Simposio* nella quale, prima del racconto di Apollodoro, il narratore sembra accostarsi al pubblico, rischiando di entrare in una polemica agonale con questo;

b) la presenza di un personaggio ἄκλητος a casa di Agatone, nella fattispecie Aristodemo;

c) il motivo della porta unitamente alla complessa

spazialità che, intorno a quella, agisce nel dialogo, capace di enfatizzare la visualità del racconto;⁶

d) l'*explicit* del *Simposio* nel quale, come è stato suggerito, Platone definisce, tramite la conduzione autorevole di Socrate tra Agatone e Aristofane, il nuovo genere letterario al quale dà vita in Accademia. In questo modo nel finale del *Simposio* il dialogo è salutato come luogo inesauribile di parola e riflessione, spazio di un sapere che, mai statico, sa rinnovarsi nel confronto con i φίλοι. Nell'*explicit*, infatti, i richiami drammatici sinora disseminati si concentrano sulla particolare e solitaria ἔξοδος di Socrate, che dalla casa di Agatone, quando ormai è giorno, si dirige presso il Liceo prima di tornare, a fine giornata, a casa per godere di un meritato riposo ristoratore.

a) La cornice e l'agone mancato

Il *Simposio* di Platone, come è noto, si apre con una cornice complessa nella quale i piani di informazione, comunicati al destinatario, si dilatano nello spazio a volte labile del ricordo, in costante bilico tra passato e presente.⁷

Il dialogo inizia con la risposta rivolta da Apollodoro a un anonimo gruppo di amici, gli effettivi referenti del racconto, rispetto alla cui richiesta Apollodoro si dice οὐκ ἀμελέτητος, non impreparato (172a1-173b10).⁸ Apollodoro si proclama in grado di esaudire la richiesta di questo gruppo di uomini, interessato a ottenere un racconto sul simposio tenutosi molti anni prima presso la casa di Agatone.⁹ L'altro ieri, infatti, Glaucone che voleva conoscere gli stessi discorsi d'amore tenuti da Socrate, Alcibiade e altri amici, ha incontrato e fermato Apollodoro, rivolgendosi all'amico con una scherzosa apostrofe, παίζων ἄμα τῆ κλήσει, segno indiscutibile di una dimestichezza tra i due uomini.¹⁰ Il racconto che di questi discorsi Glaucone ha ricevuto da Fenice, un racconto mediato da una fonte ulteriore, non è stato preciso e soddisfacente. Glaucone, per tutto ciò, pensando che Apollodoro abbia partecipato al simposio cerca di avere da un protagonista diretto dell'evento un resoconto puntuale. Apollodoro, tuttavia, afferma immediatamente di non essere stato presente la sera di festa a casa di Agatone e che la sua conoscenza dell'evento deriva dalla stessa fonte di Fenice: un certo Aristodemo che, mosso da amore e ammirazione, ha sempre seguito Socrate, imitandone le abitudini. Eppure, rispetto alla versio-

ne che Glaucone ha ricevuto da Fenice, una versione che dobbiamo ipotizzare in parte simile a quella di Apollodoro, le informazioni di quest'ultimo sembrano godere di maggiore sicurezza e veridicità. Apollodoro da subito non esita a precisare che su alcuni punti del racconto di Fenice ha chiesto a Socrate delucidazioni e che Socrate ha confermato che le cose sono andate in quel modo, οὐ μέντοι ἀλλὰ καὶ Σωκράτης γε ἔνια ἤδη ἀνηρόμην ὦν ἐκείνου ἤκουσα, καὶ μοι ὠμολόγει καθάπερ ἐκεῖνος διηγείτο (173b4-6).¹¹ Da questa constatazione deriva, in struttura circolare rispetto all'*incipit* del dialogo la consapevolezza che rende Apollodoro, il narratore di secondo livello, non impreparato sul racconto che sta per offrire, οὐκ ἀμελετήτως ἔχω (173c1).¹² La conferma che Socrate offre ad Apollodoro, ad un tempo, per il destinatario diventa un sigillo di autorevolezza: il racconto sul simposio, mediato da Apollodoro, seppur assente alla festa, nella *traditio* delle fonti orali che propone Platone, rappresenta la versione più attendibile e veritiera che, rispetto a un evento ormai passato, si può recuperare ad Atene, in quanto versione comprovata e autorizzata da Socrate.¹³

Per via di questa preparazione sull'evento che pone Apollodoro sotto una luce distintiva il narratore appare come l'esponente più richiesto e idoneo ad Atene per offrire un racconto sul simposio a casa di Agatone. Al gruppo di anonimi uomini, di lì a poco definiti ἑταῖροι (173c8), che lo interrogano, del resto, Apollodoro propone a distanza di pochi giorni, se non di poche ore, la riproposizione di racconto già tenuto sullo stesso argomento, visto che poco tempo prima con Glaucone Apollodoro dice di avere fatto un tratto di strada per la città, parlando per l'appunto dello stesso tema. La preparazione di Apollodoro sul simposio, ribadita due volte nella cornice del dialogo, in questo modo, finisce per segnalare una qualità distintiva di chi racconta. Ma è pur vero che, con brusco cambio di prospettiva, dopo aver sottolineato la sua conoscenza sull'argomento, Apollodoro assume nei confronti del suo destinatario, ben prima di iniziare il racconto vero e proprio, un atteggiamento diverso rispetto all'accondiscendenza con la quale ha accettato di esaudirne la richiesta di una διήγησις (173c2-d3):

καὶ γὰρ ἔγωγε καὶ ἄλλως, ὅταν μὲν τινὰς περὶ φιλοσοφίας λόγους ἢ αὐτὸς ποιῶμαι ἢ ἄλλων ἀκούω, χωρὶς τοῦ οἴεσθαι ὠφελείσθαι ὑπερφυῶς ὡς χαίρω· ὅταν δὲ ἄλλους τινὰς, ἄλλως

τε καὶ τοὺς ὑμετέρους τοὺς τῶν πλουσίων καὶ χρηματιστικῶν, αὐτὸς τε ἄχθομαι ὑμᾶς τε τοὺς ἑταίρους ἐλεῶ, ὅτι οἴεσθε τὶ ποιεῖν οὐδὲν ποιῶντες. καὶ ἴσως αὖ ὑμεῖς ἐμὲ ἠγεῖσθε κακοδαίμονα εἶναι, καὶ οἴομαι ὑμᾶς ἀληθῆ οἴεσθαι· ἐγὼ μέντοι ὑμᾶς οὐκ οἴομαι ἀλλ' εὖ οἶδα.

"Del resto, quando faccio io stesso, o ascolto da altri, discorsi di filosofia, ovvero di amore di sapienza, anche senza considerare quanto siano vantaggiosi, ne godo straordinariamente; quando invece ne ascolto altri, e specialmente i vostri, quelli di uomini ricchi e dediti agli affari, mi viene rabbia e voi, cari compagni, mi fate pena, perché credete di fare qualcosa senza fare nulla. E forse mi considerate un povero diavolo e credo che quanto credete sia vero; ma io, quanto a voi, non lo credo, piuttosto lo so bene".

Questa tirata di Apollodoro nei confronti dei compagni che gli hanno commissionato il racconto ha una natura eccentrica nell'architettura del proemio.¹⁴ È stato notato, ad esempio, che numerosi motivi socratici ripetuti ora da Apollodoro sembrano scaturire ironicamente da una sorta di fanatismo del discepolo verso il maestro. Ad un tempo è stata ravvisata anche una contraddizione con lo stesso Socrate nella battuta finale di Apollodoro, nella quale il credere si oppone al preciso sapere di chi sta parlando, ἐγὼ μέντοι ὑμᾶς οὐκ οἴομαι ἀλλ' εὖ οἶδα.¹⁵ Al di là di questa caratterizzazione, tuttavia, credo sia possibile individuare in questa breve e aspra rampogna rivolta da Apollodoro al suo pubblico i tratti di una movenza parabolica.¹⁶ Sebbene, sul piano della collocazione, questo discorso di Apollodoro sia in realtà posto nel proemio e non occupi la parte centrale che di norma il poeta comico riserva per l'appunto alla parabasi, sorge il sospetto che Platone, tuttavia, descriva ora l'autore del racconto dinanzi al suo pubblico, pronto a opporre la sua scelta intellettuale rispetto a quella del gruppo di affaristi dediti ai soldi, interessato a ribadire e scorgere nella vita condotta alla maniera di Socrate una suprema norma esistenziale.¹⁷ L'attivismo intellettuale che Apollodoro individua nei discorsi sulla σοφία, apparentemente inesistente rispetto all'attivismo pratico e concreto degli uomini di affari, rappresenta un ideale che tanto il narratore nella finzione della cornice quanto Platone, al di là del gioco di maschere del dialogo, pongono sul piano più elevato.¹⁸

Del resto, non è un caso che nella finzione dialogica del *Simposio* per la prima volta a questa movenza

parabatica di Apollodoro, che si realizza tramite un'apertura critica nei confronti del proprio pubblico, forse nella speranza di una conversione, emerga la voce del destinatario. Un membro del gruppo di chrematisti, indispettito e quasi con tono canzonatorio, nota che l'atteggiamento di Apollodoro non è certo tenero in questo momento, sebbene la gente abitualmente chiami Apollodoro μαλακός, forse in maniera antifraistica (173d5). In realtà Apollodoro si adira sempre con sé stesso e con gli altri, mostrando un atteggiamento per lo più ostile e severo che però l'anonimo amico, che rappresenta ora la voce del gruppo di ascoltatori di Apollodoro, subito cerca di mitigare. La situazione potrebbe, infatti, degenerare in un inutile litigio, in una sorta di agone polemico sugli argomenti che lo stesso Apollodoro ha evidenziato nella sua tirata. La replica dell'amico è molto chiara, οὐκ ἄξιον περὶ τούτων, Ἀπολλόδωρε, νῦν ἐρίζειν (173e4), non è il momento di litigare, ma occorre dedicarsi al racconto.¹⁹ L'ἐρίζειν accantonato, rifiutato dal gruppo di compagni, evita che nella cornice del *Simposio* la tirata di Apollodoro sfoci in un agone pericoloso se non dannoso, perché impedirebbe lo sviluppo naturale della narrazione. Λούκ ἄξιον sigilla, in questo modo, l'inopportunità di una deviazione dal programma stabilito.

b) Aristodemo ἄκκλητος

Se è plausibile leggere il proemio del *Simposio* come spia di un contatto implicito con il dramma, nel descrivere il rapporto tra autore e pubblico fittizio, anche altri elementi con maggiore chiarezza corroborano all'inizio del racconto una esplicita dipendenza del *Simposio* nei confronti della commedia.

Apollodoro ricorda subito l'incontro casuale tra Socrate e Aristodemo (174a3-b5):

Ἔφη γάρ οἱ Σωκράτη ἐντυχεῖν λελουμένον τε καὶ τὰς βλαύτας ὑποδεδεμένον, ἃ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίησε καὶ ἐρέσθαι αὐτὸν ὅποι ἴοι οὕτω καλὸς γεγενημένος. Καὶ τὸν εἰπεῖν ὅτι Ἐπὶ δεῖπνον εἰς Ἀγάθωνος. χθὲς γὰρ αὐτὸν διέφυγον τοῖς ἐπινικίοις, φοβηθεὶς τὸν ὄχλον· ὠμολόγησα δ' εἰς τὴν ἡμέραν παρέσεσθαι. ταῦτα δὴ ἐκαλλωπισάμην, ἵνα καλὸς παρὰ καλὸν ἴω. ἀλλὰ σύ, ἦ δ' ὅς, πῶς ἔχεις πρὸς τὸ ἐθέλειν ἂν ἵνα ἄκκλητος ἐπὶ δεῖπνον; Κἀγώ, ἔφη, εἶπον ὅτι Οὕτως ὅπως ἂν σὺ κελεύῃς. Ἔπου τοίνυν, ἔφη, ἵνα καὶ τὴν παροιμίαν διαφθεύρωμεν μεταβαλόντες, ὡς ἄρα καὶ Ἀγάθων' ἐπὶ δαίτας ἴασιν αὐτόματοι ἀγαθοί.

“Raccontò infatti di essersi imbattuto in Socrate ben lavato e con i sandali ai piedi – cosa che faceva rarissimamente – e di avergli domandato dove andasse dopo essersi fatto così bello. Disse che Socrate gli aveva risposto: «A cena da Agatone. Ieri infatti gli sono sfuggito per i sacrifici in onore della vittoria perché temevo la folla; ma mi sono messo d'accordo con lui per essere presente oggi. Ecco perché mi sono fatto bello. Per andare bello da un bello. Ma tu, disse lui, come stai messo? Sei disposto a venire, senza invito, a cena?» Raccontò di aver risposto: «Come ordini». «Allora seguimi», gli disse Socrate, «così corromperemo il proverbio trasformandolo in questo modo: Ai banchetti dei buoni (ossia di Agatone) i buoni vanno da sé»”.

L'incontro di Socrate è sorprendente e inaspettato: Aristodemo afferma di aver visto un Socrate eccentrico rispetto al solito modo nel quale l'uomo cammina per Atene: Socrate concede con indosso i sandali e dopo aver preso un bagno tanto che agli occhi dell'amico appare καλός (174a3).²⁰ Questa particolare *mise* di Socrate è dovuta alla meta presso la quale Socrate si dirige, la casa di Agatone. Come subito dopo precisa Socrate, per andare ai banchetti dei belli è buona norma presentarsi belli. Socrate invita Aristodemo ad accompagnarlo, pur non essendo stato invitato dal padrone di casa: in questo modo sarà corretto il detto secondo il quale al banchetto dei buoni senza invito vanno i buoni, Ἀγάθων' ἐπὶ δαίτας ἴασιν αὐτόματοι ἀγαθοί (174.b5). Grazie a questo casuale incontro per le strade di Atene, dunque, Aristodemo accetta di recarsi ἄκκλητος a casa di Agatone, in un viaggio serale che l'eco dell'*epos* avvicina all'uscita notturna di Odisseo e di Diomede durante la *Dolonia*, nel X libro dell'*Iliade* (224), non casualmente forse, visto che, come gli eroi omerici, anche la coppia formatasi da poco sembra essere coinvolta in una grande impresa, non comune, certamente finalizzata a un esito importante.²¹ Aristodemo, dunque, nell'etica del simposio appare sotto una luce volutamente strana, atipica: non rientra nella lista degli invitati privati che il padrone di casa ha convocato la sera rispetto alla festa più ampia e corale alla quale Socrate ha deciso di non presenziare. In questo modo, pur se in maniera impercettibile, Platone offre all'unico personaggio ἄκκλητος la possibilità di tramandare i dettagli della festa in maniera ufficiale.²²

A ben vedere, anche il profilo di un Aristodemo ἄκκλητος continua a incastonare nel racconto di Apol-

Iodoro-Platone richiami espliciti al mondo della commedia. Nel *Dionisoalessandro* Cratino ricorre alla presenza di un uomo affamato che, secondo una prassi abituale, visto che non è il primo nella tradizione dei δειπνα, si dirige non invitato a un banchetto, οὐ γάρ τοι σύγε πρῶτος ἄκκλητος φοιτᾷς / ἐπὶ δεῖπνον ἄνηστις (fr. 47 Kassel-Austin).²³ Non a caso anche Aristofane sfrutta in numerosi casi il ruolo dell'ἄκκλητος.²⁴ Prima dell'inizio del sacrificio nella *Pace*, ad esempio, mentre il servo porta a Trigeo l'occorrente in un andirivieni fuori e sulla scena, il Coro di contadini sottolinea che se il flautista Cheride vedesse quello che Trigeo sta facendo, subito accorrerebbe a suonare il suo strumento, anche se non è stato invitato, certo che per la fatica sostenuta riceverebbe una ricompensa, ὡς / ἦν Χαίρις ὑμᾶς ἴδῃ, / πρόσεισιν ἀλύησων ἄκκλητος, κῆρα τοῦτ' εὔ οἶδ' ὅτι / φουσῶντι καὶ πονουμένῳ / προσδώσετε δήπου (950-955).²⁵ Ma non solo. Il secondo visitatore che si fa incontro a Pisetero per predire le future ricchezze dell'uomo negli *Uccelli*, lo spacciatore di oracoli, legge da un brogliaccio una serie di disposizioni. Pisetero confuta puntualmente l'oracolo sino a correggere la posizione del visitatore che preconizza la trasformazione in tortora, tordo e picchio se offrirà doni, grazie all'autorità della voce di Apollo. Fingendo di leggere da un papiro, in risposta, Pisetero ricorda che il dio ha profetizzato parole diverse rispetto a quelle dell'oracolo (983-985):

Αὐτὰρ ἐπὶν ἄκκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζῶν
λυπῆ θύοντας καὶ σπλαγχνεῦειν ἐπιθυμῆ,
δὴ τότε χρὴ τύπτειν αὐτὸν πλευρῶν τὸ μεταξύ.

"Quando un impostore senza invito qui venga / a seccare chi sacrifica e pretenda le interiora / allora bisogna picchiarlo ben forte fra i fianchi".

Pisetero qui descrive un ἀλαζῶν che giunge senza invito al sacrificio, pretendendo di beneficiare delle interiora, dando fastidio a chi compie il rito. È dunque buona norma nei confronti di questo ἄκκλητος adottare un atteggiamento di aperto rifiuto, picchiandolo forte tra i fianchi per allontanarlo. Da un frammento della commedia frammentaria *Drammi ovvero Centauro* giunge però un verso che si mostra di particolare interesse per comprendere il sottile gioco di riferimenti letterari che Platone richiama nel *Simposio*. Aristofane, infatti, nel *Centauro* descrive in questi

termini Eracle (fr. 284 Kassel-Austin):

χωρεῖ ἄκκλητος αἰεὶ δεῖπνήσων· <οὐ γὰρ ἄκανθαί>.

"Se ne va non invitato a banchettare. Tanto non ci sono spine..."

Il frammento 284 Kassel-Austin si riferisce all'abitudine di Eracle di recarsi solitamente a banchetto senza essere invitato.²⁶ Del resto, come è stato notato giustamente, la litote proverbiale οὐ γὰρ ἄκανθαί aggiunta a fine verso indica che per l'eroe questo atteggiamento è possibile perché, nel presentarsi ἄκκλητος a casa di altri, Eracle non ha mai trovato spine, fuori metafora non ha mai incontrato problemi e ostacoli. Il frammento è un interessante ipotesto per il *Simposio*, perché la prassi qui sottolineata di Eracle rimanda molto probabilmente a un noto episodio della saga dell'eroe: l'arrivo ἄκκλητος di Eracle durante il banchetto che Ceice tiene a Trachis per il suo matrimonio. L'evento era al centro di un poema famoso nell'Atene del V secolo presso i comici della *archaia*, *Le nozze di Ceice*, attribuito a Esiodo, αὐτόματοι δ' ἀγαθοὶ ἀγαθῶν ἐπὶ δαΐτας ἔενται (fr. 264 Merkelbach-West = fr. 203 Most).²⁷ Non stupisce, peraltro, che per l'appunto la παροιμία citata da Socrate per corroborare la scelta di Aristodemo di andare a casa di Agatone anche se non è stato invitato derivi dallo stesso poema, pur nella rivisitazione che di questo verso è stata proposta dalla commedia di V secolo, nei confronti del quale tramite l'inversione del termine αὐτόματοι Socrate sul piano sintattico offre una nuova interpretazione che giustifica e anzi rafforza l'imminente presenza di Aristodemo a casa di Agatone. I buoni non si dirigono a casa dei buoni di comune accordo, secondo la forma originaria del verso esiodeo; i buoni, invece, vi si dirigono spontaneamente, secondo la versione modificata da Socrate, senza aver ricevuto un invito. Avviene questo evidentemente per le affinità etiche che gli ἀγαθοὶ uniscono, soprattutto quando come in questo caso la casa in questione è quella di un ἀγαθός come è per l'appunto Ἀγάθων.²⁸

c) La porta aperta di Agatone: entrata in scena

Il cammino per le strade di Atene assume da subito una piega particolare nel racconto di Apollodoro, visto che il viaggio di Aristodemo con Socrate non ha

un andamento simmetrico (174d4-e2):

Τοιαῦτ' ἄπα σφᾶς ἔφη διαλεχθέντας ἰέναι. τὸν οὖν Σωκράτη ἑαυτῷ πῶς προσέχοντα τὸν νοῦν κατὰ τὴν ὁδὸν πορεύεσθαι ὑπολειπόμενον, καὶ περιμένοντος οὗ κελεύειν προϊέναι εἰς τὸ πρόσθεν. ἐπειδὴ δὲ γενέσθαι ἐπὶ τῇ οἰκίᾳ τῆ Ἀγάθωνος, ἀνεωγμένην καταλαμβάνειν τὴν θύραν, καὶ τι ἔφη αὐτόθι γελοῖον παθεῖν.

“Dopo essersi scambiati più o meno queste parole disse che si misero in cammino. E che Socrate, rivolgendosi il proprio pensiero come su sé stesso, camminava per la strada rimanendo indietro, e visto che lui lo aspettava, gli ordinò di andare avanti. Quando arrivò a casa di Agatone, disse che trovò la porta aperta e gli accadde una cosa ridicola”.

Socrate spesso si trova alle spalle dell'amico, concentrato in sé stesso, costringendo più volte la coppia alla sosta.²⁹ Questa concentrazione che non abbandona Socrate mai nella prima parte del dialogo sul piano del racconto serve a rallentare quale vero e proprio *coup de théâtre* l'entrata in scena del σοφός a casa di Agatone. Quando, infatti, finalmente la coppia raggiunge la ricca dimora del tragico, Aristodemo entra subito, senza Socrate che, come riferirà un giovane servitore, si è appartato nel portico dei vicini immobile, ἀναχωρήσας ἐν τῷ τῶν γειτόνων προθύρῳ, colto da una potenza estatica, e, pur se sollecitato dall'invito del giovane, non vuole entrare (175a8).³⁰

Sul piano spaziale il primo elemento che, nel racconto di Aristodemo riferito ad Apollodoro, è evidenziato all'arrivo presso la dimora di Agatone è la presenza della porta aperta, ἀνεωγμένην καταλαμβάνειν τὴν θύραν (174e1), evocata in connessione non casuale con un altro luogo di per sé simile, dal chiaro significato liminare, il portico dei vicini di casa. La porta aperta della dimora evita che l'ospite o chi in generale si rechi a far visita presso qualcuno debba bussare allo stipite come accade comunemente in numerose scene della commedia.³¹ Ma soprattutto la porta sembra ora distinguere lo spazio esterno da quello interno, lo spazio scenico dei discorsi περὶ τὰ ἔρωτικά che presto saranno riferiti.³² La porta, inoltre, si carica di un significato particolare in rapporto al fatto che Aristodemo arriva ἄκκλητος e inatteso, anche se sarà accolto con cura ed eleganza da Agatone.³³ Aristodemo si trova dinanzi a una dimora ospitale, a una dimensione che non oppone ostacoli a chi deb-

ba e voglia varcare la soglia di casa. Non è un caso che non più aperta nel racconto del *Simposio* la porta appaia anche in un'altra occasione determinante del racconto, quando arriva il gruppo di amici guidato da Alcibiade (212d7). Il rumore festoso si irradia improvvisamente dalla corte della casa per l'energico bussare contro la θύρα κρουομένη all'interno della dimora. Si tratta di un arrivo straordinario, festoso, costruito con intenso realismo, nel quale traspaiono di nuovo le principali componenti di una vera e propria entrata in scena drammatica, finalizzata a introdurre un nuovo gruppo attoriale che arricchisce, dopo il discorso di Diotima, quello già presente in scena. Il rumore creato dal κῶμος, aumentato dai rintocchi energici sulla porta, invade il portone principale e sembra diffondersi improvvisamente all'interno della dimora per la sua forza e il suo impatto, quasi come un secondo inizio nel dialogo nel quale Alcibiade, non a caso, tesse l'elogio di Socrate al culmine dei λόγοι del *Simposio*.³⁴ Questo secondo avvio del *Simposio* prevede una focalizzazione precisa di Alcibiade, nuovo motore della narrazione. E non stranamente anche Alcibiade subito guadagna lo spazio scenico di una porta, in questo caso, la porta della sala del banchetto, sulla cui soglia appare nella sua straordinaria bellezza, coronato il capo di edera e viole avvolte da nastri, ἔστεφανωμένον αὐτὸν κίττου τέ τι στεφάνῳ δασεῖ καὶ ἴλων, καὶ ταινίας ἔχοντα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πάνυ πολλὰς (212e1-2). Infine, come vedremo, la porta torna a essere un elemento vincolante nel *Simposio* nell'*explicit* del dialogo, quando Agatone ormai stanco cerca riposo, mentre un ultimo gruppo di gaudenti, ormai all'alba, arriva per entrare a bere davanti alle porte lasciate aperte da qualcuno da poco uscito.

La porta nel *Simposio* rappresenta, dunque, una dimensione spaziale volutamente focalizzata nel racconto, come in fondo i molteplici dettagli dello spazio extra-scenico di tutta la raffinata narrazione che anima la prima parte del dialogo, ambientata per le strade di Atene.³⁵ Ad un tempo però la porta all'inizio del dialogo sembra distinguere anche con enfasi l'arrivo di Socrate dall'entrata di Aristodemo e degli altri convitati. Aristodemo afferma di aver patito un fatto particolare, degno di riso, γελοῖον per l'appunto, appena varcata la soglia della casa di Agatone. Guardandosi alle spalle, quando ormai Aristodemo è giunto dentro la stanza del banchetto, Agatone non vede Socrate che si è appartato nel portico dei vicini, avvolto da

una luce particolare e misteriosa. Il portico dei vicini, per tutto ciò, simboleggia ora lo spazio scenico in cui Platone inizia a dare risalto alla figura di Socrate, ritardandone volutamente l'entrata.³⁶ L'auto-esclusione di Socrate può essere letta anche come una mossa drammatica, finalizzata a ribadire l'importanza del protagonista: a differenza di molte scene della commedia di Aristofane, nelle quali il personaggio principale cerca di guadagnare quanto prima la θύρα e di varcare velocemente la soglia, sulla quale trova spesso un ostacolo, come ad esempio accade per Strepsiade e il servo dinanzi al Φροντιστήριον (126-221), Platone pone Socrate in disparte, concentrato in un'estatica riflessione.³⁷ Socrate potrebbe entrare senza problemi a casa di Agatone, ma la scelta sapiente di Platone che colloca Socrate in disparte, a riempirsi di una σοφία non esplicitata, rispetto a un pubblico che lo attende non fa che enfatizzare l'arrivo ufficiale più importante nel banchetto. Anche questa deroga, o voluta ricostruzione di una scena tipica, la scena sulla porta, conferisce alla tecnica drammatica del *Simposio* un andamento nuovo e peculiare.

Alla luce di questa prospettiva non è improbabile che volutamente per Platone le *Thesmophoriazusae* di Aristofane rappresentino dopo la cornice un ipotesto necessario per l'*incipit* del *Simposio*, da elaborare in una nuova architettura narrativa. Non va passato sotto silenzio, infatti, che i raffinati movimenti spaziali che agiscono nella prima parte del dialogo con in primo piano le strade di Atene e la casa di Agatone, richiamano in chiave antifrastica la straordinaria scena d'esordio della commedia (1-121). Nell'*incipit* delle *Thesmophoriazusae*, infatti, è messa da subito in voluto risalto la stessa dimora privata del tragico.³⁸ Il *kedestes* afferma di essere condotto da una parte all'altra della città dall'alba da Euripide e di non sapere quale sia la meta di questo peregrinare. Nella *fiction* drammatica della commedia, dunque, anche in questo caso il pubblico deve immaginare che l'arrivo sulla scena di Euripide e del *kedestes* sia il risultato di un viaggio per le strade della città. Subito alle richieste del *kedestes* Euripide tramite un reiterato gioco verbale, incentrato sul campo semantico della vista, invita il compagno a osservare la porticina, il θύριον della dimora di Agatone, spazio focalizzato sulla scena comica, da una posizione particolare: i due infatti si sono nascosti nei pressi del θριγκός, la chiostra della casa. Qui, sulla porta e intorno alla porta di Agatone,

Aristofane costruisce un raffinato scambio di discorsi e di silenzi, omettendo il gesto del battere con forza e sottolineando la necessità di tacere sulla porta. A differenza del *Simposio*, tuttavia, arrivata alla meta stabilita da Euripide, nelle *Thesmophoriazusae* la coppia resta fuori dalla casa. La porta della dimora di Agatone, infatti, non è varcata dai due personaggi: dal θύριον uscirà prima il servitore del poeta, che di Agatone sembra anticipare la sublime eleganza, dilatando l'orizzonte d'attesa del pubblico, mentre tramite l'*egkyklema* che lo conduce fuori dalla casa lo stesso Agatone offrirà al pubblico un'elevata prova della sua superba poesia. Il *Simposio* riprende e capovolge a un tempo gli schemi narrativi e scenici di Aristofane tramite un'attenta focalizzazione dello stesso luogo che in Aristofane non è varcato da Euripide e dal *kedestes*. La porta di Agatone, tuttavia, nel *Simposio* può e anzi deve essere superata da chi è invitato, include, per il suo essere aperta, chi voglia prendere parte alla discussione sull'amore, e ad un tempo tende ad enfatizzare la momentanea assenza di Socrate.

d) L'*explicit* del *Simposio*: l'uscita di scena

La caratura comico-drammatica di questi motivi nel *Simposio* dà sostanza alla precisa strategia narrativa che Platone mette in atto nel corso del dialogo e agisce, come la critica ha osservato, anche nella costruzione e nei discorsi dei personaggi, in primo luogo nella caratterizzazione di Aristofane e di Agatone, che non a caso sono nelle intenzioni dell'autore i rappresentanti del mondo teatrale dell'Atene di fine V secolo. Non è strano, dunque, che al termine del dialogo, in una scena evanescente, ma allusa sin dall'inizio del dialogo, come ha notato la critica, nel ricordo oscurato dalla stanchezza, nell'atmosfera rarefatta di una notte che saluta l'alba, dopo i discorsi περί τὰ ἔρωτικά, per l'appunto Agatone, il mondo della tragedia, e Aristofane, il mondo della commedia, siano scelti da Socrate per una discussione che solo apparentemente travalica il tema del *Simposio*.³⁹

L'ultimo gruppo di banchettanti, entrato con grande e indistinto frastuono per le porte aperte della casa, costringe di nuovo i convitati a bere a profusione. Il vino in questa scena finale del dialogo sembra essere un pesante φάρμακον che indebolisce le facoltà intellettive degli invitati, le ottunde, rendendo difficile conservare un ricordo esatto di quello che sta

accadendo. Non a caso Aristodemo è vinto dal sonno che lo abbandona solo al canto dei galli, quando, svegliandosi all'improvviso, mentre inizia l'alba al termine di una lunga notte, vede che solo Socrate, Agatone e Aristofane sono rimasti svegli. I tre amici non desistono dal bere passando da sinistra verso destra una grande coppa quasi come una *tradio lampadis* che non sembra avere sosta. Mentre accade questo movimento che mette in stretta relazione il contatto tra la commedia e la tragedia nella mediazione di Socrate, Socrate sembra tenere le redini della discussione in una particolare forma di *διαλέγεσθαι* i cui particolari non sono ben ricordati da Aristodemo che, come Apollodoro precisa, non ha sentito dall'inizio l'andamento della discussione.⁴⁰ Socrate, tuttavia, costringe il suo referente a convenire con la sua opinione.

Apollodoro, infatti, offre una sorta di riassunto generale sull'argomento di questo dialogo, un *κεφάλαιον* di particolare importanza per comprendere la complessità dell'*explicit* (223d2-11):

τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνην τραγωδοποιῶν ὄντα <καὶ> κωμωδοποιῶν εἶναι. ταῦτα δὲ ἀναγκαζομένους αὐτοῦς καὶ οὐ σφόδρα ἐπομένους νυστάζειν, καὶ πρότερον μὲν καταδαρθεῖν τὸν Ἀριστοφάνη, ἤδη δὲ ἡμέρας γιγνομένης τὸν Ἀγάθωνα. τὸν οὖν Σωκράτη, κατακοιμίσαντ' ἐκείνους, ἀναστάντα ἀπιέναι, καὶ <ἐ> ὥσπερ εἰώθει ἔπεσθαι, καὶ ἐλθόντα εἰς Λύκειον, ἀπονιψάμενον, ὥσπερ ἄλλοτε τὴν ἄλλην ἡμέραν διατρίβειν, καὶ οὕτω διατρίβαντα εἰς ἐσπέραν οἴκου ἀναπαύεσθαι.

"...Ma la conclusione, disse, era questa: Socrate li costringeva a convenire che è dello stesso uomo l'essere capace di creare commedia e tragedia e chi è tragediografo per arte è anche commediografo. Loro due, costretti a convenire su questi argomenti e incapaci di seguire con precisione, cascavano dal sonno, e per primo cedette al sonno Aristofane e, quando ormai era giorno, Agatone. Socrate invece, dopo averli fatti addormentare raccontava Aristodemo che si alzò e se ne andò e lui lo seguì, come al solito. Disse che andò al Liceo e, dopo essersi lavato, come altre volte trascorse il resto della giornata, finché verso sera tornò a casa a riposare".

Socrate costringe a convenire con lui, tramite la forza vincolante della sua argomentazione, che lo stesso autore deve saper comporre tragedie e commedie,

tanto che il tragediografo deve essere anche commediografo. Agatone e Aristofane, costretti da Socrate ad ammettere questa conclusione paradossale, sfiniti dal controllo dialettico dell'amico, si abbandonano stremati al sonno, lasciando cadere il capo: Aristofane soccombe per primo, mentre a giorno fatto cede Agatone, come se la tragedia fosse in grado di resistere maggiormente rispetto alla commedia. Al di là di Aristofane, al di là di Agatone solo Socrate per la sua *καρτερία* non sembra aver bisogno di dormire: resiste al sonno rispetto ai rappresentanti dei vecchi generi, pur gravato dal vino, per la gioventù del genere nuovo del quale è artefice.⁴¹

La conversazione tra Socrate, Agatone e Aristofane rappresenta uno dei passi più allusivi e difficili da risolvere all'interno del *corpus Platonicum*. Certo appare paradossale che nel rigido sistema dei generi letterari che Platone ben conosce e gestisce con raffinata maestria Socrate spinga un tragediografo e un commediografo ad ammettere che lo stesso autore possa e anzi debba comporre tragedia e commedia per essere un buon poeta. Non esiste, infatti, nella ferrea differenziazione tra produzione tragica e produzione comica una testimonianza in questa direzione. La tragedia è da subito distinta dalla commedia e viceversa, ad eccezione del dramma satiresco che vede l'impegno diretto del poeta tragico ma che non può essere considerato come sintesi di tragedia e commedia, viste le sue peculiari finalità. Ed in fondo il dramma satiresco resta un genere di competenza del tragediografo, condizione che esclude di per sé un possibile intervento anche del poeta comico. Se dunque Socrate non spinge il più insigne rappresentante della commedia e il più elegante rappresentante della tragedia a convenire con lui che il dramma satiresco sia la sintesi perfetta dei due generi drammatici, è forse possibile supporre che Platone ora stia conferendo un sigillo di autorità al dialogo, per l'appunto sotto la costrizione autoritaria di Socrate, come nuovo genere nel quale possano convivere tragedia e commedia. Solo Socrate, infatti, può essere arbitro e artefice di questa sintesi letteraria che nel dialogo trova la più compiuta realizzazione e che, lungo lo snodarsi narrativo del *Simposio*, ha avuto modo di perfezionarsi tramite il recupero e la sistemazione di precise tessere.⁴²

Platone è consapevole di essere giunto a formulare questa sintesi tramite l'allontanamento dalla

sala del simposio di tutti gli altri invitati: serve solo la presenza immanente dei generi, la commedia con Aristofane, la tragedia con Agatone, il dialogo con Socrate che non a caso discute con i suoi amici, ma in fondo ne dirige con la sua costrizione le opinioni, indirizzandole verso un esito paradossale e quasi inaspettato. Colpisce, peraltro, che rispetto a una parte della discussione del simposio tanto oscura e poco chiara ad Aristodemo, Apollodoro non sia ricorso a Socrate come ha detto all'inizio del dialogo, per avere delucidazioni precise.⁴³ Ma forse questa incongruenza con un Apollodoro che si dice non impreparato sul simposio, ma che di fatto sembra esserlo riguardo alla sezione più decisiva, è più apparente che effettiva e rientra nella strategia narrativa di Platone autore. Non serve in questa fondazione letteraria del dialogo la certezza: la costrizione di Socrate ha ora il valore di un'inappellabile conclusione logica dopo i discorsi tenuti a casa di Agatone.

Non sorprende, per questo motivo, la ἔξοδος di Socrate, un'uscita di scena che ha di nuovo il sapore della memoria drammatica.⁴⁴ Questa uscita sembra ricoprire una funzione fondativa, quasi celebrativa, del nuovo genere che Platone nel *Simposio* certifica e offre ad Atene. Dopo aver messo a dormire Agatone ed Aristofane, ultima cura che il dialogo rivolge nei confronti della commedia e della tragedia, secondo una prassi tipica, Socrate, alzandosi ἀναστάντα, quasi in una precisa movenza teatrale che certifica il sovrastare del dialogo su tragedia e commedia, seguito da Aristodemo si dirige al Liceo. Qui Socrate passa tutta la giornata, prima di tornare a casa e riposarsi. Platone non spiega nel *Simposio* quale attività Socrate svolga presso il Liceo, se non in merito a un unico particolare: Socrate nel santuario di Apollo prende un bagno per lavarsi.⁴⁵ Il gesto certo desta stupore, visto che Socrate, come ricorda Apollodoro, appare spesso trascurato nell'aspetto esteriore e sembra dedicarsi al bagno solo in contesti eccezionali come, per esempio, impone l'invito a casa di Agatone. In realtà il bagno che prende Socrate al Liceo, indicato tramite il magniloquente e poetico verbo ἀπονίπτω, usato solo qui nel *corpus Platonicum*, risponde a una esigenza a suo modo eccezionale. Nel luogo sacro ad Apollo si ha come l'impressione che Socrate voglia porre sotto la tutela del dio il nuovo genere che ha istituzionalizzato poco prima. Il bagno, oltre a essere ristoratore, in questo modo, come il dono del gallo ad Apollo al

termine del *Fedone* (118a7-8), tende a fissare con la forza delle immagini la superba invenzione artistica in costante e necessario rapporto con il dramma che Platone teorizza nel finale del dialogo, una sorta di catarsi di Socrate che celebra il dialogo nuovo.⁴⁶

Note

¹ La traduzione italiana del *Simposio* è di Nucci (2009). Desidero ringraziare gli anonimi Referees del mio lavoro per i suggerimenti che mi hanno dati durante la revisione.

² Cfr. Nightingale (1995: 3-12).

³ Una puntuale analisi della *Kreuzung der Gattungen* nel dialogo è offerta da Erler (2007: 80-84).

⁴ A questo proposito rimando almeno alle osservazioni proposte nel volume da Ferrari (2013) per la cornice del dialogo, Palumbo (2013) per la funzione del narratore e dei destinatari, e Marino (2013) per l'eco della produzione medica nel discorso di Erissimaco. Negli ultimi decenni, tuttavia, numerosi studi hanno esaminato, con sempre maggiore attenzione, la componente e l'eredità letteraria del *corpus Platonium* anche al di là del *Simposio*. Segnalo in questa direzione, solo a titolo esemplificativo per la complessità dell'argomento, Regali (2012: 162-175) per il rapporto tra il *Timeo* e l'*epos*, Napolitano (2012: 105-107) per le dinamiche drammatiche nel *Fedone*, e Corradi (2021: 172-184) per i richiami alla commedia nel *Fedone*, nonché Tulli (2007) in merito all'influenza dell'epitafio nel *Menesseno*. Cfr. anche Cucinotta (2014: 183-202), per la ripresa dei moduli encomiastici nel dialogo.

⁵ Si veda l'esauriente esame sulla dottrina della *mimesis* poetica di Giuliano (2005: 68-135).

⁶ Questo problema in Platone emerge in maniera chiara, sul piano della teoria, nella VII *Lettera*. Su questo aspetto cfr. Tulli (1989: 27-45). Si veda anche Trabattoni (2005: 127-132).

⁷ Rimando alle osservazioni di Capra, Floridi (2023), per il concetto di *intervisuality* nella produzione letteraria greca.

⁸ Sulla cornice del *Simposio* si veda l'analisi di Bury (1932²: XIX-XXII), e Centrone (2009: VI-VIII). Per la distinzione tra dialogo drammatico nel quale rientra il *Simposio* e dialogo narrato cfr. Capra (2003) e Halliwell (2021: 30-33).

⁹ Cfr. Rowe (1998: 127).

¹⁰ La scelta di Apollodoro come narratore nel *Simposio*, secondo Pratt (2011: 27), è finalizzata a ricordare al lettore il processo e la morte di Socrate, visto che Apollodoro è presente ai due eventi come ricorda Platone nell'*Apologia* (38b) e nel *Fedone* (117d-2). Hunter (2004: 22-24) sottolinea che nel *Simposio* come nel *Parmenide* l'incastro della tradizione orale tra i personaggi che tramandano il racconto impone la struttura portante del discorso indiretto pur nella *diegesis* diretta di Apollodoro. Cfr., a questo proposito, anche Capuccino (2021: 49-54).

¹¹ Sul *temporal setting* nel dialogo, cfr. Morgan (2007: 366-367).

¹² Trad. it.: "Comunque interrogai anche Socrate su alcune delle cose che ascoltai da Aristodemo, e Socrate mi confermò il racconto così come me lo aveva fatto Aristodemo".

¹³ Cfr. Giannopoulou (2017: 13): "This layering of two narrative levels of ring-composition gives the frame a decidedly regressive spin".

¹⁴ Un voluto gioco di distanze temporali scorge Palumbo (2013: 106), in questo intreccio di fonti, finalizzato a culminare con il sigillo di autorevolezza che Socrate impone sulla versione di Apollodoro.

¹⁵ Come personaggio da subito Apollodoro si appella a caratteristiche drammatiche che sembrano introdurre in maniera prolettica lo sviluppo argomentativo del *Simposio*, dal momento che un primo dato enfatizzato da Apollodoro consiste nell'ascolto dei discorsi sul sapere. Cfr. Walker (2013: 11).

¹⁶ Questi tratti discordanti del discorso di Apollodoro sono evidenziati da Nightingale (1993: 112-130). Secondo Neumann (1965: 298) Apollodoro tende a essere descritto come un filosofo socratico "not in spite of, but because of, his madness or his softness (*Symposium* 173d8)".

¹⁷ Un attento esame della parabasi come parte riflessiva della commedia è proposto da Imperio (2004: 3-22).

¹⁸ Cfr. Totaro (1999: 3-25) per lo spostamento della collocazione della parabasi comica. Cfr. Cucinotta (2021: pp. 77-81), per la presenza di elementi parabolici di riflessione poetica nella parodo delle *Rane*.

¹⁹ Walker (2013: 115) scorge in questa affermazione di Apollodoro un'antifrastica funzione psicagogica che Platone sembra indirizzare al lettore del *Simposio*.

²⁰ Come nota Nucci (2009: 11 n. 16), questo ἐπίζειν richiama l'indole dei "sofisti di bassa lega", dediti a sterili litigi.

²¹ Cfr. Zanker (2009: 67-72).

²² Il verso 224 della *Dolonia*, per Rabel (1991: 288-289), tende a focalizzare nella narrazione la cooperazione della coppia di eroi in direzione del successo nell'impresa.

²³ Rafforza il profilo di Apollodoro ἄκλιτος, secondo Ferrari (2013: 101-102), anche il riferimento omerico nelle parole di Socrate al Menelao del II libro dell'*Iliade* (408).

²⁴ Trad. it. "Non sei, infatti, tu il primo ad andare affamato a un banchetto, pur non essendo invitato". Per l'analisi del frammento si veda Bianchi (2015: 284-289).

²⁵ La presenza di un personaggio ἄκλιτος è particolarmente pervasiva nella produzione drammatica. Mentre la prima attestazione di un uomo non invitato al banchetto o in un contesto legato al cibo può essere rintracciata in Asio (fr. 14, 3 West²), ἄκλιτος è definita l'aquila che ogni giorno divora il fegato del titano legato alla rupe della Scizia nel *Protemeto incatenato*, ἄκλιτος ἔρπων δαιταλεύς πανήμερος, "ogni giorno se ne viene a banchettare non invitata" (1024). Anche la *nea* si sofferma sul personaggio in rapporto a Cherefonte, un noto parassita di Atene, come testimoniano sia Alessi nei *Synapothneskontes* (fr. 213, 1-2 Kassel-Austin), ἐπι δειπνον εἰς Κόρινθον ἐλθὼν Χαιρεφῶν / ἄκλιτος, "...Cherefonte che se va non invitato a un banchetto a Corinto...", sul quale cfr. Arnott (1996: 610-611), sia Apollodoro di Caristo nella *Sphattomene* (fr. 31, 2-3 Kassel-Austin), καλῶ δὲ Χαιρεφῶνι: κἂν γὰρ μὴ καλῶ, / ἄκλιτος ἦξει, "Chiamerò anche Cherefonte, perché anche se non lo chiamo, verrà senza invito lo stesso", e nella *Iereia* (fr. 29, 16-17 Kassel-Austin), καινὸν γέ φασι Χαιρεφῶνι ἐν τοῖς γάμοις / ὡς τὸν Ὀφέλαν ἄκλιτον εἰσοδευκένα; "si dice che Cherefonte si è infiltrato di nuovo da Ofele al banchetto durante le nozze". Cfr. Dwyer (2021: 180-192).

²⁶ Trad. it.: "Se vi vedrà Cheride, / verrà subito a suonare il flauto, / pur non essendo invitato, perché ben sa che / gli darette qualcosa mentre si dà da fare a soffiare".

²⁷ Cfr. Pellegrino (2015: 182-183). Trad. it.: "Di comune accordo i buoni vanno alle mense dei buoni". Cfr.

Schwartz (1960: 205-208).

²⁸ Sul rapporto tra il nome di Agatone e la sua connotazione di valente, ἀγαθός, alla luce del verso esiodico, cfr. De Sanctis (2013: 96).

²⁹ Cfr., a questo proposito, Hunter (2004: 32-34).

³⁰ Cfr. la messa a punto di Centrone (2009: VI-VIII). Il termine γελοῖον assume ora una connotazione centrale nell'architettura del dialogo e sembra anticipare altri γελοῖα programmatici, come ad esempio lo starnuto di Aristofane (189b). Su questo aspetto, cfr. Clay (1975: 242-244) e Tulli (2008).

³¹ Ampia analisi delle scene sulla porta in commedia e della θύρα come motivo drammatico è offerta da Regali (2016: specialmente 19-20 per le *Thesmophoriazousae*).

³² Cfr. Morgan (2012: 418-425).

³³ Ben diversa è la situazione che Senofonte richiama per il buffone Filippo nel suo *Simposio*. Filippo vuole intrattenere la folla di convitati, ma non è un invitato: la sua funzione, dunque, è quella di un professionista della risata, a pagamento, il cui arrivo rompe il silenzio del convito. Cfr. sulla funzione di Filippo nel *Simposio* di Senofonte Huß (1999: 34-36).

³⁴ Cfr. Helfer (2017: 147-144).

³⁵ Entrare attraverso la porta della casa di Agatone che accoglie e non respinge dà agli ospiti della colta dimora la possibilità di sviluppare il διαλέγεσθαι con Socrate. Diversa è la situazione che si delinea sulla porta quando Socrate nel *Protagora* raggiunge la dimora di Callia ed è respinto dallo scontroso portiere. Cfr., a questo proposito, Capra (2001: 40-42).

³⁶ Regali (2012: 79-82) analizza la *Retardation* come eredità dell'*epos* nel dialogo di Platone.

³⁷ Cfr. Hunter (2004: 29-33).

³⁸ Cfr. Austin, Olson (2004, 134-136).

³⁹ Su questa scena si veda l'analisi di Gaiser (1984: 55-76 = 2021: 83-104). Cfr. anche le osservazioni di Capra (2014: 178-179).

⁴⁰ Diversa interpretazione sull'epilogo del *Simposio* è avanzata da Cerri (2014).

⁴¹ Il tema della καρτερία di Socrate nel *Simposio* è evocato esplicitamente da Platone nell'elogio di Alcibiade in rapporto alla forza d'animo che Socrate ha mostrato nelle campagne militari alle quali ha preso parte, come "elemento imprescindibile nell'economia del discorso" stesso, secondo Stavru (2013: 347-348). La forza che invece è allusa forse nel finale del *Simposio* serve a corroborare la natura nuova e giovanile del genere dialogico.

⁴² Cfr. Segoloni (1994: 219): "...commedia e tragedia [...] è anche tutta l'opera di Platone stesso concepita e indicata come quella che, fondata sulla sua ἐπιστήμη e sulla sua τέχνη di scrittore-filosofo, supera la consueta rigida distinzione canonica tra i diversi generi drammatici".

⁴³ Secondo Nucci (2009: 227 n. 370), Platone volutamente lascia questa vaghezza nel racconto di Apollodoro, perché "...asigna al lettore il compito di sbrogliare da sé l'enigma".

⁴⁴ L'immagine della ἔξοδος, richiamata per i λόγοι da Socrate nel *Protagora* (361a4), è di recente studiata da Giuseppetti (2024)

⁴⁵ La presenza del Liceo come luogo ideale di Socrate è ribadita da Platone nell'*Eutifrone* (2a1), dove il Liceo è la sede deputata e preferenziale per le διατριβαί, nel *Liside* (203a1), quando Socrate ricorda di aver incontrato per le strade di Atene un gruppo di amici, mentre si dirige dall'Accademia al ginnasio, e nell'*Eutidemo* (217a1), quando Critone chiede a Socrate l'identità dell'uomo con il quale lo ha visto parlare il giorno precedente presso il Liceo. Si tratta dunque sempre di riferimenti a questo spazio posti da Platone nell'*incipit* del dialogo, mentre solo nel *Simposio* il Liceo è evocato al termine del racconto come meta inderogabile di un percorso.

⁴⁶ L'esigenza di una catarsi purificatrice per Socrate è messa in evidenza anche Platone nel *Cratilo* (396e), quando Socrate ricorda a Ermogene di essere stato tutto il mattino con Eutifrone di Prospalta e di aver appreso da lui la sapienza dei nomi, della quale, non a caso, dopo la ricerca condotta con Ermogene, Socrate afferma che sarà necessario trovare una purificazione, rigettando questa sapienza.

Bibliografia

- ARNOTT W.J. (1996), *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge.
- AUSTIN C., OLSON S.D. (2004), *Aristophanes. Thesmophoriazousae*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BIANCHI F.P. (2015), *Cratino. Archilochoi-Empipramenoi (fr. 1-68). Introduzione, traduzione, commento*, Verlag Antike, Heidelberg.
- BURY R.G. (1932²), *The Symposium of Plato*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CAPRA A. (2001), *ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, LED, Milano.
- CAPRA A. (2003), "Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone", in BONAZZI M., TRABATTONI F. (eds.), *Platone e la tradizione platonica*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario Milano, pp. 3-30.
- CAPRA A. (2014), *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center of Hellenic Studies, Washington.
- CAPRA A., FLORIDI L. (2023), "Introduction", in CAPRA A., FLORIDI L., *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 1-12.
- CAPUCCINO C. (2021), "Paradoxical Proems. On the Relationship between διήγησις and μῦθις in Plato's Dialogues", in KAKLAMANOY E., PAVLOU M., TSAKMAKIS A. (eds.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Brill, Leiden-Boston, pp. 40-62.
- CENTRONE B. (2009), "Introduzione", in CENTRONE B., NUCCI M. (eds.), *Platone. Simposio*, Einaudi, Torino, pp. V-LX.
- CERRI G. (2015), "Commedia e tragedia nel finale del Simposio di Platone (una nuova proposta ermeneutica)", in TULLI M. (ed.), *ΦΙΛΙΑ. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Patron, Bologna 2014, pp. 33-41.
- CLAY D. (1965), "The Tragic and Comic Poet of the Symposium", in Arion II, pp. 238-261.
- CORRADI M. (2021), "Aristófanes y la comedia en el Fedón de Platón", in LAVILLA DE LERA J., AGUIRRE SANTOS J. (eds.), *Humor y filosofía en los diálogos de Platón*, Anthropos, Barcelona, pp. 171-187.
- CUCINOTTA E. (2014), *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*, FUP, Firenze.
- DE SANCTIS D. (2013), "Agathon agathos: l'eco dell'*epos* nell'*incipit* del Simposio", in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium*.

- Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 92-97.
- DWYER J.S. (2021), Apollodorus of Carystus and the Tradition of New Comedy, University of British Columbia, Vancouver.
- ERLER M. (2007), "Platon", in H. Flashar (Hrsg.), *Die Philosophie der Antike*, Band 2/2, Schwabe, Basel 2007.
- FERRARI G.R.F. (2013), "No Invitation Required? A Theme in Plato's Symposium", in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 98-103.
- GAISER K. (1984), *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, ora in Centrone B. (ed.), GAISER K., *Tre studi platonici*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2021.
- GIANNOPOULOU Z. (2017), "Narrative Temporalities and Models of Desire", in DESTRE P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *PLATO'S Symposium. A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 9-27.
- GIULIANO, F.M. (2005), *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Academia Verlag, Sankt Augustin.
- GIUSEPPETTI M. (2024), "L'esito dei logoi. Dialogo e metadiálogo nella conclusione del Protagora", in CORRADI M., FERRONI L. (eds.), in CORRADI M., FERRONI L., *Περὶ ἐπιῶν δεινὸν εἶναι. Prospettive filologica-letterarie sul Protagora di Platone*, Academia Verlag, Baden Baden, pp. 199-224.
- HALLIWELL S. (2021), "Where Are You Going and Where Have You Come From?" The Problem of Beginnings and Endings in Plato, in KAKLAMANO E., PAVLOU M., TSAKMAKIS A. (eds.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Brill, Leiden-Boston, pp. 10-26.
- HELFER A. (2017), *Socrates and Alcibiades Plato's Drama of Political Ambition and Philosophy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- HUNTER R. (2004), *Plato's Symposium*, Oxford University Press, Oxford.
- HUB B. (1999), *Xenophons Symposium. Ein Kommentar*, Teubner, Stuttgart.
- IMPERIO O. (2004), *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Adriatica Editrice, Bari.
- MARINO S. (2013), "La medicina di Erissimaco: appunti per una cosmologia dialogica" in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 155-159.
- MORGAN K. (2007), 'Plato', in I.J.F. DE JONG, R. NÜNLIST (EDS.), *Time in Ancient Greek Literature*, Brill, Leiden-Boston, pp. 345-367.
- MORGAN K. (2012), 'Plato', in I.J.F. DE JONG (ed.), *Space in Ancient Greek Literature*, Brill, Leiden-Boston, pp. 415-437.
- NAPOLITANO M. (2012), *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione, commento*, Verlag Antike, Mainz.
- NEUMANN H. (1965), "On the Madness of Plato's Apollodorus" in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XCVI, pp. 283-289.
- NIGHTINGALE A. W. (1995), "The Folly of Praise: Plato's Critique of Encomiastic Discourse in the Lysis and Symposium", in Classical Quarterly, XLIII, 112-130.
- NIGHTINGALE A. W. (2000), *Genres in Dialogues. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NUCCI M. (2009), "Traduzione e commento", in CENTRONE B., NUCCI M. (eds.), *Platone. Simposio*, Einaudi, Torino, pp. 1-227.
- PALUMBO L. (2013), "Narrazioni e narratori nel Simposio di Platone", in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 104-109.
- PELLEGRINO M. (2015), *Aristofane. Frammenti*, Pensa Multimedia, Lecce.
- PRATT L. (2011), *Eros at the Banquet. Reviewing Greek with Plato's Symposium*, University of Oklahoma Press, Norman.
- RABEL R. (1991), "The Theme of Need in Iliad 9-11", in Phoenix XLV, pp. 283-295.
- REGALI M. (2012), *Il poeta e il demiurgo. Poesia e prassi nel Timeo di Platone*, Academia Verlag, Sankt Augustin.
- REGALI M. (2016), "La porta nella commedia", in CACIAGLI S., DE SANCTIS D., GIOVANNELLI M., REGALI M. (eds.), *Usci, soglie e portinai. Thyra nella commedia greca*, Lessico del comico, I, pp. 7-22.
- ROWE C. (1998), *Plato. Symposium*, Oxford University Press, Oxford.
- SCHWARTZ J. (1960), *Pseudo-Hesiodaia. Recherches sur la composition, la diffusion et la disparition ancienne d'œuvres attribuées à Hésiode*, Brill, Leiden.
- SEGOLINI L.M. (1994), *Socrate a banchetto. Il Simposio di Platone e i Banchettanti di Aristofane*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma.
- STAVRU A. (2013), "Socrate karterikos (Platone, Simposio 216c-221b)", in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 347-353.
- TOTARO P. (1999), *Le seconde parabasi di Aristofane*, Metzler, Stuttgart.
- TRABATTONI F. (2005), *La verità nascosta*, Carocci, Roma.
- TULLI M. (1989), *Dialettica e scrittura nella VII lettera di Platone*, Giardini, Pisa.
- TULLI M. (2007), "Epitafio e malia dell'anima: Gorgia nel Menesseno", in MIGLIORI M., NAPOLITANO VALDITARA L.M., FERMANI A. (eds.), *La psychè di Platone*, Vita e Pensiero, Como, pp. 321-329.
- TULLI M. (2008), "Platone, il ΓΕΛΟΙΟΝ e le Nuvole di Aristofane", in ARDUINI P., AUDANO S., BORGHINI A. et al. (eds.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, II, Aracne, Roma, pp. 533-542.
- WALKER M.D. (2013), "The Functions of Apollodorus", in TULLI M., ERLER M. (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 110-116.
- ZANKER P. (2009), *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino (tr. it. di ZANKER P. (1995), *Die Maske der Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antike Kunst*, Beck, München).

Diotima: An Improved Female Paradigm Against Aristophanes' *Thesmophoriazusae*

PENELOPE VOLPI

Università degli studi di Milano
penelope.volpi@unimi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.544>

Keywords

Diotima
Mimesis
Aristophanes
Thesmophoriazusae
Woman

Abstract

In Plato's *Symposium*, Socrates praises Eros through Diotima, thus introducing a female voice into a quintessentially male institution. In doing so, I argue, he appropriates Agathon's theory of *mimesis* as found in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. By reporting Diotima's words, not only does Socrates reply to Agathon's speech in the *Symposium*; he also puts forth an improved female paradigm against the backdrop of Aristophanes' Agathon and, more in general, *Thesmophoriazusae*. In the appendix, I will consider Christian Poggioni's solo performance of the *Symposium*, which emphasises precisely the connection between Plato and Aristophanes. Among other things, this informs his decision to use a theatrical mask only when delivering Diotima's reported words. In sum, my own reading and Poggioni's performance seem to complement and reinforce each other.

Through the character of Diotima in the *Symposium*, Plato introduces a female voice into what is a quintessentially male institution – a gathering of aristocratic men who come together to consume wine after dinner, reclining on *klinai* and conversing or singing about social, political and sexual themes (Murray 1990). Typically, the only women admitted to these meetings were *hetaerae*, dancers and flute-players. However, Plato's *Symposium* includes a different kind of woman as a key character, namely the priestess Diotima of Mantinea. While she is not among Agathon's guests, Socrates reports her words – allegedly uttered several years earlier – with the purpose of praising Eros.

Socrates' speech immediately follows the encomia delivered by the comic poet Aristophanes and the tragic poet Agathon¹ and is in turn followed by Alcibiades' spectacular entrance. As such, Socrates' commendation of Eros takes place within a palpably theatrical context. This is emphasised by the interlude between Aristophanes and Agathon, which is replete with theatrical vocabulary (Emlyn-Jones 2004). Throughout the dialogue as a whole – and, I claim, in his recounting of Diotima's words in particular (*Symp.* 201d1-212c3) – Socrates embodies the ideal poet, capable of writing both comedy and tragedy (*Symp.* 223d2-6). In fact, I argue, by repeating Diotima's words, Socrates pursues a twofold goal: not only does he respond to Agathon's speech in the *Symposium*, but he also provides a new female paradigm that sets a sharp contrast with Aristophanes' *Thesmophoriazusae*.

Before getting to the heart of the matter, it is worth taking a step back and pointing out that Aristophanes' *Thesmophoriazusae* is a major influence on the speeches of Agathon and Socrates in Plato's *Symposium*. In fact, through his actions first and, subsequently, his words, Aristophanes' Agathon conveys a peculiar theory of poetic *mimesis*, which Plato pointedly appropriates in the shaping of his own characters, namely Agathon and Socrates in the *Symposium*. According to Aristophanes' Agathon, poetic *mimesis* can take two forms, depending on whether poets imitate themselves² or depict some other character. The former case is grounded in the poets' own *physis*, so that the character ends up resembling the poets themselves (*Thesm.* 154-155; 167); in the latter, poets adapt to the character they intend to create, which affects and transforms

the poets' *physis* for the entire duration of the composition and performance (*Thesm.* 155-156). Indeed, in Aristophanes' play, Agathon appears to implement both types of *mimesis*, one consciously, the other less so (Mazzacchera 1999). In fact, Agathon declares that he alters his own *physis* to more closely resemble the characters of his *pièce* – in this case, women: τοὺς τρόπους must conform to τὰ δράματα (*Thesm.* 148-150). However, Agathon is also widely perceived as effeminate, and, therefore, in a way, he takes his cue from his own *physis* in moulding his characters.

Plato's *Symposium* is the only other relevant contemporary source to provide information on Agathon. Clearly, Agathon depicts Eros in accordance with his own *physis* (Regali 2016). Indeed, Eros is καλός, νέος, ἀπαλός (*Symp.* 195a5-196b3), just as Agathon is καλός, νέος/νεανίσκος, ἀπαλός (*Symp.* 174a9; 175e5; 198a2; *Thesm.* 192). Moreover, Eros himself is a poet (*Symp.* 196d4-e6). While the analogies between Plato's Agathon and Aristophanes' Agathon are obvious,³ a fundamental difference is nonetheless discernible: Agathon's speech in the *Symposium* exhibits purely a *mimesis* of the self, while the other type of *mimesis* is absent.

Agathon's speech in the *Symposium* is intricately connected with that of Socrates. First, Socrates' replies to Diotima's questions mirror Agathon's attempts at answering Socrates' questions. Second, Socrates' narrative of his encounter with Diotima takes place during a time when he was a young man, much like Agathon now. Nevertheless, Socrates' speech in the *Symposium* – as well as Agathon's – is linked to Agathon's excerpt in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* through the presence of poetic *mimesis*. However, while Agathon employs *mimesis* in relation to a single character (Eros), Socrates uses it in relation to two figures: Eros and Diotima.

Socrates' praise of Eros – albeit expressed through Diotima's words – is merely a *mimesis* of the self, given that Eros is portrayed as sharing several of Socrates' distinctive traits (Regali 2016). Eros is σκληρὸς καὶ ἀχμηρὸς καὶ ἀνυπόδητος καὶ ἄοικος, χαμαιπετὴς αἰετῶν καὶ ἄστρωτος, ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος κοιμώμενος (*Symp.* 203c7-d3), but also ἐπίβουλός [...] τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς, ἀνδρεῖος ὦν καὶ ἴτης καὶ σύντονος, θηρευτὴς δεινός, αἰετὶς πλέκων μηχανάς, καὶ φρονήσεως ἐπιθυμητὴς καὶ πόριμος, φιλοσοφῶν διὰ παντὸς τοῦ βίου, δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστὴς (*Symp.* 203d4-8). As such, Eros is clearly

reminiscent of Socrates himself as depicted within the *Symposium* and elsewhere.⁴ Nonetheless, in his commendation of Eros, Socrates impersonates Diotima too, "thus resorting to a twofold poetic *mimesis* within the same speech.

Diotima's words are an odd mixture of her own and of Socrates' well-known traits and mannerisms. The question of Diotima's historicity is irrelevant here: in these lines of the *Symposium*, Diotima is a fictional character in that she is not among the participants in the gathering but is brought forth by Socrates' speech. Socrates thus becomes a poet⁵ and, as such, gives life to his character. In so doing, he closely follows the mimetic strategies of Aristophanes' Agathon, while at the same time putting forth, against the backdrop of the *Thesmophoriazusae*, a new and more edifying female paradigm.

Let us now turn to a detailed analysis of the relevant passages. In Aristophanes' *Thesmophoriazusae*, Agathon's practice and theorisation of poetic *mimesis* is forerun by the appearance of a servant with a torch and branches of myrtle, who intends to celebrate a propitiatory sacrifice for his master's composition. Euripides and his relative Mnesilochos witness the scene because they are there to ask Agathon to speak in Euripides' defence – in feminine apparel – before the *Thesmophoriazusae*, who resent Euripides for his negative tragic portrayals of women in his tragedies. The sacred context soon provides a fertile ground for parody: not only does Mnesilochos make incessant sexual puns but, shortly after, Agathon appears on the *ekkyklema*, dressed as a woman and singing a ritual chant characterised by feminine and voluptuous notes. Mnesilochos is surprised to hear such a sensual song from a male poet, and thus Agathon discloses his theory of poetic *mimesis*.

By contrast, the context in which poetic *mimesis* occurs in Plato's *Symposium* is authentically sacred, in that Agathon's guests are intent on praising divine Eros. After refuting Agathon through a recognisable sample of his elenctic technique, Socrates announces his intention to report what Diotima once told him. As a preliminary move, Socrates details the approach he intends to adopt in recounting Diotima's teaching. Indeed, he plans to report her questions as well as his own answers, thus reproducing the original unfolding of the conversation (*Symp.* 201d5-8; 201e2-3). In reenacting the dialogue, Socrates is thus putting Ag-

athon's theory of poetic *mimesis* into practice.

Not unlike Agathon's women, Socrates' shaping of Diotima entails a biunivocal form of poetic *mimesis*, from character to author and vice versa. Indeed, Socrates recreates Diotima's words so that he might impart her knowledge to others (*Symp.* 206b5-6; 207a5-6; 207c5-7). At the core of Diotima's teaching is the notion that Eros is a δαίμων who occupies an ambiguous space between dichotomies (*Symp.* 201e8-203a8): he is neither ugly nor beautiful, neither wise nor ignorant, neither god nor human, neither rich nor poor. Eros is a philosopher, who loves and seeks the beauty and the good, which he does not himself possess. Human beings thus benefit from Eros because love is the desire to possess beauty and good forever, and this is what makes human beings happy. In the end, Diotima sketches the so-called *scala amoris*, the pinnacle of both her teaching and initiation of Socrates, who seeks to assimilate himself to her.

However, the character of Diotima also displays several features taken from Socrates, her creator. Indeed, the technique she employs in teaching Socrates is quintessentially Socratic, in that she dialectically and maieutically asks questions and rectifies Socrates' answers, thus stirring him towards the truth. Moreover, Socrates spends much time with Diotima, who discloses her knowledge gradually in multiple successive *rendezvous*. The verb employed to describe this educational relationship is φοιτάω⁶ (*Symp.* 206b6), which is elsewhere used in reference to Socrates and his disciples (*Phdr.* 59d2; *Euthyd.* 272c8). Moreover, Diotima is on occasion quite pungent and judgemental (*Symp.* 201e10-11; 202a2-3; 207c2-4; 211d3-8), just as Socrates is known to be. In fact, Socrates deconstructs the certainties of his interlocutors and exposes their misconceptions, leaving them in a state of shame (Adorno 1995: 54), as Alcibiades recounts later in his speech (*Symp.* 215c6-216c3). This is evident in the *Symposium* itself: first, through false modesty, Socrates criticises all the preceding speeches (*Symp.* 198d7-199b5) and then, in his exchange with Alcibiades, when visibly irritated by his disciple's behaviour, he utters οὐκ εὐφημήσεις; (*Symp.* 214d5), thus using Diotima's exact words (*Symp.* 201e10), among other cutting remarks. Furthermore, she exploits Socrates' comic attitude by using a surprising set of images to elucidate her

enigmatic wisdom – a tactic that Socrates borrows from Old Comedy (Komornicka 1964; Taillardat 1965; Newiger 2000). Indeed, to make sense of Eros' duplicity, she recounts the fascinating tale of Eros' conception by Poros and Penia (*Symp.* 203b1-204a7), two characters that ultimately point to Aristophanes' personifications (Capra 2007). Diotima also includes several examples drawn from everyday life to clarify her otherwise rather abstract and complex statements. For instance, she asserts that those who love give birth in beauty, both in body and in mind, and that pregnancy and generation are the only immortal phenomena in human beings for whom mortality is inevitable. In order to explain how the mortal takes part into the immortal, Diotima offers the example of a person who, as they mature, undergoes repeated changes and substitutes their old hair, flesh, bones and blood as well as their habits, thoughts, desires, pleasures, pains, fears and cognitions with new ones, thus providing a form of stability that rests, paradoxically on change and movement. The habit of resorting to such realistic and even comic images is wholly Socratic. It is no wonder, then, that Alcibiades compares Socrates' speeches to statuettes of Silenoi because they exhibit odd and apparently laughable images, such as pack donkeys, blacksmiths, cobblers and tanners⁷ (*Symp.* 221d7-222a6). Once opened up, however, Socrates' words, as well as the statuettes, reveal their divine nature. In addition, Socrates is astounded by Diotima's teachings (*Symp.* 208b7-9); as we hear from Alcibiades, this is exactly the reaction of people who are exposed to Socrates' words (*Symp.* 216c7; 217a1; 217a4; 219c1; 220a4; 220a7; 220b3; 220c6; 221c3; 221c6). Finally, Socrates describes Diotima as persuasive and declares that he himself is willing to convince other people of the importance of Eros in the attainment of beauty (*Symp.* 212b1-4). Similarly, Socrates is then portrayed as persuasive by Alcibiades (*Symp.* 216a4-5; 217a1-2). In sum, in many ways, Socrates moulds Diotima in accordance with his own *physis*.

As we have seen, a number of implicit references point to Aristophanes as a model for the notion of poetic *mimesis* as found in the *Symposium*. Diotima further alludes to Aristophanes' speech by saying that some believe love consists in the search for their other half (καὶ λέγεται μὲν γε τις, ἔφη, λόγος, ὡς οἱ ἂν τὸ ἥμισυ ἑαυτῶν ζητῶσιν, οὗτοι ἐρώσιν, *Symp.*

205d10-e1). Although this is a critical remark, it is noteworthy that Aristophanes' is the only speech taken into consideration by Socrates/Diotima. Clearly, Plato intends to spotlight the comic poet among all of the other guests. In my view, this can be construed as a specific nod to the *Thesmophoriazusae*, in that Socrates redeploys comic Agathon's theory of poetic *mimesis* to provide a better female paradigm. In fact, Aristophanes is recognised as the only worthy rival of Socrates/Diotima, but he is diminished in comparison to Socrates/Diotima (ὁ δ' ἐμὸς λόγος..., *Symp.* 205e1), and, through poetic *mimesis*, Aristophanes' portrayal of women is dismissed in favour of Socrates' ideal of womanhood, as embodied by Diotima. Finally, even the fact that Aristophanes is prevented from replying by Alcibiades' sparkling entrance proves Diotima's words – and, all the more so, Diotima's figure – to be indisputable (*Symp.* 212c4-8).

At this point, we may wonder what makes Diotima superior to the women of the *Thesmophoriazusae*. In Aristophanes' play, women appear on stage at the opening of the Thesmophoria, a religious festival that is exclusive to female participants. A priestess utters the inaugural prayer and curses those who have committed wrongdoings. Although the ritual is ostensibly performed in accordance with protocol, the content of the women's speeches and the presence of Mnesilochos in feminine disguise guarantee a comic effect. The priestess' curse specifically targets those who have acted in a way that affected women's personal interests. Ironically, these interests mainly concern the corporeal sphere, as the curse is directed primarily at those who have restricted women's sexual freedom and hedonistic instincts. However, the chorus itself, composed of the women, sometimes makes misogynistic comments (*Thesm.* 371; 531-532). Finally, the priestess declares the assembly open and states that the agenda requires the imposition of a sentence on Euripides, on the grounds that he has slandered women. Another woman solemnly dons the crown and, when everyone is quiet, begins to speak. Euripides has portrayed women as τὰς μοιχοτρόφους, τὰς ἀνδραστρίας καλῶν, / τὰς οἰνοπίπας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους, / τὰς οὐδὲν ὑγιέας, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν (*Thesm.* 392-394) and with his words has aroused men's suspicions of all women's actions. For this reason, women are locked in their rooms. Therefore, the woman argues, Euripides deserves to be condemned

to death. This woman is concerned about the fact that she can no longer act in secret, and the solution she proposes is frighteningly violent. Another woman declares that she intends to corroborate the accusation with her own experience. Since Euripides has persuaded people that the gods do not exist, nobody buys her myrtle garlands anymore. Her interest in punishing the tragic poet is once again strictly personal. In this case, the grotesque individualisation of a universal problem results in a comic reorientation of priorities whereby impiety is marginal in relation to the woman's lack of customers (Paduano 1993: 123). Women in general are thus immediately presented as egoistic and aggressive.

Mnesilochos is third to speak. He is there under false pretences, disguised in Agathon's feminine costume, with the aim of defending Euripides (since Agathon has refused to do so). After expressing his empathy for the women and claiming that he also hates Euripides in a *captatio benevolentiae*, he attempts to expose the irrationality of their rage. He argues that they are indeed guilty of the mischiefs of which they are accused. Again, the alleged misdemeanours are largely sexual, and women are portrayed as inherently adulterous.

The woman who spoke first now intervenes again. She is outraged by these misogynistic allegations (*Thesm.* 533-539) and suggests that the accuser be penalised: Εἰ μὲν οὖν τις ἔστιν... -, εἰ δὲ μή, ἡμεῖς / αὐταί γε καὶ τὰ δουλάρια τέφραν ποθὲν λαβοῦσαι / ταύτης ἀποφιλώσομεν τὸν χοῖρον... ὁ χοῖρος is an obscene comic term for the external female genitalia. Moreover, it is not by chance that the punishment she recommends for the accuser is precisely that reserved for adulterers. Terrified both by the threat itself (although he is male) and by the consequent exposure of his trick (Paduano 1993: 131), Mnesilochos resorts to an abstract appeal to free speech, which is a cornerstone of Athenian male democracy. Not only does he not withdraw his accusations, but he asserts that there is a lack of good women worthy of praise and continues to enumerate further feminine transgressions. The woman becomes increasingly incensed until the two ultimately come to blows.⁸ Clearly, violence is not an honourable behaviour for Mnesilochos but neither is it so for the woman. The example that she is setting for her gender – whom she wishes to defend from the accusations of Euripides and his relative – is unacceptable. Not only does she employ

coarse language, but she is also inclined to resort to physical force to settle an argument. While this is coherent with the comic context, it also lends validation to the accusations made by Euripides and his relative.

At this point, another character arrives to warn the women that Euripides has sent a relative of his to spy on them during their assembly. Mnesilochos soon becomes the prime suspect. After offering several dubious answers to his examiners, he is forced to take his clothes off. The woman who spoke first is not at all embarrassed either in compelling him to undress or in loudly announcing that he has male genitalia, and in good shape as well (*Thesm.* 636; 644)! The chorus urges the women to investigate further and vows vengeance. Mnesilochos, thus, launches a counterattack and snatches a baby from the first woman who spoke, who was holding it. With the support of the chorus, she reacts fiercely (*Thesm.* 688-691; 695-698; 706; 728-729), which would be natural if the baby were her daughter and not – as is actually the case – a wineskin (*Thesm.* 733-738). Once again, the woman who offered to speak first in defence of women turns out to be not only indecent and salacious but also a drunkard and a swindler – indeed, not a palatable example of womanhood. The ensuing choral parabasis comprises an unconvincing apology for women. Ironically, its main argument is that men are worse than women themselves.

After Euripides and his relative's scheming is reported to the authorities, Mnesilochos adopts new feminine disguises. First, he assumes the role of Helen to attract Euripides/Menelaos to his aid. Later, tied to a post ἔν κροκωτοῖς καὶ μίτραις (*Thesm.* 941), he becomes Andromeda, waiting for her Euripides/Perseus to save her. After some comic scenes, the tragic poet understands that he will be able to free his relative only if he promises to refrain from slandering women in the future. However, he threatens them by saying that he will reveal to their men the kind of behaviours they engage in covertly. The chorus of women agrees, thus implicitly admitting that they have things to hide. To sum up, Mnesilochos dresses up as different women but ascribes to them his own ideas, thus putting into practice Agathon's theory of (both types of) poetic *mimesis*, albeit in a risible way. His disguise aims to expose women's flaws both by denouncing them as scoundrels and provoking their violent reactions.

By contrast, Diotima offers a far superior feminine

paradigm. First, Diotima is wise in things erotic and in many other fields (ταῦτά τε σοφῆ ἦν καὶ ἄλλα πολλά, *Symp.* 201d3). For this reason, she is Socrates' teacher (ἡ δὲ καὶ ἐμὲ τὰ ἐρωτικά ἐδίδαξεν, *Symp.* 201d5) and, thus, has shared her knowledge of Eros with Socrates, who, as Alcibiades later states through the image of Silenos (*Symp.* 215a4-222b7), is superior to all other human beings. Furthermore, she is a priestess and, as such, a δαιμόνιος creature (*Symp.* 202e7-203a8). Moreover, thanks to her instructions, Athenians managed to stave off plague for ten years. Finally, poetic *mimesis* provides her with some traits of Socrates himself. It might be objected that it is obvious that Plato describes Diotima as a positive character since she expounds Plato's idea of the Good. However, what is remarkable is that Plato specifically chooses Diotima – a woman, portrayed as a wise and venerable priestess – to deliver the truth, rather than, for example, a male priest or – as would seem more obvious – Socrates himself, without any intermediary.

As we have seen, Plato exploits Aristophanes' own device, namely poetic *mimesis*, for a higher purpose. In this reversal, three points are worth highlighting.

First, there is a clear shift from an obsessively personalistic conception to a vision that ascends to the most refined levels of abstraction. This reorientation happens in two ways. On the one hand, Mnesilochos is focused on a self-serving goal, as his *mimesis* is aimed at saving Euripides from the women's condemnation. By contrast, Socrates' *mimesis* aims to impart a lesson – the most valuable one he can teach – to both the internal and external audience of the dialogue. On the other hand, Aristophanes' women are portrayed as deeply self-centred, as shown by their speeches during the assembly. Conversely, Diotima's words guide Socrates – and, by extension, Agathon's guests and Plato's audience – along a path that leads to the ultimate truth of Plato's philosophy. Therefore, her teaching is universal and timeless.

Second, while the costumes worn by Mnesilochos are synonymous with dissimulation, Socrates' impersonation of Diotima brings the truth to light. In fact, the protagonist of the *Thesmophoriazusae* – in feminine apparel – pretends to be someone he is not, concealing both his identity and his purpose. In stark contrast, Socrates openly declares that he is transmitting Diotima's teaching and, in so doing, reveals the truth about his own disguise and with respect to

Eros' mysteries.

Finally, another pivotal difference emerges between Aristophanes' and Plato's passages. Agathon's feminine disguise in the *Thesmophoriazusae* is predominantly physical, Mnesilochos' is partly physical and partly intellectual, while Socrates' *mimesis* in the *Symposium* is primarily intellectual. In Aristophanes' play, Agathon makes his entrance in feminine clothing while singing a paean in a sensual rhythm. Thus, his appearance and his voice – rather than the ideas he expresses – are considered feminine. Mnesilochos highlights the sweetness of the song – its lasciviousness likely stemming from its phonic qualities (Paduano 1993: 85) – and the garments and accessories Agathon wears (a saffron gown, bonnet, brassiere, mirror) as external factors that lead him to question Agathon's masculinity (*Thesm.* 130-140). Thus, Mnesilochos searches for outer signs of Agathon's gender – body parts, clothing and tone of voice (*Thesm.* 141-145). In this case, *mimesis* – from character to author and vice versa – consists in ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα (*Resp.* III 393c). Agathon himself states, ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ (*Thesm.* 148). Moreover, Euripides asks Agathon to speak in his defence before the women's assembly at the Thesmophoria precisely because his look and his voice are feminine, allowing him to easily mingle with the crowd of women (*Thesm.* 191-192). When Agathon refuses, Mnesilochos volunteers. However, his *mimesis* is mainly physical when he assimilates to his characters but intellectual when he imparts his traits to them. On the one hand, with Agathon's help, Mnesilochos is accurately shaved and dressed in a brassiere, yellow gown, bonnet and sandals (*Thesm.* 213-265). At the end of the process, Euripides states that his relative is now γυνὴ τό γ' εἶδος but that he must also speak like a woman in a manner that is convincing (*Thesm.* 266-269). Upon arriving at the Thesmophoria, Mnesilochos initially mimics women's speeches but later attributes his own misogyny to the female character he portrays. In the *Symposium*, Socrates' *mimesis* is intellectual. His imitation of Diotima focuses not on her appearance or voice but on the content of her teachings (*Symp.* 201d1-2; 207a5-6; 212b1-2). When Socrates moulds her in his own image, he attributes to her his dialectical approach, sharpness, comic imagery, and persuasive power.

Appendix – Poggioni’s Diotima on the Modern Stage

Socrates’ feminine *mimesis* – though part of a Platonic dialogue rather than a theatrical work – holds considerable potential for staging due to its intrinsic theatricality, as is the case with several Platonic dialogues. Socrates recreates a dialogical conversation with a dramatic form, while Plato’s model, namely Agathon’s theory of poetic *mimesis* in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*, was explicitly designed for performance. We may ask how Socrates’ *mimesis* of Diotima might be enacted without betraying its essence, which entails Socrates simultaneously portraying both his younger self (the disciple) and Diotima (the teacher). I believe that a contemporary production of Plato’s *Symposium* may provide a viable answer to this question – incidentally, it also supports the connection between Plato’s *Symposium* and Aristophanes’ *Thesmophoriazusae* with respect to poetic *mimesis*.

Christian Poggioni, a renowned contemporary Italian actor and director, brings a sharp historical awareness to his staging of ancient texts. In his performance of the *Symposium*, he portrays all seven prominent Athenians at Agathon’s house, shifting between characters by gradually removing one piece of clothing at a time.

La gente spesso mi chiede: “Ma fai il *Simposio*, ma come fai? Sono sette!”. “No, no, li faccio tutti”. “Ma come?”. Ma non c’è da stupirsi, il teatro è questo. Poi le mie maschere non sono maschere vere. Solo Diotima ha la maschera. Per il resto,



Fig. 1 | Photo by Michele Calocero (VeliaTeatro): Poggioni wearing Socrates’ robe and Diotima’s mask.

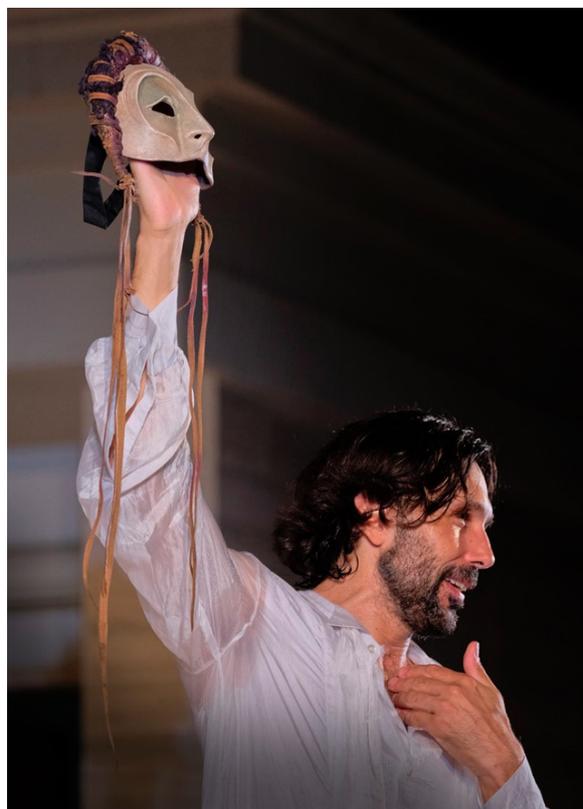


Fig. 2 | Photo by Guido Morelli (Artphotogram): Socrates’ poetic *mimesis* of Diotima in Poggioni’s performance.

cambio personaggio spogliandomi, non aggiungendo. Il percorso di Platone a cui voglio dare voce è quello che mira a giungere alla verità sull’Amore, su Eros. E la verità la si raggiunge per spoliazione, andando a trovare quella semplicità finale, che non è semplificazione, ma richiede che si passi attraverso i discorsi di tutti gli altri ospiti, uno dopo l’altro. Alla fine, Socrate è in una semplice tunica, mentre i primi personaggi hanno tutti i loro orpelli: il cappello, i guanti, eccetera.⁹

Voice and body are vital in theatre. For this reason, Poggioni uses several accessories to enact his characters. However, when it comes to Diotima, he adopts a different approach. Since she is not physically present in the symposium but must be physically present on stage, “Only Diotima has her own [white!] mask”¹⁰ [Fig. 1], a unique piece made of leather by the expert hands of mask maker Andrea Cavar-

ra. Thus, an intellectual *mimesis* in the written text of Plato's *Symposium* becomes physical on stage. As Revermann (2006: 162) claims, in ancient Greek theatre, "The crucial means of articulating this division [that between actor and onlooker] is the mask which separates the performer from the non-performer". Moreover, Ieranò (2018: 68-69) explains that ancient Greek masks – painted white for female characters and in a darker shade for male characters – allowed the actor to create a fictitious yet individual identity by giving them a new face. Indeed, the mask always portrayed someone's features, even though the lack of facial expressions projected the characters into an abstract dimension. Hence, to preserve the theatrical core of Socrates' *mimesis* of Diotima, Poggioni resorts to the most theatrical signifier one can think of with respect to ancient Greek theatre [Fig. 2]. In so doing, he aims to capture and highlight the profound theatricality of the Platonic dialogue and, more specifically, of Diotima's presence in the *Symposium*. As I hope I have shown here, this part of the *Symposium*, in theatrical terms, stands out because of its close relationship with Aristophanes' *Thesmophoriazusae*. In other words, my own reading and Poggioni's performance appear to complement and reinforce one another.

Notes

¹ Aristophanes' speech takes place after that of Agathon, owing to the comic poet's hiccups, which disrupt the original order of the guests. Thus, the speeches of the three dramatic poets – Aristophanes (the comic), Agathon (the tragic) and Socrates (the tragicomic, namely the philosopher) – are all brought together.

² "La *mimesis* di sé", as Regali (2016) calls the authors' projection of their own characteristics onto their created character, in reference to Agathon's and Socrates' praise of Eros in Plato's *Symposium* as well as to Agathon's composition process in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*.

³ As Regali (2016) points out, in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*, Agathon's characterisation revolves around his beauty (*Thesm.* 191) and youth (*Thesm.* 134).

⁴ *Symp.* 215b3–6; 220b6; 220d5–e1; 220e7–221c1; 216d2–3; 223a7–9. A similar portrait emerges, for instance, from Aristophanes' *Clouds* (e.g. *Ar. Nub.* 103–104; 362–363; 225) and from Xenophon's *Symposium* (*Xen. Symp.* VIII 2) and *Memorabilia* (e.g. *Xen. Mem.* I 2,1; I 6,2; IV 1,1–2).

⁵ ποιητής, from the same root of ποιέω: "make, produce, first of something material, as manufactures, works of art, etc.", "create, bring into existence" (first two meanings in LSJ).

⁶ Among other meanings, "resort to a person as a teacher" in LSJ.

⁷ This is one of the reproaches Callicles directs at Socrates in the *Gorgias* (*Grg.* 491a1–3).

⁸ The woman calls her interlocutor τὴν φθόρον τοιαῦτα (*Thesm.* 535) and ἡ πανοῦργος (*Thesm.* 551); she then tells him to shut up and to go to hell (*Thesm.* 557; 559; 562; 563); finally, she threatens to hit him (*Thesm.* 566–567) and tries to act (*Thesm.* 568).

⁹ Extract from a conversation I had with Poggioni regarding his approach to staging Plato's *Symposium*.

¹⁰ My translation of "Solo Diotima ha la maschera" (I added the adjective "white", which is fundamental to understanding Poggioni's operation, I think).

Bibliography

- ADORNO F. (1995), *Introduzione a Socrate*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- CANTARELLA R. (1967), "Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazuse*", in *KOMOIDOTRAGEMATA. Studia Aristophanea*, W.J.W. Koster in honorem, Hakkert, Amsterdam, pp. 7–15.
- CAPRA A. (2007), "Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte I. Il satiro ironico (*Simposio*, *Nuvole* e altro)", in *Stratagemmi*, II, Pontremoli editore, Milano, pp. 7–48.
- DOVER K. J. (1980), *Plato. Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- EMLYN-JONES C. (2004), "The Dramatic Poet and His Audience: Agathon and Socrates in Plato's *Symposium*", in *Hermes*, CXXXII: 4, Steiner, Wiesbaden, pp. 389–405.
- KOMORNICKA A. M. (1964), *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- IERANÒ G. (2018), *La tragedia greca. Origini, storia, rinascite*, Salerno editrice, Roma.
- MAZZACCHERA E. (1999), "Agatone e la *mimesis* poetica nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane", in *Lexis*, XVII, Hakkert, Amsterdam, pp. 205–224.
- MURRAY O. (1990), *Sympotica. A symposium on the Symposium*, Oxford University Press, Oxford.
- NEWIGER H. J. (2000), *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- PADUANO G. (1993), *Aristofane. Le Tesmoforiazuse*, BUR, Milano.
- REGALI M. (2016), "La *mimesis* di sé nel discorso di Agatone: l'agone fra poesia e filosofia nel *Simposio*", in TULLI M., ERLER M. (a cura di), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, XXXV, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 204–208.
- REVERMANN M. (2006), *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- TAILLARDAT J. (1965), *Les images d'Aristophane*, Les Belles Lettres, Paris.
- WILSON N. G. (2007), *Aristophanis Fabulae. Lysistrata; Thesmophoriazusae; Ranae; Ecclesiazusae; Plutus, II*, Clarendon Press, Oxford.

Sitografia

Liddell, Scott, Jones Ancient Greek Lexicon, https://lsj.gr/wiki/Main_Page

Socrates as Eros: the Models of *erastēs* in Plato's *Symposium*

EFSTRATIOS KARYDOPOULOS

Aristotle University of Thessaloniki
efstratiokarydopoulos@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.543>

Keywords

Plato's Symposium
Models of *erastēs*
Form of the Beauty
Philosopher-lover
Socrates-Eros

Abstract

In the *Symposium*, Plato presents six speakers praising the god Eros and his impact on human life. In this essay, I propose that each speaker describes a particular model of *erastēs* or *erōmenos*, which directly corresponds to the speaker's own social status and is present in Athens of the Vth and IVth B.C. At the banquet an unofficial contest unfolds among the speakers regarding the most prominent and superior model of *erastēs* in classical Athens. In Socrates' speech, Plato introduces a new model of *erastēs* in the city, the philosopher-*erastēs*. Plato intends to demonstrate the superiority of the philosopher-*erastēs* in comparison to the other models of *erastēs*. As it becomes evident in Alcibiades' speech, Socrates himself is the philosopher-*erastēs* in the city, who surpasses the other models of *erastēs* by implanting *aporia* in the Athenian people and leading them to self-consciousness through his philosophical *logoi*. In the conclusion of my essay, I argue that Plato's intention in the *Symposium* is to present Socrates as the embodiment of Eros, who turns everyone into a lover of true Beauty and redirects them to their inner self.

1. Introduction

The guests have already arrived; Aristodemus, Socrates' company at the banquet and Apollodorus' main source for what happened that night in Agathon's house, has taken a seat next to the doctor Eryximachus (175a4-5) and the host has his domestic *paides* serve his guests (175b4-c1), when Socrates, after a long time standing before the neighbor's threshold, enters Agathon's house and is prompted to lie down next to him, a request Agathon himself makes intending to take part in Socrates' wisdom by touch (175c4-d2). Many Stephanus pages below, we read that Alcibiades attempted to seduce Socrates several times, considering that he would gain philosopher's wisdom through intercourse, but his effort came to a failure because of Socrates' temperance (217a2-219d2). On that score, Alcibiades warns Agathon not to be deceived by Socrates' pretense to be a lover, as he himself and others had, whereas Socrates behaves more like a beloved boy (222a7-b7). Socrates himself doubts whether wisdom is transmitted from one to another by touch, or maybe by exchange of bodily liquids, as Alcibiades expects, like water flowing through wool from the fuller cup into the emptier (175d3-7). Yet Agathon and Alcibiades, and many others, are charmed by Socrates' wisdom and they are turned into his *erastai*.

Erōs is defined by Socrates as the desire for what one lacks (200e2-5) or for holding the desirable object over time (200b4-d7). The object of love, thus, functions as the base on which the model of *erastēs* is formed. Of course, Plato does not expect us to perceive Alcibiades and Agathon or any admirer of Socrates as aspiring philosopher-lovers, even though they all wish to receive a portion of Socrates' wisdom.¹ However, it is implausible that Plato unwittingly presents Socrates' wisdom as an object of desire at the opening and closing of the banquet, not only for Alcibiades and Agathon, but for the Athenian people in general.

In the *Symposium* there is a contest unfolding concerning the superior model of *erōs* in the Athenian society; six speeches are recorded and expected to be evaluated as praises in favor of the god Eros, the most neglected by the authors, as Phaedrus complains (177a1-c5). In my essay, I put forward that

each speaker designs a specific model of *erastēs* or *erōmenos*, which is prominent in the culture of classical Athens, and intends his model to be endorsed as superior and worthy of imitation by his fellow citizens.² Each account of Eros coincides with the speaker's own image (Arieti 1991: 107), resulting in a self-referential dimension to the speeches (Sheffield 2006: 15) in the sense that they all present the benefits that the *erastēs* or *erōmenos* himself gains from Eros, as Agathon himself remarks on (194e5-195a1). I shall argue that Socrates' model of *erastēs* only surpasses that narrow self-referential framework by having a beneficial role for all Athenian citizens and that his superiority depends on the wisdom and the self-consciousness resulting from the philosophical *erōs*. On that ground it becomes evident why Socrates' wisdom is desirable for his company.

2. The models of *erastēs* in classical Athens

The praise of Eros begins with Phaedrus who is the father of the discourse and holds the first seat at the banquet (177d4-5). Phaedrus is known to us from Platonic texts, in which his great interest in rhetoric and sophistry is often remarked on.³ That interest may also be detected in his praise of Eros in the *Symposium*. Phaedrus' encomium is supposed to stand as a typical model of its kind. In his speech the main rhetorical rules for encomia are maintained. He begins by stressing the oldness and ancestry of Eros (178a6-9). To enforce his statement, Phaedrus quotes a few lines from Hesiod's and Parmenides' poems about Eros' lineage (178a9-c2), who, including Acusilaus, are considered as specialists in divine genealogy (Dover 1980: 90) (178b2-3). Hereupon, Phaedrus refers to the benefits of Eros in a pederastic context. As Phaedrus puts it, the greater benefit for the beloved boy is a virtuous lover, and for the lover the beloved boy (178c3-5), since both are encouraged to avoid shameful actions and pursue the brave and noble ones because of the possibility of being humiliated before the eyes of their companion (178d1-e3), and it is on that ground that a person and a city achieve great things (178d2-4). Here, Phaedrus sounds like an orator, whose main interest is to give prominence to the advantages of *erōs* and to convince his audience about the validity of his

arguments. He underlines the pedagogical role of pederasty in relation to the moral configuration of the individual. He continues by claiming that, if there was ever a community consisting of lovers and beloveds, it would become evident that all its members would be occupied with the acquisition of virtue (178e3-179a5). Thus, the pederastic *erōs* does not benefit the individual more than it contributes to the public interest.

His oratorical account concludes with a reference to legendary examples of humans in love, viz. Alcestis, Orpheus, and Achilles (179b4-180b5). To Phaedrus, a person in love is inspired by god and pursues virtue (179a7-8), and thus they become capable of the bravest action, i.e. self-sacrifice. Alcestis and Achilles represent an ideal model of *erōmenos*, whose pure love for their lovers surpasses the love for their lives, while Orpheus' mythical paradigm is distorted, so the hero is presented as a counterexample of a lover. The rhetorical consideration of *erōs* is proven by the fact that the worthy beloved and the unworthy lover are designed as examples for imitation or avoidance, respectively. Phaedrus' intention is to indicate that the beloved boy imitates willingly his lover's virtuous example, and he is destined to take his place in the city as an equally virtuous man. In any case, the lover is regarded as more divine in comparison with the beloved, because he is inspired by the god Eros (180b3-4).

To be accurate, Phaedrus' perspective of Eros is not easily clarified. Both lover and beloved are exalted resulting in confusion of his actual perspective. However, even though the lover is considered god-inspired, it is the beloved who is ready to die for love.⁴ In Phaedrus' speech there may be hints of a beloved turned to a lover, a point of transition from one state to another. In this case, Phaedrus' perspective is the one of an *erōmenos*.⁵ Taken for granted that in the *Symposium* each speaker describes Eros based on his own image, it may be conjectured that Phaedrus represents a model of a beloved, common in classical Athens. As a model of *erōmenos*, he appears to admire the lovers as inspirers of morality; moreover, he presents an example of a beloved worthy enough to inspire bravery and courage to his audience and, hence, prepared to replace his own *erastēs* in politics and the Assembly. Yet, in its core, Phaedrus' consideration of *erōs* is fittingly connected with the rhe-

torical and sophistic character of his account in the sense that in both cases the subjects involved in a pederastic relationship are morally developed. In this case, Phaedrus' praise of Eros should be seen more as a rhetorical exercise than a genuine exercise of virtue.

In contrast to Phaedrus' occasion, in Pausanias' speech the model of *erastēs* described is clearly his own image. In his speech the typical pederastic lover is outlined. Pausanias represents the lover of *paidika*, a figure mostly present in aristocratic cycles in classical Athens, given that his erotic association with Agathon is known among the symposiasts and, as it seems, to Athenian citizens in general (193b6-c2).⁶ However, things are more complicated in Pausanias' account of Eros than it seems. His consideration of pederasty implies a great awareness of the subject and its problematic aspects. On that purpose, Pausanias starts his account by stressing that it is not each aspect of *erōs* that should be praised and, so, he is making a crucial and necessary distinction of Eros between heavenly and vulgar, and he contends that it is only the first one which is worthy of praise. In contrast to vulgar *erōs*, which is the kind of love men have for women or immature boys according to the subdivision in the case of pederastic *erōs*, focusing on the beloved's body rather than his soul and pursuing pleasure (181a7-c2), as Pausanias puts it, the heavenly *erōs* is the love strictly towards to males, and the ethical and intellectual forming of the beloved boy is defined as its main criterion (181c2-182a6). For Pausanias as heavenly can only be regarded the pederastic love given that the motives of the lover and the beloved boy are pure. It is more than evident that Pausanias is interested in defending the custom of pederasty in Athens.⁷ On that ground, he comments on the way the law for pederasty has been established in Athens and in other Greek cities (182a7-185b5). As his juristic investigation of pederasty points out, the law in Athens, and Sparta, is more complex in comparison to Elis and Boeotia, where the pederasty is allowed without strict rules because of the incapability of the people to convince the rest of the citizens of its benefits (182b1-6), or Ionia and in other barbaric cities, where pederasty next to philosophy as well as gymnastics is prohibited and is regarded as a threat for tyrants due to the strong bonds created among the citizens (182b6-d2). The complexity of the Athe-

nian law for pederasty, as Pausanias detects it, lies in the fact that, though the law encourages the lover to pursue the beloved boy, fathers charge *paidagōgoi* with the protection of their sons from the aspiring lovers by virtue of those lovers who care only for the satisfaction of their sexual appetites (182d5-183d3).⁸

The distinction of *erōs* between noble and mean, and the juristic consideration of the pederastic law in Athens and in other cities, serve Pausanias' main interest to regain a better treatment of that aristocratic custom on behalf of pederastic lovers in classical Athens. On that score, Pausanias proposes a new framework for pederasty, according to which the Athenian law will guarantee the required ethical background on which a pederastic relationship should be built (183d3-184b5); that ethical background lies in the investigation of the motives which *erastēs* as well as *erōmenos* have, so their erotic association will be discouraged in the case they covet other's side wealth or power and will be allowed, if they both aim at virtue (184b5-185b5). In that sense, the model of *erastēs* outlined in Pausanias' speech is not just the pederastic lover, but first, as his interest in the domain of legislation indicates, reflects the lover of the Athenian law and custom in general.

A different model of *erastēs* we find in Eryximachus' speech. Eryximachus, as it is indicated from the very first moment he emerges (176c1-d4), is a doctor and, we may assume, represents the typical scientist in classical Athens. His figure has often been interpreted as a pedant or a caricature of the physician because of the simple medical advice he gives about drinking (176c8-d2) and Aristophanes' hiccups (185c4-e5).⁹ Yet Eryximachus' account of Eros provides a great variety of images of *erastēs* of crafts and sciences present in the Athenian culture of the V and IV century B.C. Eryximachus claims that there are two kinds of *erōs*, as Pausanias did; starting from medicine, he makes a distinction between *erōs* for healthy bodies, which is inferred to be *good*, and *erōs* for unhealthy ones, which is *bad* (186b2-c5). As an expert in medicine is regarded the one who can detect the kind of *erōs* existing in the human body and, if need be, restoring the love and harmony among the opposites (e.g. hot and cold, etc.) in it (186c5-e3). The human body, as each physical body to Eryximachus, is composed of opposites and the dominance of one opposite over the other entails disorder to the whole

body. Hence, the *erastēs* of medical science is the one who reconciles the opposites and restores the harmony in the human body. But Eros is not confined to the narrow framework of human activity; its power is expanded to all contents of the physical world, i.e. animals, plants, and gods (185e6-186b2). In that sense, Eros is dominant over all crafts and sciences, such as gymnastics and farming (187a1), music (187a1-d4), astronomy (188a1-b6) and divination (188b6-d3), functioning as a unifying agent of the opposite qualities in each field. Therefore, according to Eryximachus' account of Eros, as *erastēs* may be considered each man who is an expert in any craft or science and, as such, able to restore order or detect disorder in any field.

To Eryximachus *erōs* is not just a moral affair, as Phaedrus and Pausanias pointed out, but it has a central role all over reality. It is extended from human's biological structure to the heavenly construction and metaphysics. The model of *erastēs* portrayed in Eryximachus' speech includes a variety of different kinds of lovers, such as the lover of music, and so forth. In a word, Eryximachus sketches the *erastēs* of crafts and sciences with whom many Athenian citizens of the V and IV century B.C. might be identified.

Familiar to the Athenian citizens may be the model of *erastēs* outlined in Aristophanes' speech. Scholars have often been surprised by the fact that Plato put such a wonderful myth in Aristophanes' mouth (Hunter 2004: 60). Aristophanes narrates an aetiological myth for the birth of *erōs* as a sentiment after the bifurcation humankind suffered (Manuwald 2012: 92) having tried to surpass the Olympian gods and take their place in the government of the world, as Titans had (189d6-191c8). According to Aristophanes' myth, a human's primeval form was a union of two human beings, consisting of either two males, either two females or a male and a female. Zeus divided that superhuman kind into two parts as a punishment for their impiety, and from then on humans are condemned to be incomplete and search for their lost other half. Then, Eros appears as the healer and the most philanthropist of the gods and contributes to the unifying of the divided parts by bringing humans as close as possible to their primeval form, and hence to *eudaimonia* (189c8-d3).

It is striking that Aristophanes' comic mood, as established in the hiccups scene, is suddenly aban-

done and his tone becomes remarkably severe; the man who is used to ridiculing his interlocutors, is now afraid of being ridiculed (189b3-7, 193d7-e1).¹⁰ He prompts his audience to be reverent and honor the gods (193a3-b6, 193d2-4), especially Eros, the healer of human suffering, to preserve their current form and not suffer a second division (190d4-6, 193a1-7). Piety towards the gods is the central point of Aristophanes' speech. He emphasizes the pious character of the lover as a prerequisite for any relationship. On piety and religiousness Aristophanes establishes the love for the individual and defends pederasty in Athens (191e6-192e9). In Aristophanes' speech the *erastēs* of piety and religious custom is portrayed, a model with a strong presence in classical Athens. Although, as he remarks, even at that moment Eros is falling short of the proper worship and his own sanctuaries (189c4-8), whilst the view of the incision recalls the first *pathos* of humankind (190e2-5).

To figure out the model sketched in Agathon's speech, we must keep in mind his relationship with Pausanias. Pederasty is the constant background in his praise of Eros, though Agathon makes no clear reference to that custom, perhaps owing to his status as *erōmenos*. However, the beloved's perspective is betrayed in the two sections of Agathon's speech: Eros' outer appearance (195a5-196b3), and the virtues acquired through *erōs* (196b4-197b9). As far as Eros' appearance is concerned, the god bears a great resemblance to Agathon himself: he is young (195a8, 195c1) and beautiful (195a7, 196a4-6), delicate (195c6-196a1), living in flowery fields (196b2-3; cf. 212e-213b) etc.¹¹ The virtues, which *erōs* provides, are justice (196b6-7), moderation (196c3-8), courage (196c8-d4) and wisdom (196d6-197b3); all contributing to the formation of the moral character of the beloved, as Pausanias puts forward in order to defend the custom of pederasty. There is a coincidence between Agathon's and Pausanias' view of *erōs*; both attribute to *erōs* a pedagogical role, which is explained through their own pederastic bond. The features Agathon attributes to Eros are reminiscent of the beauty of a beloved boy, on the one hand, and his moral and political development into the democratic society through a pederastic relationship, on the other hand. Below, Agathon describes Eros as a *wise teacher* of any creation or productive activity, such as poetry (196d6-e6), procreation (196e6-197a3), and

craftsmanship (197a3-b3), just as Pausanias did defending the moral background of the pederastic law in Athens (184d3-e4). Agathon presents Eros as an object motivating desire and, at the same time, as a mentor. This approach to *erōs* mirrors a beloved boy behind. Like Agathon, Eros is desirable, a feature that befits the self-sufficiency of an *erōmenos* (Nussbaum 1986: 188), not the longing of an *erastēs*. In this regard, Agathon's account of Eros is a projection of his own self (Hunter 2004: 71, 76). Agathon speaks on behalf of the *erōmenoi* in classical Athens and reveals their view of the subject of love.

As many commentators have noted, each speech advances our conception of *erōs*. Taken together, the first five speeches seem to fashion a kind of ladder, whose summit will be revealed at Socrates' praise of Eros. It might be assumed that in each stage of Diotima's ladder, the philosopher-lover encounters a specific model of *erastēs* of the previous speakers and embraces his knowledge to the extent that it is useful for his own moral and intellectual development. The philosopher-lover is the only one who has this privilege, and it becomes apparent in the way he acts in relation to his fellow citizens.

What we see so far is an unofficial contest unfolding among the speakers. By presenting Eros as their own image, they are all confined to a self-referential consideration of love; each speaker represents a small group of citizens in classical Athens and gives prominence to their own interests. Phaedrus and Pausanias stand for the morality of individuals bound with a pederastic relationship; Eryximachus focuses on the cosmic activity of Eros and his contribution to the development of scientific knowledge; Aristophanes highlights the piety as a fundamental feature of every relation between individuals or towards the gods; and Agathon advocates the creating power of Eros. In this regard, they are all interested in establishing their own model of *erōs* as superior in comparison with the model of the others. In all early speeches, Eros manifests himself to contribute only to the self-improvement of the members belonging to a particular social group.¹² Socrates challenges this prospect by showing that the philosopher-*erastēs* benefits the Athenian citizens altogether; as I shall point out, the superiority of Socratic model of *erōs* is owed to its widespread impact on his contemporaries. How does the philosopher-lover manage to stand

out from the rest and benefit Athens overall?

3. The philosopher-*erastēs*

In the contest unfolding at the banquet Socrates takes part too. He designs a unique model of *erastēs*, aspiring to surpass all other *erastai* in Athens and stand as the ideal model for all citizens. Socrates' model is no other than the philosopher-lover. According to Diotima, Socrates' veneer¹³ or a fictitious figure serving to articulate the Platonic theory of Forms,¹⁴ Eros is neither a god, given that gods are beautiful, good, and wise, nor a mortal, but he stands between gods and men, as well as between knowledge and ignorance (202a2-10); he is an intermediate, binding divine and human realm by delivering prayers and sacrifices to the gods, rewards and orders to men (202e3-203a4); Eros is counted among *daimones*, a category of minor deities in ancient Greek religion,¹⁵ and is called *daimon megas* by Diotima (202d13). The man who follows Diotima's teaching is named *daimonios anēr* in turn (203a4-5), since he shares Eros' nature, if not his outer appearance as well! The budding *erastēs* absorbs Eros' *aporia* and is identified with the philosopher, who realizes his own deficiencies and stands between wisdom and ignorance as well (204a1-b5).

In contrast to the other *erastai*, Socrates presents the philosopher-lover as a *pupil*, seeking wisdom all the time and giving birth to *logoi* for virtue (208e5-209c2, 210a7-8, 210c1-3), until he reaches his erotic end, which is the Beauty itself (210e1-212a7), and brings forth philosophical ideas and great *logoi* (210d3-e1). The differentiation of the philosopher-*erastēs* from the other *erastai* lies not only in the object of his desire but also in the ascending procedure he follows; according to Diotima, the philosopher-*erastēs* is prompted to be apprenticed to a mentor (210a6-7, 210e2-3), who protects him from being attached to bodily beauty and helps him look towards spiritual ends. Climbing the erotic ladder, the philosopher-lover becomes aware of every stage of *erōs*¹⁶ and acquaints himself with each aspect of *erōs* in the city, which means he knows every single model of *erastēs*, as they have been sketched by now; in that way, the philosopher-*erastēs* manages to affect beneficially the Athenian people by delivering *logoi*, which make them seek virtue and lead them closest

to immortality, if this is possible for humankind at all (207c8-208b6). In that sense, Socrates' model of *erastēs* is certainly unique and superior to others.

Socrates represents the model of the philosopher-*erastēs* in Athens. Socrates' appearance and demeanor, as adumbrated by Alcibiades and they are historically known, bear a great resemblance to the description of Eros' image and nature in Socrates' speech, as many scholars have noted.¹⁷ Like Eros, Socrates is barefoot (220b6), rough at look (215a6-b6), and poor; concerning his character, he is courageous (219d5, 220d5-221c1), a lover of wisdom and virtue, spending his lifetime philosophizing (175a7-9, 220c1-d5), having endurance at cold (220a6-c1), detesting wealth (219e1-3) and whatnot. Further, Alcibiades likens Socrates to the Sileni statues,¹⁸ which are sold in agora and contained a smaller statue of an Olympian god inside them (215a4-b3, 216c7-217a2),¹⁹ and to satyr Marsyas (215b3-4), whose musical abilities charm whoever listening to his flute (215c1-6). They both belong to the class of *daimones* (Sheffield 2001: 204). Marsyas shares the same intermediate status with Eros (215c3-6); thus, in the light of Alcibiades' simile, Socrates partakes also in this intermediate status and, as such, he is characterized as *daimonios anēr* (219b7-c1). Therefore, Socrates, or else the philosopher-*erastēs*, works in the city as *daimon* Eros, namely as a mediator who connects his fellow citizens with the Beauty itself, just as it is expected from the released prisoner to do in the allegory of the cave in the *Republic*. Socrates redirects the humble desires of his fellow citizens and makes them pursue wisdom and virtue. He achieves it by the *logoi* or discourses with the Athenian citizens. In this regard, the philosopher-*erastēs* is opposed to all other *erastai*, since his erotic end, the view of the Beauty itself, contributes to the self-improvement of the whole Athenian citizens, not merely to a small group or community in Athens. In that sense, philosophical *erōs* is not ego-centric or self-referential, as many scholars suggest.²⁰

Alcibiades describes vividly the way Socratic *logoi* work (215a4-222b7). Socrates like Eros implants *aporia* in anyone with whom he associates or converses.²¹ In *Meno* Socrates is likened to the torpedo sea-fish, which benumbs anyone who touches it, implying how Socratic *aporia* is spread over his interlocutors (80a4-b8). In such a way, Socrates' pupils or interloc-

utors are captured by his *logoi* and are filled with *aporia*. The moral influence that Socratic *logoi* have over Athenian citizens becomes apparent in Alcibiades' example. At first, Alcibiades follows accurately the Socratic instructions of composing an encomium; he insists on telling the truth about the character and the virtues of Socrates (214e10–215a1, 216a2, 217b2–3, 219c2, 220e2–4), as Socrates himself did before by claiming that the principle of the encomiastic method is to tell the truth (198d3–7, 199a6–b5), not to exploit rhetorical formulas in order to exaggerate the attributes of the praised object (198d7–e2), as Agathon did imitating the Gorgian way (198c1–5). Searching the truth, then, is a hint of Socrates' moral impact on his companion. Furthermore, Alcibiades is aware of his own *aporia*, confessing his intense desire for fame and glory (216b3–5) and feeling shame about his passions (216a8–b3, 216b5–6). Socratic *logoi* affect Alcibiades' view of life, making him realize his moral deficiencies. Yet Alcibiades loses his direction in the absence of Socrates. As Alcibiades himself attests, Socratic *logoi* have such an influence upon the souls of his audience regardless of gender or age (215d1–6) that surpasses even Pericles' rhetoric (215e4–216a2). As I suggested, Socrates essentially redirects anyone into their inner self. For instance, even though Alcibiades never turns to a philosopher-lover, since he continues to pursue power, glory, and sexual pleasure as well, he gets morally improved, since his longing for Socrates' wisdom—even if it is expressed as a bodily desire—has a positive result: it is leading Alcibiades to self-consciousness, as he himself affirms (216a4–6).

On the contrary, Aristodemus and Apollodorus appear to follow the Socratic way of life successfully. Aristodemus is barefoot (173b1–4), and he is calling himself *phaulos* next to wise Agathon, when Socrates invites him to Agathon's feast (174c5–7), exactly as Socrates does (175e1–6). Apollodorus, on the other hand, always defames himself and everyone else except Socrates (173d4–10), such as Socrates regards himself as worthless (219a1–2). Based on the details the Platonic text provides, Aristodemus and Apollodorus attempt to follow the Socratic way of life, which presupposes that they both have realized their *aporia*. In the Socratic context, *aporia* is the awareness of oneself deficiencies, foremost moral and intellectual; as such, *aporia* equates to self-consciousness. Declaring himself to be an expert in matters of

love then (177d7–e3, 198d1–2),²² Socrates essentially affirms that he is always in a state of *aporia* and searches constantly the truth.

The sentiment of *aporia*, which Socrates' interlocutors experience, is the strongest evidence of Socrates' coincidence with Eros. Alcibiades' love symptoms betray Plato's intention to present Socrates as the embodiment of *daimon* Eros in the *Symposium*.²³ The seduction scene is representative (217a2–219d2). Alcibiades is confused and construes his intense desire for Socrates' wisdom as a sexual need, and, as such, he is plotting to have intercourse with the philosopher, accusing him of pretending to be a lover, while he is in fact a hidden beloved (222b3–4).²⁴ Socrates personifies Eros in Athens, and Eros, as Diotima puts it, is a lover, not a beloved (204c1–6). Hence, Socrates, as the personification of Eros, implants *aporia* in the citizens of Athens and makes them wonder about what they already know and search the truth. In that sense, Socrates' disciples and interlocutors are becoming *erastai*; that is what happens to Alcibiades. Yet, only a few can grasp divine Beauty (211e3). As a result, the novice *erastai* are directed to Socrates' wisdom as a guide to acquire virtue and achieve moral and intellectual development, and, in that way, Socrates becomes an object of desire for anyone with whom he associates, e.g. Agathon.²⁵ Xenophon affirms Socrates' captivating power. In *Memorabilia* Xenophon narrates Socrates' visit to Theodote, a woman who earns her income by pleasing her friends (3.11.4–5). Socrates is illustrated as an admirer of Theodote's famous beauty, though at the end there is an exchange of the roles between Socrates and Theodote. Socrates' talk power enchants Theodote, so that she asks for his friendship, while Socrates plays hard to get with her (3.11.15–18). Thus, Socrates becomes an object of desire by virtue of his *logoi*.²⁶ Socrates is desirable for all Athenian people because of his inner beauty, which undoubtedly originates from the transcendent views of the philosopher.

Hence, Socrates' desirability is explained only if he is seen as the embodiment of Eros, who instantiates in the city of Athens the true Beauty once viewed and shares the experience of that transcendent view by bringing forth philosophical *logoi*, which stimulate the intellect of the citizens and make them look upward. If his *logoi* are opened up and they are thor-

oughly investigated, it becomes apparent that they are divine and contain *agalmata aretēs* (222a1-6).²⁷ If Socrates himself is opened, then a soul full of *sōphrosynē* would be discovered (216d6-7).²⁸ Alcibiades says that he had viewed Socrates' hidden *agalmata* once and describes them as divine, gold, gorgeous and marvelous (216e5-217a2). These *agalmata aretēs* are Socrates' bravery, moderation, love for wisdom, and so forth. Of course, Socrates' virtues do not differ from Eros' virtues. In this regard, we are justified to suppose that the *daimonios anēr* walking around the streets of Athens, implanting *aporia* in its fellow citizens and bringing them closer to the truth and the divine, is Socrates as the personified Eros. For Alcibiades the view of inner Socrates is reminiscent of the Sileni statues sculpted in such a way as to contain a second god statue inside. I would envisage only one deity hidden in Socrates, and that deity is Eros!

Notes

¹ Reid (2017: 45-46) has a different view of Agathon, arguing that he has the proper soul for philosophy in contrast to Alcibiades.

² As Bury (1932: lvii) points out, the first five speakers represent a variety of human types and articulate various opinions on the subject of love existing in the classical period. See also Rowe 1998: 9.

³ For Phaedrus' interest in rhetoric see *Phdr.* 227d6-228c5. In *Protagoras* (315b9-c7) we find Phaedrus together with Eryximachus at Callias' house attending the sophist Hippias lecturing on nature and astronomical stuff.

⁴ For the Greeks *erōs* was a one-sided feeling, fitting only for *erastēs*, the admirer or pursuer of a young man or woman, as Davidson 2007: 23-32 notes, while an *erōmenos* or a *païs* was expected to experience the sentiment of *philia*; see also Younger 2005: 92; for a different approach see Johns 1982: 101.

⁵ Hyland (1965: 35) argues that Eryximachus was the lover of Phaedrus, but I have not found textual evidence.

⁶ Pausanias' erotic association with Agathon is firstly mentioned at *Protagoras* (315d6-e3), where it is implied that their relationship is not yet widely known, since Socrates meets Agathon for the first time, calling him *μειράκιον*.

⁷ For a historical analysis of pederasty based on Pausanias' speech in the Platonic *Symposium* see Davidson 2007: 418-423.

⁸ For the origins of pederasty and its treatment in Athens see Dover 1964.

⁹ This interpretation was dominant among the scholars of the first half of the 20th century, when Edelstein (1945) offered a different evaluation of Eryximachus' character. Nonetheless, Trivigno (2017) has revived the interpretation of Eryximachus as a caricature of a pedant.

¹⁰ Obdrzalek (2017: 70-78) characterizes Aristophanes' approach to *erōs* tragic by virtue of its pessimistic content, since in fact human never achieves completeness through *erōs*.

¹¹ On the beloved's appearance see Phaedrus' account of Achilles (180a4-7); cf. Diotima's denial of Eros as a beautiful *erōmenos* (204c1-6).

¹² Sheffield (2006: 27-28) suggests that, taken together, the five speeches mirror the role of *erōs* in the good life.

¹³ For Diotima as Socrates' veneer see Bury 1932: xxxix; Rowe 1998: 173; Prior 2006: 148-152.

¹⁴ For Diotima as device for the articulation of the Platonic theory of Forms see Dover 1980: 137.

¹⁵ For *daimones* in ancient Greek religion see Nilsson 1949: 165-171; Burkert 1985: 179-181; for *daimones* in Plato's thought see Kidd 1995: 219-221; Mikalson 2010: 22-27.

¹⁶ For Socrates in all stages of Diotima's ladder see Blondell 2006: 162-178.

¹⁷ See Bury 1932: lx-lxii; Dover 1980: 164; Osborne 1996: 93-101; Sheffield 2001: 198, 205-206; Hadot 2002: 42-50; Hunter 2004: 87; Blondell 2006: 176; Reeve 2006: 138; Sheffield 2006: 187-188.

dell 2006: 176; Reeve 2006: 138; Sheffield 2006: 187-188.

¹⁸ For Socrates' simile with Silenus see also Xen. *Symp.* 4.19, 5.7.

¹⁹ For the Sileni statues sold in ancient agora see Dover 1980: 166.

²⁰ Commentators of Platonic love theory argue that the philosophical *erōs* is self-centered because of its distant character, since the philosopher cares only for the view of the Beauty itself and carries no true feelings for the individual. For instance, Vlastos (1999: 153-157) (esp. 156) claims that the Platonic *erōs* leaves no room for genuine love for the individual, but the individual functions as a springboard to the contemplation of the Beauty itself. Gagarin (1977) suggests that Socrates fails to affect positively his pupils, namely to contribute to their moral configuration, because of his pretense of ignorance and his superiority, i.e. to cold, which are perceived as scorn and mockery by his fellows. For the scholars supporting the interpretation of the self-centered character of Platonic love see Schindler (2007: 201-202), who though challenges the ego-centric view of Platonic *erōs*.

²¹ For Socrates causing *aporia* to his interlocutors see *Euthphr.* 11b, *Tht.* 149a.

²² See also *Lys.* 204b5-c2, *Phdr.* 257a6-9.

²³ For Alcibiades' love symptoms see 215e2-3, 215e6-216a2, 216a4-6, 216c1-3, 219d6-e1, 217b4-5, 217c7-8, 217d3, 219b3-c2, and 219e3-5.

²⁴ According to Edmonds III 2000, Socrates' role reversal from lover to beloved is easily understood considering Socrates' simile with a midwife in *Theaetetus*. Edmonds III suggests that Socrates as a beloved assists his interlocutors to beget their own philosophical ideas, as he does in *Theaetetus* as a midwife.

²⁵ For Socratic elements in Agathon's views of Eros see Sedley 2006.

²⁶ For Socrates' role reversal from Theodote's admirer to Theodote's object of desire see Goldhill 1998: 120-122.

²⁷ For the term *agalma* and its link to the philosophical inquiry see Reeve 2006.

²⁸ According to Vlastos (1991: 40), what Socrates experiences is the happiness as a result of *sōphrosynē*, a gift any physical beauty could offer to him.

Bibliography

- ARIETI J. A. (1991), *Interpreting Plato. The dialogues as drama*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland.
- BLONDELL R. (2006), "Where is Socrates on the ladder of love?", in LESHNER J. H., NAILS D., SHEFFIELD F. C. C. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Harvard University Press, Washington, pp. 147-178.
- BURKERT W. (1985), *Greek religion. Archaic and classical*, translated by J. Raffan, Basil Blackwell Publisher, Oxford.
- BURY R. G. (1932), *The Symposium of Plato*, W. Heffer and Sons Ltd, Cambridge.
- DAVIDSON J. (2007), *The Greeks and Greek Love. A radical reappraisal of homosexuality in ancient Greece*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- DOVER K. J. (1964), "Eros and Nomos (Plato, "Symposium"

- 182a-185c)", in *Bulletin of the Institute of the Classical Studies*, 11, pp. 31-42.
- ID. (1980), *Plato Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- EDELSTEIN L. (1945), "The role of Eryximachus in Plato's Symposium", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 76, pp. 85-103.
- EDMONDS III R. G., (2000), "Socrates the beautiful: role reversal and midwifery in Plato's Symposium", in *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, 130, pp. 261-285.
- GAGARIN M. (1977), "Socrates' "hybris" and Alcibiades' failure", in *Phoenix*, 31:1, pp. 22-37.
- GOLDHILL S. (1998), "The seduction of the gaze: Socrates and his girlfriends", in CARTLEDGE P., MILLET P., VON REDEN S. (eds.), *Kosmos. Essays in order, conflict and community in classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 105-124.
- HADOT P. (2002), *What is ancient philosophy?*, Harvard University Press, Cambridge/London.
- HUNTER R. (2004), *Plato's Symposium*, Oxford University Press, Oxford.
- HYLAND D. (1965), *Eros and philosophy: a study of Plato's Symposium*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan.
- JOHNS C. (1982), *Sex or symbol: erotic images of Greece and Rome*, University of Texas Press, Austin.
- KIDD I. (1995), "Some philosophical demons", in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 40, pp. 217-224.
- MANUWALD B. (2012), "Die Rede des Aristophanes (189a1-193e2)", in HORN C. (ed.), *Platon. Symposium*, Akademie Verlag, Berlin, pp. 89-104.
- MIKALSON J. D. (2010), *Greek popular religion in Greek philosophy*, Oxford University Press, New York.
- NILSSON M. P. (1949), *A history of Greek religion*, translated by F. J. Fielden, Clarendon Press, Oxford.
- NUSSBAUM M. (1986), "The speech of Alcibiades: a reading of the Symposium", in ID. (ed.), *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 165-199.
- OBDRZALEK S. (2017), "Aristophanic tragedy", in DESTREE P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 70-87.
- OSBORNE, C. (1996), *Eros unveiled: Plato and the god of love*, Oxford University Press, Oxford.
- PRIOR W. J. (2006), "The portrait of Socrates in Plato's Symposium", in SEDLEY D. (ed.), *Oxford Studies in Ancient Philosophy XXXI*, Oxford University Press, Oxford, pp. 137-166.
- REEVE C. D. C. (2006), "A study of violets: Alcibiades in the Symposium", in LESHAR J. H., NAILS D., SHEFFIELD F. C. C. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Harvard University Press, Washington, pp. 124-146.
- REID J. (2017), "Unfamiliar voices: harmonizing the non-Socratic speeches and Plato's psychology", in DESTREE P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 28-47.
- ROWE C. (1998), *Plato: Symposium*, Aris and Phillips, Warminster.
- SCHINDEL R. D. C. (2007), "Plato and the problem of love: on the nature of Eros in the Symposium", in *Apeiron*, 40: 3, pp.199-220.
- SEDLEY, D. (2006), "The speech of Agathon in Plato's Symposium", in REIS B. (ed.), *The virtuous life in Greek ethics*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 47-69.
- SHEFFIELD F. C. C. (2001), "Alcibiades' speech: a satyric drama", *Greece & Rome*, 48:2, pp. 193-209.
- ID. (2006), *Plato's Symposium: the ethics of desire*, Oxford University Press, Oxford.
- TRIVIGNO F. V. (2017), "A doctor's folly: diagnosing the speech of Eryximachus", in DESTREE P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 48-69.
- YOUNGER J. G. (2005), *Sex in ancient world from A to Z*, Routledge Taylor & Francis Group, London/New York.
- VLASTOS G. (1991), *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (1999), "The individual as an object of love", in FINE G. (ed.), *Plato 2. Ethics, politics, religion, and the soul*, Oxford University Press, Oxford, pp. 137-163.

The Educational Merits of Banquets and Wine Consumption in Plato's *Symposium* and *Laws*

VASILEIOS LIOTSAKIS

University of the Peloponnese
v.liotsakis@uop.gr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.552>

Keywords

Plato
Symposium
Laws
Banquets
Wine consumption

Abstract

In this paper, I endeavor to demonstrate that the similarities between the *Symposium* and the Athenian's normative agenda about banquets in the *Laws* are so close and so many that it can justifiably be argued that in the *Symposium* Plato follows a system of values which we also find in its entirety in the *Laws*. I argue that this agenda is inextricably related in Plato's mind to the virtue of courage, the other part of which entails practicing keeping in check one's fears in battle. Socrates, although not the most appropriate candidate for the position of a banquet's head, undoubtedly resists more than anyone else in the *Symposium* the "enemies" he confronts at the party and thereby emerges as not only the most moderate but also as the most courageous of all.

In Book 1 of the *Laws*, the main figure of the dialogue, the anonymous Athenian Visitor, defends the usefulness of banquets and wine consumption for citizens, offering his arguments in terms of (a) the benefits of banquets and drinking for the human soul (exercise in controlling emotions such as excessive courage, shame and hope), (b) the role of each participant in a banquet according to their age, and (c) the circumstances under which a banquet can be organized in a morally acceptable fashion. Accordingly, in the *Symposium* Plato dramatizes his views on the aforementioned topics by means of a well-aimed and skillful theatrical design.¹ The interlocutors from the outset agree upon the way they will consume wine;² they constitute a heterogeneous group of people in terms of their age; and they demonstrate different modes of conduct depending on their age and the excess of their consumption of wine. Finally, in the *Symposium*, too, the reader is led to the conclusion that banquets, under certain circumstances, can serve as a social context fertile in the production of philosophical ideas about ethical matters, in this case *eros*.

It is a fact, though, that little attention has been paid to the *Symposium*'s close linkages with this 'manifesto' about the proper organization of banquets we find in the *Laws*.³ In this paper, I endeavor to demonstrate that the similarities between the *Symposium* and the Athenian's normative agenda about banquets in the *Laws* should not merely be seen as sporadic thematic affinities; these connections are so close and so many that it can justifiably be argued that in the *Symposium* Plato follows a system of values which we also find in its entirety in the *Laws*. This training, I will argue, is inextricably related in Plato's mind to the virtue of courage, the other part of which entails practicing keeping in check one's fears in battle. Socrates, although not the most appropriate candidate for the position of a banquet's head, undoubtedly resists more than anyone else in the *Symposium* the "enemies" he confronts at the party and thereby emerges as not only the most moderate but also as the most courageous of all.

1. Socrates and the qualities of the ideal head of a party

In the *Laws*, the Athenian argues that a party can be conducted in an acceptable way only if it is admin-

istered by a proper leader (*Leg.* 639a2–641a2), who is expected to possess the following qualities. First, he should not be swayed by the turbulence prevalent at a party due to intoxication. He should be calm and quiet, so that he can prevent the noise of the banquet from getting out of control (640c1–8).⁴ Second, the leader of a party is expected to be wise enough to be in a position to secure what is at stake on these occasions, i.e. concord and love between the participants (*Leg.* 640c9–d2). One further prerequisite for the realization of this goal is that the leader should remain sober. Although Plato does not explicitly say so, he certainly believes that the head of the banquet will avoid getting drunk if he has self-control. Last, the Athenian Visitor adds that the leader should be wise and old enough – if not the same age as himself, then at least not extremely young (*Leg.* 640d4–7).⁵

In the *Symposium*, the figure that possesses most of these qualities is unsurprisingly Socrates. Although he is certainly not as old as the Athenian of the *Laws* might have hoped him to be – he is fifty-three years old –, his age matches the age described in the *Republic* as the most fitting for those who wish to engage in philosophy (*Rep.* 540a4–c2), and the age propounded in the *Laws* as the prerequisite for someone who aspires to take on certain public offices.⁶ One further quality of Socrates that fits well with the portrait of the ideal leading banqueter of the *Laws* is his ability to remain calm and quiet. When the banqueters decide to praise Love in an order that renders Socrates the last person to speak, he cheerfully accepts this decision and never interrupts his friends as they are speaking (*Symp.* 177c5–178a5). When his turn comes, he reveals that, while listening to his friends, he had serious objections to the spirit and content of their praises (*Symp.* 198a1–201c9). Nevertheless, he never intruded on their speeches to express his disagreement.

Socrates demonstrates one further virtue also mentioned by the Athenian in the *Laws*, i.e. his ability to remain unaffected by the noise of drunken companions. The first relevant occasion is Alcibiades' arrival. Plato stages the scene of Alcibiades' entry as a typical, rowdy moment of a banquet reminiscent of those we read of in the *Laws*. Alcibiades suddenly knocks the courtyard door causing a loud clang, which is accompanied by the voices of other men and of the flute girl (*Symp.* 212c6–e3). The banqueters immediately hear the voice of Alcibiades, who is de-

scribed as shouting (*Symp.* 212d4). Socrates' sober, quiet and unruffled reaction to this noisy interruption is highlighted by being contrasted not only with Alcibiades' boisterous conduct but also with the ease with which the rest of the banqueters are immediately influenced by Alcibiades' entry and interrupt their discussion (*Symp.* 213a3ff.). Socrates does not even talk to Alcibiades and is so silent that the drunken Alcibiades realizes Socrates' presence only when he sits next to him. But even then, Socrates speaks to him only after Alcibiades addresses him first (*Symp.* 213b6–d6). Furthermore, when Alcibiades teases Socrates for his alleged jealousy, the latter rebukes him and asks him to silence himself (*Symp.* 214d5).

Socrates remains equally untouched by the party's disorder, when further drunkards intrude on the gathering. While most of the banqueters forget their initial agreement to remain sober, get drunk and fall asleep, Socrates continues his discussion with Agathon and Aristophanes until the morning of the next day (*Symp.* 223b1–d12). One may easily discern Plato's intention to create a sharp contrast between the disorder of intoxication prevalent in other parts of the party and the serenity of Socrates' encounter with the two poets.⁷

Socrates manages not to be swayed by the frenzy of intoxication and partying partly because he is able to remain sober, an ability which brings him even closer to the image of the ideal leading banqueter of the *Laws*. When, at the beginning of the dialogue, the banqueters agree not to get drunk and to instead use wine merely as an accompaniment to their discussion, Pausanias stresses that Socrates would not have a problem whether they drank a lot (*Symp.* 176a1–d4). Pausanias does not clarify whether Socrates does not get drunk because he does not drink or because he can handle the effects of wine, but he probably means both.⁸ This view is confirmed by Alcibiades' statement when he urges the banqueters to drink. After drinking from a wine cooler, Alcibiades asks the servants to refill it for Socrates, explaining that this trick will not have any effect upon the latter, as he can remain sober no matter how much wine he is invited to consume (*Symp.* 213e7–214a5). That Socrates avoids getting drunk not only due to his immunity to wine but also due to his self-control in consuming alcohol is also proved by Alcibiades' story about Socrates' unwillingness to drink wine in common

meals during military expeditions (*Symp.* 220a1–6).

Socrates' self-control in wine consumption is part of his overall moderation in circumstances which could create temptations for other people. This quality is reminiscent of the Athenian's ideal head of parties in the *Laws*. Furthermore, besides these aforementioned issues (serenity and self-restraint in conversations and drinking), Alcibiades' laudatory story about Socrates foregrounds one further level on which Socrates is moderate, i.e. sexual desire. Socrates did not succumb to the temptation of having sex with Alcibiades either when they had physical contact during their wrestling or when they slept together at Alcibiades' house, with the latter sleeping naked next to him after having confessed his desire to be his lover (*Symp.* 217a2–219d2). According to Alcibiades, Socrates did not succumb to his flirting due to his self-control (*Symp.* 219d5: σωφροσύνην).

Alcibiades' assumption entails, of course, that Socrates was sexually attracted to him and, consequently, that he resisted not due to total absence of sexual desire but due to his ability to control his desire. Although Socrates nowhere in the dialogue admits that he ever wished to have sex with Alcibiades, we should nonetheless not hasten to take Alcibiades' conviction that he attracted Socrates as reflecting his arrogant over-confidence. For, although Alcibiades repeatedly provokes Socrates to deny anything he is saying (*Symp.* 214e6–215a3; 215b7–8; 216a2; principally 217b1–3 and 219c2), Socrates never does so. Furthermore, when Alcibiades, according to his own story, asked him to take his time and think about the possibility that they become lovers, Socrates, without denying that he was attracted by Alcibiades, agreed that they should take their time and consider this possibility (*Symp.* 218c7–219b2). Socrates' moderation in the *Symposium* is manifested, in my view, as some kind of resistance to the attraction he feels for Alcibiades, an attraction which he, if not accepts, at least never denies.⁹

2. The education of young intoxicated men by leading banqueters like Socrates

Both in the *Symposium* and the *Laws*, Plato is particularly interested in the benefits a young man can earn from his interaction with virtuous men like Socrates within the context of a banquet. Even more

importantly, in both dialogues these benefits are principally the following two: (a) the young man is taught by the older man how to control himself whenever he falls victim to shamelessness due to intoxication; (b) the young man learns that the real goods not only for himself but also for everyone else are wisdom, moderation, justice and bravery and that, on the contrary, health, strength, beauty, wealth and honors, although highly valued by many, come second to the aforementioned ethical virtues.

In the *Laws*, the Athenian argues that young men, and actually all men, drink a lot and thereby loosen their shyness in terms of what they both do and speak. The role of the party's head is, *inter alia*, to teach intoxicated young men how to control themselves and resist their shamelessness, which makes them say and do things that they would avoid were they sober. The Athenian adds that the proper organization of a banquet and the proper management of intoxication may also contribute to the right education of the citizens (*Leg.* 645d4–650b10). Part of this education lies in that young people are trained to desire or not desire those things which are prescribed by reason (*Leg.* 643b4–644b4), and to prioritize the virtues of wisdom, moderation, justice and bravery over lesser goods such as health, strength, beauty, wealth and honor (*Leg.* 631b3–632d7; especially 631c1–5: [...] μὲν ἐλάττονα [...] μὲν ὑγίεια, κάλλος δὲ δεύτερον, τὸ δὲ τρίτον ἰσχύς εἷς τε δρόμον καὶ εἰς τὰς ἄλλας πάσας κινήσεις τῷ σώματι, τέταρτον δὲ δὴ πλοῦτος and 631c5–d1: ὁ δὴ πρῶτον [...] ἡ φρόνησις, δεύτερον δὲ μετὰ νοῦ σώφρων ψυχῆς ἕξις, ἐκ δὲ τούτων μετ' ἀνδρείας κραθέντων τρίτον ἂν εἴη δικαιοσύνη, τέταρτον δὲ ἀνδρεία).

Both these benefits, resistance to shamelessness and proper evaluative prioritization of mental, physical and societal goods, are highlighted in the *Symposium* by the way Plato dramatizes Socrates' interaction with Alcibiades. Also, both themes are touched upon before Alcibiades' arrival, in some preparatory statements found in the banqueters' encomia of Love. As far as shamelessness is concerned, at the beginning of the *Symposium* Phaedrus notes that lovers are always ashamed to do and say disgraceful things in their beloveds' presence (*Symp.* 178d4–179b3). It has been rightly noted that this statement prepares us for the shame Alcibiades will later confess that he feels in Socrates' presence.¹⁰

Besides, however, this cross-reference, I would like to draw attention to one further, unnoticed, narrative seed of the dialogue with regard to Alcibiades' comments about Socrates' impact upon his psychology.¹¹ This is the short conversation of Socrates and Agathon after Aristophanes' speech (*Symp.* 194a1–e3). Socrates worries that Agathon's imminent speech, along with all that has been said by the other banqueters, will leave him with nothing to add about Love. Agathon complains that Socrates is trying to disquiet him by enhancing his audience's expectations of what he is to say. Socrates answers that it is not reasonable for him to be afraid of speaking in the presence of a handful of people after having performed his tragedies in front of thousands of Athenians. Agathon responds that he finds it harder to speak in front of a few wise men than many uneducated ones. And at this point Socrates introduces the issue of shame; he asks Agathon if he would be ashamed to do something bad only in front of a few educated men, or in front of the many as well. While Agathon is ready to be sidetracked by Socrates' questions, Phaedrus interrupts and asks him to return to their purpose, the encomium of Love. In this short interlude between Aristophanes' and Agathon's speeches, Plato discreetly returns to a subject which has already been introduced by Phaedrus and will later turn out to be a distinctive feature of Alcibiades' relationship with Socrates, i.e. the sense of shame.

Let us now move on to Alcibiades' statements about his shame in Socrates' presence. Alcibiades admits that Socrates, both through his ethical admonitions and his *modus vivendi*, makes him feel, even in an intoxicated condition, something that he would never expect himself to feel: shame (*Symp.* 216a8–c3). What matters is that Alcibiades makes this confession while drunk (*Symp.* 212d4; 212e9; 214c7; 215d7; 217e3) and therefore in a mood to say and do things which he would (perhaps!) avoid were he sober. When he announces his decision to narrate the story about how Socrates had once rejected his efforts to seduce him, Alcibiades admits that he would not share his experience were he not under the influence of wine (*Symp.* 217e3). In the *Symposium*, Alcibiades serves as the dramatized paradigm of the intoxicated young men who are described in the *Laws* as not being ashamed to do and say things due to their intoxication.

Even more importantly, Alcibiades does not merely present himself as an individual whose shame is lessened due to intoxication; he also sketches himself as someone who is shameless anyway (*Symp.* 216a8–b3). Consequently, in fashioning himself in such a way and being in an intoxicated condition, Alcibiades emerges as the most difficult challenge for any virtuous banqueter who would endeavor to instill in intoxicated young men the slightest modicum of shame. The fact that shame is the very first emotion which such a man (and in such a state of mind) asserts that he feels in Socrates' presence underlines in the reader's mind the great ethical value of Socrates' psychological effect on his friends.¹²

On the other hand, it may be argued, Alcibiades is not ashamed as much as he is claiming to be.¹³ He says whatever comes to his mind and draws the rest of the banqueters into the turbulent atmosphere he has already created even with his very first knocking on Agathon's door. Nonetheless, even Alcibiades' first reaction once he realizes that Socrates is present, seen in the light of how uncomfortable he claims to always feel in Socrates' presence, may be interpreted as a spontaneous and genuine expression of this shame before his teacher. As already mentioned, Socrates is silent as Alcibiades enters the party; the latter notices his presence only when he sits beside him, and his very first words to him are the following: "Heracles! What's this! Socrates here! Lying in ambush for me again, suddenly appearing as you usually do where I least expect you to be" (213b8–c2). In essence, his whole confession about the shame he feels in front of Socrates and about his wish to make him disappear from the places he himself visits helps us explain this first reaction.¹⁴ In the *Symposium*, Plato dramatizes the relationship between a virtuous banqueter and a drunken young man in a way that helps us apprehend in what sense the modest head of a party is meant to elicit the shame of their younger intoxicated companions.

Alcibiades is ashamed before Socrates because he is forced by him to realize that everything he pursues in his life (honor, wealth, power) is worthless compared to what he should pursue but he does not (moral virtues) (216a8–c3). And exactly at this point we may discern one further point of accordance between the *Symposium* and the *Laws*. As we have seen, the Athenian Visitor claims that both the

teachers and the laws of a city should teach the citizens that there are two kinds of goods for men: (a) the divine goods, which are the virtues of the soul and specifically wisdom, moderation, justice and bravery; (b) and the mortal goods, namely health, beauty, strength, wealth and honors (631b3–d7). When the Athenian argues that the proper organization of banquets and the proper management of intoxication can contribute to the ethical education of young individuals (641b3–c7), he leads us to the conclusion that banquets and intoxication may help people, *inter alia*, to realize and understand the differences between these two kinds of goods and to pursue the divine ones, and this is exactly what Socrates is described in the *Symposium* as helping Alcibiades realize.

Similarly to the issue of shamelessness, this theme, too, is introduced for the first time long before Alcibiades' arrival. Already in the first encomium of Love, Phaedrus introduces the difference between moral virtues and material goods. For Phaedrus, there is nothing better for a young man than a virtuous lover. A righteous erotic partner can offer the young beloved benefits that cannot be gained from any kind of wealth or honors (178c3–d1).¹⁵ Similarly, in the second speech about Love, Pausanias maintains that a virtuous love is never motivated by political and financial expediency. All this, i.e. beauty, wealth and honors, is temporary in contrast to the virtues of the soul, which are eternal (182d5–183b5; 183d3–e6; 184a7–c3). This antithesis, similarly to the one we find in the *Laws* between divine and mortal goods, foreshadows the evaluative prioritization of goods which Alcibiades will later on admit that he is led to by Socrates.¹⁶

Differently to Phaedrus and Pausanias, Alcibiades does not refer to virtue merely in a vague way; he talks specifically about those virtues which the Athenian Visitor also addresses in the *Laws*. Alcibiades believes that Socrates, although he seems to act as a satyr and to be swayed by his desire for beautiful youths, has true self-control (216d2–7 with d7: σωφροσύνης) and does not care if someone is handsome, rich or receives any other kind of honor in society (216d7–e2: οὔτε εἴ τις καλός ἐστι μέλει αὐτῷ οὐδὲν [...] οὔτ' εἴ τις πλούσιος, οὔτ' εἴ ἄλλην τιὰν τιμὴν ἔχων τῶν ὑπὸ πλῆθους μακαριζομένων). Alcibiades creates the same contrast which we read of in the *Laws* and, what is more, in the very same way, i.e. by characterizing the moral virtues as divine. For, in his view,

Socrates takes wealth, beauty and honors to be insignificant, while he himself characterizes Socrates' moral virtues as divine, golden, extremely beautiful and admirable (215b3: ἀγάλματα θεῶν; 216e6–217a1: ἀγάλματα [...] θεῖα καὶ χρυσᾶ εἶναι καὶ πάγκαλα καὶ θαυμαστά; cfr. *Leg.* 631b6 – 7: διπλᾶ δὲ ἀγαθὰ ἔστιν, τὰ μὲν ἀνθρώπινα, τὰ δὲ θεῖα; 631c6: τῶν θείων).¹⁷ Apart from moderation, Alcibiades also adds the rest of the moral qualities we read of in the *Laws*, as he admits that he admires Socrates' courage, wisdom and endurance (219d5–7: σωφροσύνην καὶ ἀνδρείαν [...] εἰς φρόνησιν καὶ εἰς καρτερίαν).

Socrates is sketched as choosing these virtues over beauty, power and honors also in Alcibiades' analepsis about how Socrates managed to resist his flirting. Alcibiades attempts to seduce the older man by means of a mortal good, bodily strength. He invites Socrates to wrestle with him, hoping that, while in physical contact with him, Socrates will feel some kind of sexual desire for him. Nonetheless, Socrates remains unaffected by Alcibiades' provocations (217b7–c4). Alcibiades then tries to entice him by implying that to offer himself sexually to him is a great honor. Alcibiades explains to Socrates that he thinks it fair to choose him as a sexual partner because Socrates, due to his incomparable virtue, is worthy of this honor more than anyone else. Socrates is not cajoled by Alcibiades' flattery and answers that Alcibiades is too young to know who is really virtuous and who is not (218b8–219b2). After this failed confession, Alcibiades tries to seduce Socrates using one further mortal good we find in the *Laws*, beauty. He takes off his clothes and reclines next to Socrates, but the latter is not swayed by this either (219b3–d2). The whole story about Alcibiades' suit to Socrates aims at teaching the reader that Socrates is the ideal candidate for teaching, both through his admonitions and his behavior, intoxicated young men about the superiority of virtues such as moderation, cleverness, endurance and wisdom over beauty, strength, wealth and honors. This ability of Socrates could also make him the ideal candidate for the duty of heading a party (but see next section).

3. Socrates' courage in the sympotic battlefield of temptations

These similarities between the *Symposium* and the

Laws concerning the way Plato invites the reader in both cases to assess the participants in a party show, if anything, that the Athenian's sketch of the ideal banquet in the *Laws* may legitimately serve for us, despite its significant temporal distance from the *Symposium*, as a reliable prism through which to examine how Plato invites us in the *Symposium* to assess the didactic value of this fictional gathering. I use this last section as a conclusion, in which I analyze the verdicts we are led to in the *Symposium* in this respect. Second, I use the *Laws* as a basis on which to draw attention to a relatively neglected message Plato wished to convey in the *Symposium*, a message about Socrates' self-control as part of his courage.

To begin with the issue of how we are invited to assess the didactic value of the party described in the *Symposium*, we may discern one further connection with the *Laws*. The Athenian Visitor admits to his friends that even he has never attended a party taking place in a perfectly proper way. He has merely encountered banquets that were only partly beneficial for the participants (639d5–e3). Of course, the Athenian, speaking of acceptable moments of banquets, probably refers to occasions on which he had discerned elements congruent with his own ideal banquet (perhaps sober and quiet leading banquetters, intoxicated young men who managed to control themselves, etc.). However, the point is that the Athenian by no means idealizes current parties; he does not argue in favor of them based on their 'glorious' pre-history but out of optimism about their promising, in his view, educational potential, provided that they are administered in a way he himself finds to be right.

In the *Symposium*, Plato leads us to similar speculations about the finite benefits of a banquet both on a level of what is said and what happens. Regarding the views expressed by the characters, the first five laudatory speeches about Love admittedly combine views that Plato would find reasonable and rhetorical exaggerations and syllogistic stumbles. On the one hand, Gorgias' and Lysias' rhetorical typologies may help Plato caricature Phaedrus' and Agathon's speeches, but on the other, both speakers put forward views consistent with Socrates' definition of Love and Alcibiades' *laus* of Socrates. This is also the case with the speeches of Pausanias, Eryximachus

and Aristophanes.¹⁸ However, if this view holds true – and, in my opinion, it does – the following question then arises: why did Plato wish to compose five praises of Love which are partly flawed and, in a final analysis, with all their merits, inadequate?

One of the most popular answers to this question has been that Plato wished to present Socrates as remedying his friends' oversights through his narrative about his conversation with Diotima about Love.¹⁹ At the same time, however, the combination of truth and falsity in the speeches preceding Socrates' analysis may receive one further explanation if examined along with the more general question of what message Plato wished to convey about the potential of banquets not only in terms of what is said but also of what takes place at them. Precisely at this point the *Laws* can be of great help. In my view, Plato's choice to foreground the co-existence of mistakes and valid views in the speeches about Love is part of his general intention in the *Symposium* to lead us to the conclusion which is also expressed by the Athenian in the *Laws*: what is said and done at a banquet is normally doomed to be only partially acceptable.

Socrates possesses, as we have seen, the desired qualities of the Athenian's ideal leading banqueter; however, he also demonstrates features which render him inappropriate for this duty. With all his unremitting focus on his own self-control and on educating his friends, Socrates appears to be indifferent to a banquet's perfect organization. His serenity should be seen as a rather introverted choice and is not manifested as an effort to impose control over noise in the entire banquet.²⁰ With the same indifference he approaches the turbulence caused by Alcibiades and his friends and by the second festive wave, which leads to the total dissipation of the gathering. He attends to all this without doing anything to prevent the interruption of the discussion about Love. He does not even care if he will be at the banquet from the very beginning, wasting time in a neighbor's porch. Nonetheless, despite his indifference in all this, Socrates should take the credit for some serene highlights of the banquet, which suggest certain facets of the Athenian's normative approach to parties in the *Laws*. Whoever (Agathon and Aristophanes) remains with him enjoys a calm and sober discussion. Socrates is presented as possessing elements which could render him the ideal leading banqueter, but at

the same time as being prevented from becoming so by humbler factors, such as wine consumption, the drunkenness of his companions, and their shamelessness.

Alcibiades is placed in an even more controversial path between positive and negative features. He may indeed be ashamed in the presence of Socrates, but he is not ashamed enough, both due to his temperament and his intoxicated state. He has embraced Socrates' belief about the qualitative superiority of moral virtues over everything he pursues (wealth, honors, power, etc.), but he never adopted such a worldview as a basis for his own lifestyle.²¹ Even more importantly, Alcibiades' shamelessness and the inappropriate way in which he approached the love he felt for Socrates elicit our doubts about the feasibility of the principles expressed by the rest of the banqueters before his arrival about a moderate and virtuous love.

In a similar vein, the rest of the banqueters also prove to be incapable of securing the sobriety and self-control both of themselves and the banquet as a whole. While they had agreed upon not getting drunk, they are eventually swayed by Alcibiades and the other intruders and perpetrate something which the Athenian of the *Laws* would treat as a flagrant mistake: they allow an intoxicated young man to take control of the banquet simply because he asks them to. One may reach the Athenian's conclusion in the *Laws*: "for a commander of drunkards who was himself drunken, young, and foolish would be very lucky if he escaped doing some serious mischief" (640d5–7). Nowhere in his oeuvre is Plato more concentrated in his effort to dramatize the great suspensory power of men's desires for earthly goods and the intoxication which inflames these desires, at the expense of men's efforts to pursue the divine virtues of their souls.²²

Apart from the Athenian's normative agenda about banquets, the very context in which he places his speculations on self-control and shamelessness may also shed light on an unnoticed function of Alcibiades' praise of Socrates' moderation. In the *Laws*, the conversation about parties emerges from the Athenian's and his friends' discussion about the nature of courage. After he and his companions have defined courage as one's ability to endure the fear of one's enemies and the hardships of war (*Leg.* 624a1–634d3), the Athenian proceeds with the following

objection: while Sparta and the Cretan societies have established many institutions that help the citizens develop their courage in war, they lack activities which would train the youth to confront their internal enemies, i.e. their desires and pleasures. For the Athenian, the self-control with which men patiently resist their passions is part of their courage. In this respect, activities like banquets enhance, through intoxication, men's vulnerability to pleasures and thus, in a way, serve as battlefields equally as dangerous as the real ones, where the fight is not against external enemies but against the internal enemies of their souls (*Leg.* 634d3–650b10).

In his praise of Socrates in the *Symposium*, Alcibiades, apart from presenting Socrates as the ideal beloved we read of in Diotima's analysis,²³ also proceeds with a similar parallelization between the temptations lurking in a banquet and the enemies in a battle. After his story about Socrates' self-control in the face of his sexual siege (*Symp.* 216c4–219e5), Alcibiades completes Socrates' portrait in a way that is reminiscent of the Athenian's twofold definition of courage. Alcibiades starts narrating Socrates' extraordinary feats during certain military enterprises, feats which demonstrate Socrates' ability to endure both the hardships of war and the temptations of banquets (*Symp.* 219e5–221c1). Socrates is presented as enduring the labors, hunger and cold more than anyone else (*Symp.* 219e7–220a1); he demonstrates an admirable courage and eagerness for self-sacrifice at the battles of Potidaea and Delium (220d5–221c1). Alcibiades markedly associates Socrates' attitude in war with his mentality in common meals during expeditions (220a1–6). For it was only Socrates who avoided drinking, and whenever he could not avoid it, he did not get drunk. Both Socrates' resistance to his desire for Alcibiades and his moderation regarding battles and the temptations of common meals are described as emerging from the virtue of endurance (220a1: τοῖς πόνοις [...] ἐπὶ στρατείας [...] ἀσιτεῖν [...] καρτερεῖν; 220a6: τὰς τοῦ χειμῶνος καρτερήσεις; cfr. *Leg.* 633b6–c7 on endurance as a distinctive feature of courage, καρτερήσεις τῶν ἀλγηδόνων [...] ἐν ταῖς [...] χερσὶ μάχαις ... διὰ πολλῶν πληγῶν [...] πολύπονος πρὸς τὰς καρτερήσεις, χειμῶνων). The patience, self-control and courage with which he faces his enemies, and the hardships of war foreshadow the self-control with which he resists and overcomes the hardships/

temptations of the banquet.²⁴ And in both cases he succeeds in escaping victorious. Just as in the *Laws*, in the *Symposium* Plato treats self-control towards the temptations of wine consumption and the pleasures of a banquet as something which goes hand in hand with and therefore should be examined together with patience and endurance when faced with enemies and the hardships of war.

Notes

* I would like to warmly thank Professor Ioannis M. Konstantakos for his kind invitation to write this paper, and the two referees for their useful notes on my arguments.

¹ On the *Symposium* as a “particularly dramatic work” (Howatson, Sheffield 2008: VII) compared with the rest of the Platonic oeuvre, see Hamilton 1951: 9; von Blackenhagen 1992; Johnson 1998; Robinson 1998; Rowe 1998: 9–19; Sharon 1998: 1; Henderson 2000; Hunter 2004: 3–15 (who contextualizes the dialogue within the framework of ancient literature on banquets (‘symptotica’) and modern bibliography); Giannopoulou 2017: 9.

² On intoxication and wine in the *Symposium*, see, selectively: Anderson 1993; Robinson 1998; Anagnostou-Laoutides 2020; 2021.

³ For this direction in modern scholarship, see Corrigan, Glazov-Corrigan 2004: 39; n. 34 on the rules of a proper drinking; Hunter’s (2004: 24) brief mention of *Leg.* 730b and 874a as parallels to *Symp.* 178c3–d1; Scott, Welton 2008: 126–127 on virtue vs. love of honor in both dialogues. Erler (2017) interprets Alcibiades’ behavior using the *Laws* as a guide, but he does not assess Plato’s sketch of the banquet in the *Symposium* from the perspective of Book 1 of the *Laws*; Goeken (2022: 27–28) notices certain affinities between the two dialogues but does not proceed further with a reading of the *Symposium* through the prism of the *Laws*. See also Sheffield’s admission (2006: n. 8) that “Plato’s *Symposium* is to be seen within an evolving fourth century tradition of prose sympotica, which look back to the sympotic poetry of the archaic period. Cfr. Xenophon’s *Symposium*, Plato’s *Protagoras* 347c–e and *Laws* 1 and 2”. The most comprehensive reading of the *Symposium* in the light of the *Laws* is offered by Berg (2010: 133–149), who confines his analysis in Alcibiades’ intoxication, his relationship with Socrates and his shame before him. Cfr. Murray (2013), and Charalabopoulos (2021) on the value of satyr plays in the *Symposium*, *Laws*, *Charmides* and *Theaetetus*.

⁴ For the text of the *Laws*, I used Burnet’s (1907) *OCT* edition and Bury’s (2001⁹) translation. For the text of the *Symposium*, I used Burnet’s (1901), *OCT* edition and Allen’s (1991) translation.

⁵ On the old men’s virtue in banquets, see Murray 2013.

⁶ The party takes place at the tragic poet Agathon’s house two nights after his victory at the Great Dionysia of 416 BC (Athen. 217a). On the dramatic time of the plot, see Bury 1909: li. lxvi; Hamilton 1951: 9; Dover 1980: 8–10; Waterfield 1994: XIII; Hunter 2004, 3. On the superiority of elders over the youth in the *Laws*, see Stalley 1983: 3 and Liotsakis 2023: 166–171.

⁷ On the contrast between Socrates’ serenity and the turbulence prevalent in the party, see Hunter 2004: 32–33 (Socrates contrasted with Agathon’s showing off); Bartels 2020; see also Waterfield 1994: XX (on Socrates’ calmness juxtaposed with Alcibiades’ and the rest of the banqueters’ reaction to Alcibiades’ entry); Edmonds III 2017: 194ff. on 210e4–6 contrasted with 212e5–7 and d3–5. On Socrates juxtaposed to the disorder at the end of the dialogue, see Bury 1909: XX.

⁸ Cfr. Bury 1909: XIX; Hunter 2004: 18–19.

⁹ For a similar line of thought, cfr. Hamilton 1951: 25–26, 28; Dover 1980: 4; Waterfield 1994: XVII–XVIII; Rowe 1998: 59–69; Hunter 2004: 19. See also Kalaš and Zelinová’s (2020) extreme view that Socrates would not be able to teach Alcibiades about virtue were he not in love with him.

¹⁰ Bury 1909: lx1; Hunter 2004: 42; Goeken 2022: 66–71.

¹¹ See, e.g., Bury’s (1909, xxiii) that this interlude “calls for no special remark”. But see Emlyn-Jones 2004.

¹² On Alcibiades’ shamelessness and his shame towards Socrates, see principally Berg’s (2010) excellent monograph. See also Hamilton 1951: 10; Scott 2000; Berg 2010; Bolzani Filho 2012; Edmunds 2017; Bonnemaïson 2022.

¹³ Cfr. Berg 2010: 133–149.

¹⁴ On this reaction of Alcibiades, cfr. Bury 1909: lxi, who associates it with 178d (see, above, n. 7).

¹⁵ Hunter (2004: 24) relates this passage to *Leg.* 730b and 874a as well as *Rep.* 491c. Further parallels from the *Republic* and the *Euthydemus* are mentioned by Sier 1997: 65, 132, n. 66, n. 277.

¹⁶ On the contrast between virtue and love of honor in the *Symposium*, see Ágotnes 2019. For this element in both the *Symposium* and the *Laws*, see Scott, Welton 2008: 126–127.

¹⁷ On Alcibiades’ deification of Socrates’ soul and the religious connotations of his wording in these statements, see Reeve 2006; Petraki 2022.

¹⁸ See, e.g., Bury 1909: ix–lxiv; Hamilton 1951: 12, 27; Buchner 1965; Waterfield 1994: XVIII; Hunter 2004: 42–53; Blondell 2006; Ungefeh-Kortus 2006; Sheffield 2008: VIII–XXVIII; Pietsch 2012; Wardy 2012; Reid 2017; Goeken 2022: 71–79.

¹⁹ See Reid 2017; Brophy 2020.

²⁰ Hunter 2004: 32. Scolan (2007, 213–220, 229–238) arguments on why Socrates is the ideal guest at a party.

²¹ Berg 2010: 133–149.

²² Cfr. Johnson 1998, who argues that the *Symposium* transfers the reader from the world of the Ideas to the sensible world.

²³ Bury 1932: lx–lxii; Hamilton 1951: 27; Edmonds 2000; Scott 2000; Sheffield 2001; Cornelli 2012; Destrée 2012; Ford 2017.

²⁴ Hunter 2004.

Bibliography

- ÁGOTNES K. (2019), “*Philotimia*: On Rhetoric, Virtues and Honour in the *Symposium*”, in FOSSHEIM H., SONGE-MØLLER V., ÁGOTNES K. (eds.), *Philosophy as Drama. Plato’s Thinking Through Dialogue*, London/New York, pp. 123–139.
- ALLEN R. E. (1991), *Plato. The Symposium*, New Haven/London.
- ANAGNOSTOU-LAOUTIDES E. (2020), “A Toast to Virtue: Drinking Competitions, Plato, and the Sicilian Tyrants”, in REID H. L., SER-RATI J., SORG T. (eds.), *Conflict and Competition. Agôn in Western Greece. Selected Essays from the 2019 Symposium on the Heritage of Western Greece*, Sioux City, pp. 123–138.
- ID. (2021), “Drinking and Discourse in Plato”, in *Méthexis*, 33, pp. 57–79.
- ANDERSON D. E. (1993), *The Masks of Dionysos. A Commentary on*

- Plato's Symposium, Albany NY.
- ARCIONI R. (2003), *Platone. Il Simposio*, Rome.
- BARTELS M. L. (2020), "Plato's Seasick Steersman: On (not) Being Overwhelmed by Fear in Plato's *Laws*", in CANDIOTTO L., RENAULT O. (eds.), *Emotions in Plato*, Leiden/Boston, pp. 147–168.
- BERG S. (2010), *Eros and the Intoxications of Enlightenment. On Plato's Symposium*, Albany.
- BLACKENHAGEN, P. H. VON (1992), "Stage and Actors in Plato's Symposium", in *GRBS*, 33, pp. 51–68.
- BLONDELL R. (2006), "Where Is Socrates on the Ladder of Love?", in LESHNER J., NAILS D., SHEFFIELD F. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge MA, pp. 147–178.
- BOLZANI FILHO R. (2012), "L'elogio di Alcibiade a Socrate", in BORGES DE ARAÚJO JR. A., CORNELLI G. (eds.), *Il Simposio di Platone. Un banchetto di interpretazioni*, Napoli, pp. 33–51.
- BONNEMAISON A. (2022), "Why Did Plato Choose Alcibiades to Praise Socrates in the Symposium?", in *AncPhil*, 42, pp. 389–407.
- BROPHY C. T. (2020), *Perilous Ascent. The Education of eros in Plato's Symposium*, Notre Dame Ind.
- BUCHNER H. (1965), *Eros und Sein. Erörterungen zu Platons Symposium*, Bonn.
- BURY R. G. (1909), *The Symposium of Plato*, Cambridge.
- ID. (1926), *Plato. Laws*, voll. 1–2, Cambridge MA/London.
- CHARALABOPOULOS N. G. (2012), *Platonic Drama and Its Ancient Reception*, Cambridge.
- ID. (2021), "Plato and the Elusive Satyr (Meta)Drama", in ANTONOPOULOS A. P., CHRISTOPOULOS M. M., HARRISON G. W. M. (eds.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin/Boston, pp. 519–538.
- CORNELLI G. (2012), "La colpa di Alcibiade: Il Simposio die Platone come apologia di Socrate", in BORGES DE ARAÚJO JR. A., CORNELLI G. (eds.), *Il Simposio di Platone. Un banchetto di interpretazioni*, Napoli, pp. 77–96.
- CORRIGAN K., GLAZOV-CORRIGAN E. (2004), *Plato's Dialectic at Play. Argument, Structure, and Myth in the Symposium*, University Park PA.
- DESTREÉ P. (2012), "The Speech of Alcibiades (212c4–222b7)", in HORN C. (ed.), *Platon Symposium*, Berlin, pp. 191–205.
- DESTREÉ P., GIANNOPOULOU Z. (eds.) (2017), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge.
- DOVER K. (1980), *Plato. Symposium*, Cambridge/New York.
- EDMONDS III R. G. (2017), "Alcibiades the Profane: Images of the Mysteries", in DESTREÉ P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge, pp. 194–215.
- EDMONDS R. (2000), "Socrates the Beautiful: Role Reversal and Midwifery in Plato's Symposium", in *TAPhA*, 130, pp. 261–285.
- EMLYN-JONES C. (2004), "The Dramatic Poet and His Audience. Agathon and Socrates in Plato's Symposium", in *Hermes*, 132, pp. 389–405.
- ERLER M. (2017), "Argument und Performanz: Alcibiades' Verhalten im Symposium und Platons Analyse in den *Nomoi*", in *Peitho*, 8, pp. 213–223.
- FORD A. (2017), "Alcibiades' *Eikōn* of Socrates and the Platonic Text: Symp. 215a–222d", in DESTREÉ P., EDMONDS R. G. (eds.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston MA, pp. 11–28.
- GIANNOPOULOU Z. (2017), "Narrative Temporalities and Models of Desire", in DESTREÉ P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge, pp. 9–27.
- GOEKEN J. (2022), *Boire sous l'œil de Gorgias. Un commentaire rhétorique du Banquet de Platon et du Banquet de Xénophon*, Turnhout.
- HAMILTON W. (1951), *Plato. The Symposium*, London.
- HENDERSON J. (2000), "The Life and Soul of the Party: Plato, Symposium", in SHARROCK A. R., MORALES H. L. (eds.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford/New York, pp. 287–324.
- HOWATSON M. C., SHEFFIELD F. C. C. (2008), *Plato, the Symposium*, Cambridge/New York.
- HUNTER R. (2004), *Plato's Symposium*, Oxford.
- JOHNSON W. (1998), "Dramatic Frame and Philosophic Idea in Plato", in *AJPh*, 119, pp. 577–598.
- KALAŠ A., ZELINOVÁ Z. (2020), "Was Socrates Educated by Alcibiades?", in *Electryone*, 7, pp. 20–41.
- LESHNER J., NAILS D., SHEFFIELD F. (eds.) (2006), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge MA.
- LIOTSAKIS V. (2023), *Plato's Proto-Narratology. Metanarrative Reflections and Narrative Paradigms*, Berlin/Boston.
- MORVAN T. (2013), *Éros et le lien cosmique. Lecture ancienne et nouvelle du Banquet de Platon*, Paris.
- MURRAY O. (2013), "The Chorus of Dionysus: Alcohol and Old Age in the *Laws*", in PEPONI A.–E. (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge. MANCANO PP.
- PETRAKI Z. (2022), "Alcibiades' Epiphanic Experience in Plato's Symposium", in *ICS*, 47, pp. 45–73.
- PIETSCH C. (2012), "Die Rede des Phaidros (178a6–180b8)", in HORN C. (ed.), *Platon Symposium*, Berlin, pp. 35–52.
- REEVE C. D. C. (2006), "A Study in Violets: Alcibiades in the Symposium", in LESHNER J., NAILS D., SHEFFIELD F. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge MA, pp. 124–146.
- REID J. (2017), "Unfamiliar Voices: Harmonizing the Non-Socratic Speeches and Plato's Psychology", in DESTREÉ P., GIANNOPOULOU Z. (eds.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge, 28–47.
- ROBINSON S. R. (1998), *Drama, Dialogue and Dialectic. Dionysos and the Dionysiac in Plato's Symposium*, Guelph ONT.
- ROWE C. J. (1998a), *Il Simposio di Platone. Cinque lezioni con un contributo sul Fedone e una breve discussione. A cura di Maurizio Migliori*, Sankt Augustin.
- ID. (1998b), *Plato. Symposium*, Warminster.
- SCOLAN Y. (2017), *Le convive et le savant. Sophistes, rhéteurs, grammairiens et philosophes au banquet de Platon à Athènes*, Paris.
- SCOTT D. (2000), "Socrates and Alcibiades in the Symposium", in *Hermathena*, 168, pp. 25–37.
- SCOTT G. A., WELTON, W. A. (2008), *Erotic Wisdom. Philosophy and Intermidacy in Plato's Symposium*, Albany.
- SHARON A. (1998), *Plato's Symposium*, Newburyport MA.
- SHEFFIELD F. (2001), "Alcibiades' Speech: A Satyric Drama", in *G&R*, 48, pp. 193–209.
- SHEFFIELD F. C. C. (2006), "The Role of the Earlier Speeches in the Symposium: Plato's Endoxic Method?", in LESHNER J., NAILS D., SHEFFIELD F. (eds.), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Cambridge MA, pp. 23–46.
- ID. (2006), *Plato's Symposium. The Ethics of Desire*, Oxford.
- SIER K. (1997), *Die Rede der Diotima. Untersuchungen zum platonischen Symposium*, Stuttgart/Leipzig.
- ID. (2012), "Die Rede des Pausanias (180c1–185c3)", in HORN C. (ed.), *Platon Symposium*, Berlin, 53–69.
- STALLEY R.F. (1983), *An Introduction to Plato's Laws*, Oxford.
- STEINER D. T. (1996), "For Love of a Statue: A Reading of Plato's Symposium 215 A–B", in *Ramus*, 25, pp. 89–111.
- UNGEFEHR-KORTUS C. (2006), "Rhetorischer Höherpunkt und widersprüchliche Gedankenführung in der Rede des Phaidros: (Platon, Symp. 179b4–180b8)", in *RhM*, 149, pp. 241–247.
- WARDY R. (2012), "Father of the Discourse: Phaedrus' Speech in the Symposium", in *RPhA*, 30, pp. 133–184.
- WATERFIELD R. (1994), *Plato. Symposium*, Oxford/New York.

Alcune osservazioni sugli aspetti di teatralità del *Simposio* di Platone

LISA ZANZOTTERA

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
lisa.zanzottera@unicatt.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.545>

Parole chiave

Teatralità
Interpretazione
Traduzione
Filosofia
Simposio

Keywords

Theatricality
Interpretation
Translation
Philosophy
Symposium

Abstract

Il *Simposio* di Platone è un testo dalla solida struttura filosofico-retorica che contiene anche importanti *escamotage* teatrali. Il legame di quest'opera con la scena è, in realtà, evidente: Agatone celebra la sua vittoria alle Grandi Dionisie. Al convito discorre Aristofane. Il *Simposio*, pur non scritto come canonica drammaturgia teatrale, è stato però più volte messo in scena. Si pensi, in Italia, al lavoro di Carlo Rivolta nato negli anni Novanta, sostenuto da Giovanni Reale, alla *mise en espace* della Fondazione Collegio San Carlo in collaborazione con Emilia Romagna Teatro Fondazione del 2017 e allo spettacolo di Christian Poggioni del 2019. Il lavoro vuole evidenziare gli *escamotage* teatrali del *Simposio* e valutare come le *performance* valorizzino l'opera. Si affronterà anche il problema dell'adattamento drammaturgico e della traduzione: per rappresentare Platone sono necessarie una struttura e una lingua adatte alla scena ma che non impoveriscano i concetti filosofici.

Plato's *Symposium* has a strong philosophical-rhetorical structure but is also characterised by the presence of theatrical elements. Its connection with the stage is, indeed, clear: the poet Agathon celebrates his victory. Aristophanes gives his speech. The dialogue was not written as a dramaturgy, but the *Symposium* has been staged several times with the encouragement of visionary scholars. Good examples are Carlo Rivolta's show (debut: 1990s) supported by Giovanni Reale, the Fondazione Collegio San Carlo's and Emilia Romagna Teatro Fondazione's version (debut: 2017) and the show by Christian Poggioni (debut: 2019). This paper aims to provide a study of the theatrical elements of the *Symposium* and an analysis of how the performances enhanced the text. The paper will also deal with the problem of dramaturgical adaptation and translation: to enjoy Plato on stage we need a structure and language that are clear and suitable for the scene but also complex enough to convey his thought.

Platone non ha scritto il *Simposio* nella forma di una drammaturgia teatrale. Tuttavia, alcuni artisti – specialmente contemporanei – lo hanno più volte messo in scena.¹ Intrecciati alla solidissima struttura del dialogo, infatti, si individuano *escamotage* teatrali che, se tradotti dalla pagina al palco, possono valorizzare la fruizione del testo.

Dal punto di vista retorico e filosofico, il capolavoro di Platone è una ricchissima e vivace discussione in merito ad Eros. A casa del poeta tragico Agatone, si susseguono sei discorsi di elogio al dio d'amore (il settimo, quello di Alcibiade, non loda Eros, ma Socrate): il giovane retore Fedro, con citazioni ed *exempla* mitologici, elogia Eros come dio antichissimo e fonte di grandi beni per le città, ispiratore di coraggio (178a-180b); Pausania, politico, distingue l'Eros che deriva da Afrodite Urania (positivo) da quello che deriva da Afrodite Pandemia (negativo) ed elogia l'amore pederastico finalizzato all'acquisizione della virtù (180c-185c). Il medico Erissimaco condivide il pensiero per cui esistono due tipi di amore, ma ricava dalla sua professione l'idea per cui Eros è presente non solo negli animi ma anche nei corpi e, più in generale, in ogni cosa; compito della medicina è quello di infondere l'amore buono dove manca e di armonizzare gli elementi opposti portando equilibrio (185c-188e). Per Aristofane, Eros è il dio che spinge gli uomini e le donne alla ricerca della propria metà perduta, l'originaria "altra parte di sé" alla quale si viveva congiunti prima che gli dèi punissero i mortali tagliandoli in due (189c-193e). Agatone critica i discorsi dei suoi compagni, in quanto elogiano i doni di Eros, non il dio stesso. In un encomio altisonante, che richiama lo stile di Gorgia, descrive Eros attribuendogli una serie di qualità raffinatissime (194e-197e). Ma è Socrate che rivela la verità. Riportando gli insegnamenti della sacerdotessa Diotima di Mantinea svela quello che era ritenuto impensabile: Eros non è un dio, ma un demone che mette in comunicazione l'uomo con il divino e che può condurre fino alla visione del Bello in sé (198a-212c); seguono l'improvviso ingresso di Alcibiade e il suo discorso in onore di Socrate (212c-222b).

Una narrazione articolata in cui non manca dinamismo argomentativo. Tuttavia, il *Simposio* ha "in sé sia la vivacità della controversia oratoria, sia dello spettacolo teatrale" (Matelli 2024: 31). I confronti appassionati, infatti, e lo sviluppo costante del discor-

so su Eros, drammatizzato nella forma di monologhi, rendono il testo ricco di azione (cfr. Tarrant 1955: 88-89). Tutti i commensali, che possiedono un preciso carattere, un proprio punto di vista sulla discussione e un proprio linguaggio,² sono dei personaggi a tutto tondo che acquistano tridimensionalità se interpretati da un attore. Le molte interazioni divertenti rimandano alla commedia (Charalabopoulos 2021: 73). L'arte teatrale mimetica si trova, inoltre, nel cuore stesso della struttura drammatica del *Simposio* perché Apollodoro non si limita a raccontare quello che accadde la notte del 416 a.C., ma recita tutti i personaggi (un significativo gioco di "maschera nella maschera" si ha quando Socrate, sempre interpretato da Apollodoro, veste i panni di Diotima). Il testo è inoltre attraversato da una tensione narrativa che aumenta costantemente, fino ad arrivare alle altissime rivelazioni di Socrate e all'entrata finale di Alcibiade, che ribalta le aspettative del racconto. L'ubriachezza di quest'ultimo, nonché il singhiozzo di Aristofane, sono poi degli elementi che interpellano la fisicità dei corpi e che, visti in scena, acquistano forza drammatica. Provocatorio, in riferimento alla drammaturgia del testo, che intreccia elementi comici e tragici, è il finale (223d), in cui Socrate costringe Agatone e Aristofane, assennati, ad ammettere che "è proprio dello stesso uomo il saper comporre tragedie e commedie" (Reale 2001: 249).³

Alcuni studi, come quelli di Ryle (1966) e Charalabopoulos (2012), hanno ipotizzato che Platone destinasse i propri testi alla *performance* pubblica. Se di questo non ci sono prove definitive, è pur vero che la ricchezza contenutistica del *Simposio*, unita agli elementi di teatralità appena elencati, ha esercitato grande fascino su artisti contemporanei.

Obiettivo del seguente articolo è quello di analizzare alcuni recenti esperimenti di messa in scena del *Simposio* in Italia, ritenendo l'operazione non solo possibile ma anche efficace per la valorizzazione del testo di Platone (si consideri che è stata proprio la messa in scena del *Simposio* di Christian Poggioni, avvenuta il 9 marzo 2023 presso il Teatro Sant'Andrea su invito dell'Università di Bergamo, a stimolare il tema trattato nel presente numero della rivista).

L'adattamento teatrale del testo richiede riflessioni su molti aspetti: fra questi, la scelta della selezione dei passi da recitare con relativa traduzione, l'ambientazione e il numero di attori in scena (un *cast*

nutrito, ad esempio, restituisce il ritmo vivace di una vera conversazione; un solo attore nei panni di Apollodoro, che interpreta, a sua volta, tutti i commensali, mantiene l'idea del *Simposio* come narrazione di un evento passato rievocato).

Esperimenti particolarmente riusciti, realizzati da professionisti dello spettacolo in collaborazione o a contatto con ambienti accademici, sono il *Simposio* dell'attore Carlo Rivolta, nato alla fine degli anni '90, sostenuto da Giovanni Reale, all'epoca professore di Filosofia Antica presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, *Il Simposio da Platone*, prodotto dalla Fondazione Collegio San Carlo di Modena e da Emilia Romagna Teatro Fondazione (ERT) e il *Simposio* di Christian Poggioni del 2019.

Si cercherà di analizzare brevemente come ciascuno di questi lavori si sia approcciato alla teatralità del *Simposio* e quale visione del testo platonico abbia offerto al pubblico mettendolo in scena.

Il *Simposio* di Carlo Rivolta⁴

Alla fine degli anni '80, Giovanni Reale, docente di Filosofia Antica in Università Cattolica, assiste a uno spettacolo dell'attore Carlo Rivolta e, restando colpito dallo stile della sua recitazione, gli propone di mettere in scena Platone. Inizia così una proficua collaborazione, che ha visto la realizzazione non solo del *Simposio* ma anche dell'*Apologia di Socrate*, del *Critone* e del *Fedone*. Dapprima, il *Simposio* viene rappresentato in forma di lettura scenica presso l'Università Cattolica di Milano con un *cast* numeroso (per una descrizione dei primi passi dello spettacolo si veda Girgenti 2024: 248). Solo in un secondo momento raggiunge la forma più definitiva ed elaborata, in cui tutti i personaggi vengono recitati da un solo attore. Dopo la scomparsa di Rivolta nel 2008, lo spettacolo si è mantenuto in vita grazie all'attore Davide Grioni e alla regista, Nuvola de Capua, moglie di Rivolta.

Di ispirazione per questa messa in scena sono state le riflessioni di Reale presenti nel volume *Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone* (Rizzoli, 1997). Secondo l'interpretazione di Reale, ogni commensale del *Simposio*, esponente di una specifica professione o corrente di pensiero di V secolo a.C., sarebbe in realtà una "maschera" di cui Platone si serve per guidare alla comprensione della vera natura di Eros quale demone mediatore che

conduce l'uomo alla visione del Bello in sé, manifestazione sensibile del Bene, ovvero dell'Uno, "misura suprema di tutte le cose" (Reale 1997: 218). In particolare, Fedro, Pausania, Erissimaco e Agatone, che dicono ciò che "Eros non è" (ivi: 23), non mettono pienamente a fuoco la natura del dio; la comprensione degli errori presenti nei loro discorsi diventa una "'purificazione' necessaria per essere iniziati ai misteri delle cose d'amore" (*ibidem*). Aristofane, Socrate/Diotima e Alcibiade, invece, che dicono "ciò che Eros è veramente" (ivi: 24) sono maschere positive, fondamentali per l'edificazione della *pars construens* del discorso argomentativo sulla natura di Eros.⁵ Una particolare attenzione viene quindi data nello spettacolo di Rivolta alla dimensione di Eros come creatura che guida verso un amore più sublime di quello puramente fisico.

La messa in scena però non presenta complessi intellettualismi registici, ma risulta accessibile e attraversata da una leggerezza che porta spesso al sorriso. La speculazione filosofica, infatti, viene intesa come una ricerca concreta, che plasma il quotidiano agire dell'uomo.

Secondo questa prospettiva, e seguendo la volontà di trovare uno stile che avvicinasse la vicenda del *Simposio* a un pubblico contemporaneo, i costumi e la scenografia propendono per la semplicità e non intendono ricreare l'ambientazione antica: l'attore indossa dei comuni *jeans* e una camicia (sono previsti dei cambi nel passaggio da un personaggio all'altro). Il palco è occupato da un appoggio in legno con un lato rialzato sul quale sono posizionati alcuni oggetti simbolici. Si segnalano un cratere che contiene una grande quantità di uva, immagine del simposio e del vino, e una copia del volume di Reale (*Eros demone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*), per includere nello spettacolo il libro che ne ha guidato la messa in scena.

Elemento fondamentale è la musica, eseguita dal vivo da un'orchestra. Rivolta e de Capua, richiamandosi al passo del *Fedone* in cui Socrate dice di essere stato ispirato a fare musica (60e-61b), hanno associato a ogni personaggio stili musicali diversi, di varie epoche, per valorizzare, grazie alla sensazione che ogni melodia evoca, le diverse sensibilità e temperature emotive con cui ciascun commensale si avvicina al discorso su Eros. Tale scelta, unita al fatto che i commensali danzano e cantano a più riprese, fa sì



Fig. 1 | Davide Grioni, nei panni di Alcibiade, danza sulle note dell'orchestra.

che il simposio si trasformi in una vera e propria festa gioiosa e inebriante, ovvero nel contesto perfetto in cui condurre la discussione sul dio dell'amore [Fig. 1].

La traduzione da cui Rivolta e de Capua sono partiti per la stesura del copione è quella di Reale. Gli interventi sul testo, però, sono stati significativi. I discorsi dei commensali sono stati tagliati e resi più scorrevoli. Anche l'impianto generale della narrazione è stato ridotto per una maggiore compattezza del racconto. Si è semplificata, ad esempio, la complessa sottotrama dell'*incipit*: Apollodoro non si rivolge ai "compagni" che nel testo originale sono i suoi interlocutori, non menziona Glaucone (172a-174b), ma narra direttamente al pubblico ciò che accadde al simposio.

Rilevante è anche la scelta di un solo attore. È infatti Apollodoro che, come nel testo di Platone, racconta e interpreta tutti i personaggi. Durante lo spettacolo si viene così intrattenuti da cambi di voce, fisicità e costumi, sostenuti da una recitazione che tende alla naturalezza e al costante contatto con il pubblico. La singolare caratterizzazione dei commensali fa emergere con evidenza le personalità di ciascun personaggio (si segnala Aristofane come vero e proprio *showman* comico) e il preciso contributo di tutti i monologhi nell'evoluzione del discorso su Eros. È proprio attraversando le prime cinque maschere del racconto che si arriva a quella centrale, quella di Socrate (che indosserà, poi, la maschera di Diotima); pacato e riflessivo,⁶ rievoca gli insegnamenti della Sacerdotessa di Mantinea. Ricca di *pathos* è la scena in cui Socrate espone la dottrina della "scala d'amore": l'attore scende dal palco e poi vi ritorna



Fig. 2 | Davide Grioni nei panni di Socrate.

salendo dei gradini, circondato dal fumo e attratto da una luce che viene dall'alto del palcoscenico, evocazione della sorgente altissima del Bello in sé [Fig. 2]. Segue la dionisiaca irruzione di Alcibiade, ubriaco ed euforico, che, pur arrabbiato con Socrate e ancora profondamente addolorato per essere stato da lui respinto, ne tesse ugualmente le lodi con passione, sottolineando così la validità dei suoi insegnamenti e delle sue rivelazioni.

Il Simposio da Platone della Fondazione Collegio San Carlo ed Emilia Romagna Teatro Fondazione⁷

Nel 2017, la Fondazione Collegio San Carlo ed ERT realizzano una *mise en espace* dal *Simposio* di Platone. A differenza del lavoro di Rivolta, ne *Il Simposio da Platone* i personaggi sono interpretati da più attori (fanno eccezione Fedro e Pausania, entrambi interpretati da Donatella Allegro e Alcibiade, interpretato a turno da vari attori). La selezione dei testi è di Carlo Altini, professore di Storia della Filosofia presso l'Università di Modena e Reggio Emilia e, all'epoca della produzione dello spettacolo, direttore artistico della Fondazione. La drammaturgia è dell'attore Lino Guanciale. La realizzazione dello spettacolo fa parte di un più ampio progetto della Fondazione, in collaborazione con ERT (in cui si segnala la personalità di Claudio Longhi, allora direttore di ERT, dal 2020 del Piccolo Teatro di Milano), che dal 2010 al 2021 ha prodotto diverse riduzioni teatrali di opere classiche fra cui altri dialoghi platonici (*Le Leggi*, 2011; *Il Sofista*, 2012; *La Repubblica*, 2014), *La Tirannide* di Senofon-

te (2010) e *La Guerra del Peloponneso* di Tucidide (2015). Negli ultimi anni, la produzione si era poi estesa a testi più recenti (l'ultimo spettacolo, del 2021, era tratto dall'*Utopia* di Thomas More). Al cuore del progetto c'era la volontà di unire filosofia e letteratura al linguaggio teatrale per incoraggiare la contemporaneità alla speculazione culturale (per una panoramica completa con riferimento al *Simposio* si veda la pagina web <https://www.fondazioneancarlo.it/centro-culturale/attivita/filosofia-a-teatro/>, 17 novembre 2024).

Secondo questa prospettiva, i costumi e la scenografia non ricreano l'ambientazione classica: gli attori uomini indossano giacca e cravatta (Francia una semplice camicia; Tangolo ha con sé anche una maschera da notte), le attrici donne dei pantaloni e una maglia di colore chiaro (quando veste i panni di Fedra, Allegro indossa un giubbotto e un cappello di colore scuro). La scenografia, essenziale, non presenta tratti di antichità: oltre ad alcune pedane in legno, sono presenti solo una sedia e un appendiabiti, elemento che richiama l'idea di una sala in cui sono stati accolti degli ospiti.

L'accompagnamento musicale con violino, a cura di Filippo Zattini, però, dona allo spettacolo un'atmosfera senza tempo. Sul fondo del palcoscenico scorrono, in un montaggio originale a cura di Riccardo Frati, alcune immagini di raffigurazioni vascolari classiche, dipinti e affreschi di varie epoche e foto moderne selezionate per accompagnare lo sviluppo dei ragionamenti su Eros con suggestioni visive di più periodi storici.

La drammaturgia, seppur fedele al testo di Platone, presenta delle aggiunte: in particolare, il pubblico è accolto in sala da Manea che offre dei *popcorn*. Gli spettatori vengono così introdotti alla dimensione performativa (è al cinema che di solito si mangiano *popcorn*), ma anche a quella del cibo. Subito dopo, Tangolo, accompagnato dal violino, canta la *Ballata della schiavitù sessuale* dall'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht per iniziare il discorso su Eros;⁹ la ballata raffigura il desiderio d'amore come impulso perverso a cui soggiacciono sia i malvagi che i giusti. Lo sviluppo del discorso sull'amore condotto nel *Simposio*, tuttavia, mostrerà come Eros (o, quantomeno, l'Eros nobile) possa non entrare in contraddizione con la ricerca di una saggezza superiore all'uomo, ma, anzi, condurlo proprio sulla strada della filosofia.



Fig. 3 | Gli attori in prova durante un intermezzo (crediti: Fondazione Collegio San Carlo).

Tutto lo spettacolo è attraversato da un'atmosfera divertita e divertente.⁹ Gli attori si muovono liberamente nello spazio, rompendo la staticità del testo platonico [Fig. 3]. La traduzione di partenza per la stesura del copione, quella di Zanatta (Feltrinelli, 1995), è stata profondamente rielaborata. Molte sono le interazioni originali fra gli attori, accompagnate da scelte registiche proprie del registro comico: quando Socrate e Agatone si confrontano, ad esempio, i due fingono di essere in una competizione di pugilato. Si rompe l'illusione scenica (talvolta gli attori fanno riferimento a sé stessi come tali, lamentandosi di avere meno battute degli altri) e la quarta parete. Una scelta che unisce teatro e narrazione è quella per cui Apollodoro resta in scena per tutto il tempo, interagendo con il resto del cast e creando punti di raccor-



Fig. 4 | Simone Tangolo (Socrate) e Diana Manea (Diotima) in prova (crediti: Fondazione Collegio San Carlo).

do fra un monologo e l'altro, come nel testo originario.

Fondamentale per lo spettacolo è la componente antropologica del desiderio erotico. Apollodoro è innamorato di Socrate, ma, suo malgrado, ne è soltanto un amico, e sembra per lui impossibile ambire ad altro (si affida anche al "m'ama non m'ama", ma il gioco dà risultato negativo); Socrate, eloquente ma dai tratti silenici e colto anche a russare nel sonno, dimostra desiderio per Agatone e Fedro. La discussione tra Diotima e Socrate è un gioco di leggera seduzione: quando Diotima descrive la "scala d'amore", i loro corpi sono a contatto [Fig. 4]. È proprio la forza di Eros, che stimola il desiderio d'amore, a infondere anche quello per la sapienza. Così, lo spettacolo si configura come

l'occasione per un'appassionata difesa del valore del dubbio, del potere erotico che dà spinta e forma a qualsiasi ricerca. [...] Una sovrapposizione tra sapere e amore, tra scoperta e desiderio, capace di plasmare tanto il pensiero antico quanto il nostro orizzonte antropologico (dal Comunicato stampa a cura di Fondazione Collegio San Carlo ed Emilia Romagna Teatro Fondazione, 27 novembre 2017).

Il Simposio di Christian Poggioni¹⁰

Un successivo esempio di messa in scena è il *Simposio* di Christian Poggioni, realizzata nel 2019, a seguito della produzione dell'*Apologia di Socrate*. Poggioni è unico attore in scena e con grande abilità si trasforma in continuazione per dar voce ai diversi personaggi.

La volontà registica che guida lo spettacolo è quella di far emergere la grande complessità argomentativa del testo platonico. L'intero *Simposio* è – secondo le parole di Poggioni – un "affresco", che, pur possedendo una scena cardine (quella di Socrate e Diotima), manifesta il suo senso solo guardando alla totalità delle raffigurazioni. Protagonista della rappresentazione è l'incalzante successione dei contrastanti discorsi su Eros, tutti abilmente congegnati e apparentemente persuasivi, che raggiunge il culmine nello svelamento delle rivelazioni di Diotima. Non a caso, una primissima versione della messa in scena si tenne durante una delle lezioni di retorica della professoressa Elisabetta Matelli, docente di Storia del Teatro Greco e Latino e di Retorica e Forme della Persuasione presso l'Università Cattolica di Milano.



Fig. 5 | Christian Poggioni nei panni di Agatone e Irina Solinas al violoncello (foto di Michele Calocero).

Dato che la conversazione su Eros avviene fra aristocratici della società ateniese di V secolo a. C., Poggioni sceglie di ricreare un'ambientazione raffinata, che rievochi allusivamente le stanze d'un altro tempo, ma aggiornandola con una scenografia retrò degli anni '20 del Novecento: al centro della scena un letto triclinio, sul quale Poggioni talvolta si siede o sdraia, a imitazione degli antichi commensali. Caratterizzati dalla stessa ricerca di raffinatezza un po' *dandy*, sono i costumi dei diversi personaggi, congegnati in modo tale da caratterizzarli senza richiedere cambio d'abito all'attore e da comunicare con immediatezza a un'*audience* di oggi la specifica eleganza dei simposiasti [Fig. 5]. Per trasformarsi da un personaggio al successivo, Poggioni lavora infatti per sottrazione: da un vestiario inizialmente molto elaborato elimina via via componenti, ottenendo combinazioni sempre più semplici: nei panni di Apollodoro, che passeggia all'aperto per Atene, Poggioni indossa una lunga giacca, una sciarpa di seta, un gilet, una camicia, pantaloni con scarpe abbinati, ha in mano un bastone e porta in testa un cappello. Quando entra a casa di Agatone si toglie il cappotto, i guanti e il bastone e diventa Apollodoro; poggia poi il cappello e si trasforma in Fedro; elimina la sciarpa di seta e assume le sembianze di Pausania. Per interpretare Socrate, Poggioni srotola la camicia, ottenendo una lunga tunica; nel ruolo di Alcibiade, ubriaco, resta in canottiera. Più il discorso su Eros procede e ci si addentra nella ricerca della verità, più acuta e priva di sovrastrutture si fa la comprensione; così, simbolicamente, anche il costume



Fig. 6 | Christian Poggioni nei panni di Alcibiade (foto di Michele Calocero).

diventa più leggero, fino quasi ad annullarsi.

A collegare costumi e scenografia (realizzati da Micaela Sollecito), il colore bianco.

La recitazione è energica e abilmente mimetica: rispettando la caratterizzazione dei personaggi desunta dal linguaggio e dai pensieri di ciascuno nel testo, Poggioni dà vita ai protagonisti del *Simposio* modulando la voce, cambiando fisicità e intenzioni, porgendo gesti e sguardi via via differenti, con grande capacità istrionica.

Poggioni non dimentica la dimensione comica che emerge dal testo platonico. Bonariamente inopportuno è Alcibiade, che arriva a mettersi in testa, come fosse un cappello, il cratere da cui ha bevuto vino [Fig. 6].

I monologhi e gli intermezzi sono sfolgoranti per rendere lo spettacolo più scorrevole, ma non viene saltata nessuna sezione. La traduzione di partenza per la stesura del copione è quella di Reale (Bompiani, 2001) ma Poggioni la modifica per adattarla alle sue esigenze di attore. Un esempio: quando Aristodemo scorge Socrate ben sistemato in procinto di recarsi da Agatone, vede che, stranamente, il filosofo calza i sandali. Platone scrive: τε καὶ τὰς βλαύτας ὑποδεδμένον, ἃ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίησε (174a). Reale (2001: 61) traduce: "addirittura con i sandali ai piedi, cosa che egli faceva raramente"; nel copione di Poggioni la frase diventa: "[Socrate] si è messo i sandali. Strano, non se li mette mai". Si elimina l'avverbio "addirittura", perché l'eccezionalità dell'evento può essere sottolineata dall'intenzione dell'attore che recita. "Non se li mette

mai" è una locuzione più vicina al parlato e composta da meno sillabe, quindi più snella e semplice da pronunciare. Si noti anche l'utilizzo del tempo presente, impiegato per sottolineare l'*hic et nunc* della rappresentazione. Per enfatizzare la comicità, durante il monologo di Aristofane Poggioni si serve dell'onomatopea "zac" che ripete più volte, per raccontare di quando Zeus taglia a metà gli uomini (190d). Poggioni coinvolge poi direttamente il pubblico nel processo dialettico. Le domande che Socrate, nel testo di Platone, rivolge ad Agatone (199c-201c), vengono rivolte, nello spettacolo, a un interlocutore scelto fra gli spettatori, chiamato a rispondere.

Degno di nota è anche il lavoro fatto sulla musica: le melodie seguono lo "sviluppo armonico dei modi, scale discendenti derivate direttamente dalla musica greca antica" (Solinas <https://www.christianpoggioni.it/simposio/>, 17 novembre 2024), associando una specifica sonorità a ciascun personaggio del testo. In particolare, il modo dorico, che crea una melodia semplice, quasi *pop*, adatta all'entusiasmo giovanile, è associato a Fedro. Il modo Frigio, acuto e tagliente, a Pausania; ad Erissimaco, che amplia la prospettiva su amore, dichiarando presente in ogni cosa, viene associato il lidio, dai rimandi *new age*; ad Aristofane il misolidio, simile al *blues*; ad Agatone il dorico, in scala minore, ampolloso, a Socrate e Diotima l'eolio, sempre in scala minore, ma profondo (l'intervento di Alcibiade non è accompagnato da musica). Le musiche originali sono di Irina Solinas, suonate al violoncello ed eseguite talvolta dal vivo. Come nel *Simposio* il cuore del discorso è uno solo, Eros, riguardo al quale vengono composti elogi, anche Solinas sceglie un argomento centrale, la nota do, e nella ricerca di questa costruisce tutti e sei gli interventi musicali (*ibidem*). Ciascuno di questi modi contribuisce a creare varietà nella rappresentazione e il loro obiettivo è quello di formare un'impressione particolare nello spettatore che susciti emozioni stimolando il corpo.¹¹

Conclusioni

Le rappresentazioni analizzate hanno evidenziato un ampio spettro di interpretazioni: il *Simposio* di Carlo Rivolta sottolinea la componente metafisica di Eros, ma anche la dimensione gioiosa e concreta dell'amore grazie alla musica e alla semplicità di scenografie e costumi. Il *Simposio* della Fondazione Collegio San

Carlo ed ERT evidenzia il valore della ricerca filosofica e del dubbio, che sempre la sostiene, uniti e stimolati dalla potenza di Eros in un piacevolissimo gioco fra più attori. Il *Simposio* di Christian Poggioni valorizza la componente retorica e teatrale del testo e, grazie all'abilità istrionica dell'attore, alla fine ideazione di scenografie e costumi – la cui progressiva sottrazione rimanda alla ricerca della nuda verità – e alla musica – studiata per ricreare l'*éthos* dei personaggi – stimola insieme ragionamento ed emozione.

Le possibilità di interpretare il *Simposio* come testo teatrale sono quindi molteplici e feconde. Diventando "spettacolo", il *Simposio* coinvolge più direttamente gli spettatori (cfr. Charalabopoulos 2012: 257) e, nella pluralità delle sue interpretazioni, consegna al pubblico diverse suggestioni che sono "tutte vere, anche se parziali" (Girgenti 2024: 249).

Note

¹ Oltre agli spettacoli analizzati nel presente articolo, si ricordano, in Italia, anche le rappresentazioni di Alessandro Pazzi e di Federico Lombardi. Per un accenno alle tematiche valorizzate si veda Girgenti (2024: 248-249). Fra le riscritture, si segnala quella di Gaspare Balsamo, *Il cunto d'amore dei cattivi maestri* (2023). Il lavoro di Balsamo esplora il rapporto fra allievo-maestro nel contesto della tradizione dei cunti siciliani. Il giovane Asparino, che deve andare a studiare fuori dalla Sicilia, ascolta il racconto del *Simposio* fatto dal suo maestro cuntista, il calzolaio Don Masino, che gli dona l'insegnamento più importante: conoscere, prima delle storie, il silenzio e sé stessi in modo da non smarrire il legame con le proprie radici (ringrazio Gaspare Balsamo per il racconto del suo spettacolo. Per un approfondimento sulle sue drammaturgie e il rapporto con l'oralità siciliana si veda Ferrauto 2018). Per un breve elenco delle trasposizioni del *Simposio* a partire dal secolo scorso, sia in forma teatrale che cinematografica, si veda Leshner (2006: 315). Un'esperienza estera recente è quella dell'UCL di Londra (2023) in cui il *Simposio*, realizzato all'interno del progetto *Classical Play* dagli studenti dell'Università, sviluppa l'idea dell'universalità del sentimento d'amore passando attraverso tre quadri che rappresentano tre periodi storici: il primo, con al centro del palco un tavolo che evoca l'*Ultima Cena* di Da Vinci, rimanda al tardo periodo classico e alla Roma imperiale, il secondo richiama una *set* di *cabaret*, il terzo una scena di *party* contemporaneo. Importante è il ruolo di Alcibiade, che compare all'inizio della rappresentazione in un prologo in cui riflette sul suo amore per Socrate (si ringrazia la regista, Reyna Jani, per la condivisione del *bid*, la proposta di messa in scena dello spettacolo).

² Si pensi, ad esempio, al discorso medico-specialistico di Erissimaco (Nieddu 2009), a quello colloquiale di Aristofane, o a quello altisonante di Agatone (Sheppard 2008: 33-35).

³ Il legame del *Simposio* con il teatro è sottolineato anche da altri rimandi interni al testo: il *Simposio* avviene a casa di Agatone, poeta tragico che ha appena vinto alle Grandi Dionisie (storicamente si tratta delle Lenee. Per le ragioni della modifica si veda Sider 2022: 71-72); fra i commensali c'è il comico Aristofane. Vivace e ironica è l'interazione fra Agatone e Socrate a 194a-194c: Agatone non è stato apprezzato a teatro da persone veramente intelligenti, ma dalla massa ignorante. Socrate è paragonato ai satiri e a Marsia (215a-215b); il discorso di Alcibiade a un dramma satiresco (222d). Si è pensato che Platone stesse criticando la capacità del teatro attico di essere guida della città e che proponesse se stesso, fautore di un "teatro filosofico" (Castrucci 2015: 71) in cui tragedia e commedia si uniscono, e l'Accademia come fari alternativi. Si vedano anche Charalabopoulos (2012: 72), Clay (1975), Capra (2021).

⁴ Ringrazio Nuvola de Capua, regista dello spettacolo, che ha condiviso con me ricordi e intenzioni artistiche - pur chiedendo riservatezza nella descrizione dello spettacolo - Giuseppe Girgenti, professore di Storia della Filosofia Antica presso l'Università San Raffaele di Milano, nonché allievo di Giovanni Reale, che mi ha fornito preziose suggestioni per l'analisi della messa in scena e il Centro Asteria di Milano per la condivisione di un recente video dello spettacolo (della primavera 2024), in cui recita Davide Grioni, e delle foto. La regia dello spettacolo è di Nuvola de Capua, l'interpretazione originaria di Carlo Rivolta, ora di Davide Grioni. Il copione è di Rivolta e de Capua. La traduzione di partenza di Reale.

⁵ Questa interpretazione poggia sulla teoria delle Dottrine non scritte, ovvero quella per cui ci sarebbero degli insegnamenti che Platone non avrebbe messo per iscritto, ma avrebbe fatto circolare in forma orale nell'Accademia. Al cuore di tali insegnamenti ci sarebbero quelli sull'Uno, "(1) fondamento dell'essere e (2) della verità, analogamente

[...] (3) del bene" (Reale 1991: 248), e sulla Diade indeterminata, principi primi posti al vertice della costruzione metafisica di Platone, superiori alle Idee, da cui discende la realtà tutta. Per approfondimenti, si vedano Reale (1991) e Kramer (1989).

⁶ Reale associa Socrate all'ispirazione apollinea, Alcibiade a quella dionisiaca (Reale 1997: 244-254).

⁷ Ringrazio il professor Carlo Altini per i preziosi confronti e per la condivisione del copione, del *dépliant* e del comunicato stampa dello spettacolo e la Fondazione Collegio San Carlo per le foto. Il video dello spettacolo è fruibile sul canale YouTube della Fondazione Collegio San Carlo: <https://www.youtube.com/watch?v=h3yTQo0Fm-vi&t=3777s>, 17 novembre 2024. Del professor Altini è la selezione dei testi, di Lino Guanciale la drammaturgia. Le musiche sono a cura di Filippo Zattini, le proiezioni di Riccardo Frati. Il *cast* è composto da Donatella Allegro (Pausania e Fedro), Nicola Bortolotti (Agatone), Michele Dell'Utri (Aristofane), Simone Francia (Apollodoro), Diana Manea (Diotima), Eugenio Papalia (Erissimaco) e Simone Tangolo (Socrate). La traduzione di partenza è di Fabio Zanatta.

⁸ L'inserzione è un adattamento della *performance* di Milva nel programma Rai "MILVA dalla libertà alla seduzione", (1993), con sceneggiatura di Cristina Nuzzi. Di questa si riprende in particolare il breve monologo introduttivo al brano di Brecht, in cui si sottolinea la concezione sociale della seduzione come forza negativa. Il video del programma è conservato nell'archivio delle Teche Rai, consultate all'Università Cattolica di Milano.

⁹ Per un'analisi del valore del comico e del gioco in Platone si veda Ardley (1967).

¹⁰ Ringrazio l'attore Christian Poggioni e la musicista Irina Solinas per le conversazioni sul loro spettacolo e per la condivisione del copione e delle foto. La regia, l'interpretazione e il copione sono di Christian Poggioni, le musiche di Irina Solinas, i costumi e le scenografie di Micaela Sollecito (si veda <https://www.christianpoggioni.it/simposio/>, 17 novembre 2024). La traduzione di partenza è di Giovanni Reale. Ho assistito personalmente allo spettacolo nel febbraio 2020 e il 6 agosto 2021.

¹¹ Per un'analisi di musiche composte per rispecchiare un *ethos* specifico nella Grecia classica, specie nelle tragedie, si veda Mathiesen (1984).

Bibliografia

- ARDLEY G. (1967), "The Role of Play in the Philosophy of Plato", in *Philosophy*, XLII: 161, pp. 226-244.
- CAPRA A. (2021), "Imitatio Socratis from the Theatre of Dionysus to Plato's Academy", in PFEFFERKORN J. e SPINELLI A. (a cura di), *Platonic Mimesis Revisited*, Academia Verlag, Sankt Augustin, pp. 63-80.
- CASTRUCCI C. (2015), "Dioniso filosofo: *Rane e Baccanti* sulla scena del *Simposio* di Platone", in *Prometheus*, XLI, pp. 67-80.
- CHARALABOPOULOS N. G. (2012), *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLAY D. (1975), "The Tragic and Comic Poet of the *Symposium*", in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, n.s. II: 2, pp. 238-261.
- FERRAUTO E. (2018), "Tradizione orale, riferimenti letterari e fenomeni di attualità: il cunto siciliano nella drammaturgia inedita di

- Gaspere Balsamo", in V. CANTONI, M. CASELLA (a cura di), *Lingua orale e parola scenica. Risorsa e testimonianza*, Cue Press, Imola, pp. 134-143.
- GIRGENTI G. (2024), *Il Centesimo Tallero. Aforismi e appunti 2008-2023*, il prato, Padova.
- KRÄMER H. ([1989]³ 1982), *Platone e i fondamenti della metafisica*, Introduzione e traduzione di REALE G., I, Vita e pensiero, Milano.
- LESHER J.H. (2006) "Some Notable Afterimages of Plato's Symposium", in LESHER J.H., NAILS D., SHEFFIELD F.C.C. (a cura di) *Plato's Symposium: issues in interpretation and reception*, Center for Hellenic Studies, Washington DC.
- MATELLI E. (2024), "Suggerimenti dal Simposio di Platone", in *Scultura Paesaggio Architettura. Giovani Autori a Brera*, IV, pp. 31-40.
- MATHIESEN T.J. (1984), "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", in *The Journal of Musicology*, III: 3, pp. 264-279.
- NIEDDU G.F. (2009), "Un medico per commensale: il discorso di Erisimaco nel Simposio di Platone", in MUREDDU P., NIEDDU G.F., NOVELLI S. (a cura di), in *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi parateatrali. Atti dell'incontro di studi, Cagliari 4-5 febbraio 2009*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, pp. 101-121. REALE G. ([1991]¹⁰ 1984), *Per una nuova interpretazione di Platone*, Vita e pensiero, Milano.
- ID. (1997), *Eros dèmon mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Bompiani, Milano.
- ID. (trad. 2001), Platone, *Simposio*, Bompiani (Giunti Editore 2017), Milano.
- RYLE G. (1966), *Plato's Progress*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SIDER D. (2022), "Staging Plato's Symposium", in KONSTAN D., SIDER D. (a cura di), *Philodotema: Essay in Greek and Roman Philosophy in Honor of Philip Mitis*, Parnassos Press - Fonte Aretusa, pp. 63-84.
- SHEPPARD A. (2008), "Rhetoric, Drama and Truth in Plato's Symposium", in *The International Journal of the Platonic Tradition*, II: 1, pp. 28-40. TARRANT D. (1955), "Plato as Dramatist", in *The Journal of Hellenic Studies*, LXXV, pp. 82-89. Teche RAI (consultate presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), video del programma "MILVA dalla libertà alla seduzione", trasmesso il 20 settembre 1993 dal teatro Flaiano di Roma, con interpretazione di MILVA, regia, soggetto e sceneggiatura di C. NUZZI.
- ZANATTA F. (trad. 1995), Platone, *Simposio o Sull'Amore*, Feltrinelli, Milano.
- Comunicato stampa a cura di Fondazione Collegio San Carlo ed Emilia Romagna Teatro Fondazione, 27 novembre 2017.

Sitografia

- CHRISTIAN POGGIONI, *Simposio di Platone*, <https://www.christian-poggioni.it/simosio/>, 17 novembre 2024 (la sezione dedicata alla musica è di SOLINAS I.).
- Fondazione Collegio San Carlo, *Filosofia e teatro*, <https://www.fondazionecollegio.it/centro-culturale/attivita/filosofia-a-teatro/>, 17 novembre 2024.
- Fondazione Collegio San Carlo (canale YouTube) // *Simposio da Platone - mise en espace*, <https://www.youtube.com/watch?v=h3yT-Qo0Fmvi&t=3777s>, 17 novembre 2024.

Documenti inediti

- JANI R., O'MALLEY P.J., TURNBULL A., *Plato's Symposium for the Classical Play 2023, Bid*.
Copione dello spettacolo *Simposio*, POGGIONI C. (a cura di).

**PARTE SECONDA.
ALTRI SIMPOSI. DALL'ANTICO
AL CONTEMPORANEO**

Indo-vino: enigma e simposio rituale nei culti femminili

TULLIA SPINEDI

Università degli studi di Bergamo
tullia.spinedi@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.547>

Parole chiave

Enigma
Indovinello
Culti femminili
Simposio
Banchetto rituale

Keywords

Riddle
Wordplay
Female cults
Symposium
Ritual banquet

Abstract

L'atto di porsi reciprocamente indovinelli, nell'ambito della tradizione culturale greca, è abitualmente associato al contesto del simposio, che si connota come istituzione tipicamente maschile. D'altra parte, alcuni autori antichi (Plutarco, nelle *Questioni conviviali*, e Ateneo, nei *Sapienti a banchetto*) offrono testimonianza di pratica enigmistica in contesti di simposio rituale femminile: lo studio propone una raccolta delle fonti e alcune osservazioni su forme e funzioni di enigmi e indovinelli nel contesto dei culti in cui sono inseriti (Adonia di Samo e Agrionia di Cheronea), per approdare ad alcune considerazioni di carattere generale.

The act of posing riddles, within the Greek cultural tradition, is usually associated with the context of the symposium, which is a typical male institution. On the other hand, some ancient authors (Plutarch, in his *Quaestiones Conviviales*, and Athaeneus, in his *Deipnosophistai*) provide evidence of riddling practice in female ritual sympotic contexts: this study offers a collection of the ancient sources and some observations about the forms and functions of riddles within the context of the cults in which they are framed (the Adonia of Samos and the Agrionia of Chaeronea), to arrive at some general considerations.

Il concetto di enigma, inteso come enunciato linguistico ambiguo costruito secondo determinate regole, in greco è espresso dalle parole αίνιγμα, γρίφος e πρόβλημα. I termini sono analizzati, nei trattati retorici antichi, come dotati di specificità, ma nell'uso comune parrebbero adoperati come sinonimi: raccolgono nella loro sfera di competenza indovinelli, enigmi, giochi di parole, enunciati ambigui, doppi sensi.¹ La loro formulazione, nella civiltà greca così come in altre culture, sembrerebbe in origine connessa alla sfera divina e sapienziale: secondo la definizione data da Huizinga in *Homo ludens*, la competizione in arguzia è un vero e proprio "gioco" sacro, che consente di approdare a un livello di conoscenza superiore.² Se, da una parte, in ambito greco, tracce di questa primitiva funzione possono rintracciarsi in leggendari *Neck-Riddles* legati alla vita o alla morte (si pensi a Edipo, alla contesa tra Calcante e Mopso, o a Omero, morto di dolore per non aver risolto l'indovinello dei bambini/pescatori),³ d'altro canto la pratica sembrerebbe poi evolversi in ambiti che con il tempo si specializzano in dottrina/filosofia o semplice divertimento.⁴ L'indovinello, nato e praticato in contesto orale, e pertanto parte di quella "letteratura sommersa" nota attraverso le occasionali infiltrazioni nei testi della letteratura alta,⁵ parrebbe, in base alle fonti, prevalentemente connesso all'occasione del simposio: la prima attestazione del termine γρίφος si trova nelle *Vespe* di Aristofane (20-23), in cui i servi Xantia e Sosia alludono a un indovinello tra συμπόται, e la pratica sembra perdurare dall'epoca tardoarcaica fino all'età greco-romana.⁶ È stato osservato che enigmi e indovinelli erano parte anche dei simposi inseriti in feste religiose (Della Bona 2013: 173): Plutarco (*Quaest. conv.* VIII 717a) e Difilo (fr. 49 K.A.) li collocano nel contesto di culti femminili, gli Agrionia e gli Adonia, mentre Gellio (*Noct. Att.* 18, 1-2) narra dell'organizzatore della cena che poneva quesiti ai convitati durante i *Saturnalia* ateniesi. Gellio, seppur all'interno di una cornice festiva, sembra restituire il quadro di un evento privato, con ospite e invitati, simile al simposio usualmente organizzato dalle eterie; le prime due testimonianze, invece, descrivono un rito pubblico in cui sono coinvolte le donne della comunità cittadina. Nel presentare queste fonti, Della Bona osserva che "sarebbe interessante poter reperire altre informazioni sull'uso di gare di tal genere in contesti religiosi,

per ampliare le nostre conoscenze sul rapporto tra il gioco, la gara e la sfera del divino": scopo del presente contributo è indagare forme e funzioni della pratica enigmistica in simposi rituali femminili.

1. Fonti

Gli autori che testimoniano la pratica dell'enigmistica da parte delle donne sono Plutarco, nell'ambito di opere a tema simposiale (*Quaest. conv.* VIII 717a; Plut., *Conv.* X 154b-c), e Ateneo, che, nel decimo libro dei *Sapienti a banchetto*, offre un discreto numero di citazioni dal teatro comico, soprattutto di autori della commedia "di mezzo" (Alessi, Antifane e Difilo). Per quel che riguarda Plutarco, sarà necessario tenere presente che le sue descrizioni del convivio, seppur connotate da un certo grado di letterarietà che può rimandare a epoche anteriori, lasciano di fatto trasparire la realtà a lui contemporanea:⁷ bisognerà, pertanto, considerare la sua testimonianza, di caso in caso, come descrizione di una prassi a lui coeva non rilevabile in circostanze anteriori, o come possibile permanenza di una tradizione più antica (laddove altre fonti consentano una ricostruzione di un quadro coerente), oppure ancora come proiezione a posteriori di un'idea delineatasi in epoche successive.

Nelle *Questiones Conviviales*, rivolte alla discussione di convenzioni e buone pratiche simposiali, Plutarco mostra, come in molte delle sue opere, una benevola propensione al miglioramento dell'uomo, facendo leva su alcune sue specifiche caratteristiche.⁸ In tale contesto, l'uso di porsi reciprocamente indovinelli è descritto anzitutto come esempio dell'inclinazione allo stimolo intellettuale comune a tutti gli esseri umani (*Quaest. conv.* V 673a-b): persino i meno colti (οἱ φορτικοὶ καὶ ἀφιλόλογοι), dopo pranzo (μετὰ τὸ δεῖπνον), si propongono *mental contests* quali detti oscuri, indovinelli (αἰνίγματα καὶ γρίφους) e giochi di parole in codice numerico. Più avanti (673f), finanche i bambini sono menzionati tra gli appassionati di enigmi: in questo caso, l'indovinello è attraente, secondo Plutarco, in quanto λογικῶς καὶ τεχνικῶς πραπτόμενον (673d). I fanciulli rispondono a un istinto naturale, alla stregua delle api che ricercano il μελιτώδες.⁹ Nel libro VIII, quando Plutarco invita Sossio Senecione a non allontanare la filosofia dal simposio (716c), adduce come buon esempio il costume delle donne di Chero-

nea durante il festival degli Agrionia (717a):¹⁰

Non è senza ragione, pertanto, il rituale che anche presso di noi seguono le donne durante le Agrionie: prima danno la caccia a Dioniso come a un fuggiasco, ma poi sospendono la ricerca, dicendo che è andato a rifugiarsi dalle Muse e si nasconde presso di loro; più tardi, quando il banchetto è al termine (τοῦ δείπνου τέλος ἔχοντος), pongono le une alle altre indovinelli ed enigmi (αἰνίγματα καὶ γρίφους). (Trad. Montalbano 2017: 1373)

In questo caso, l'uso di porre indovinelli, associato a una consuetudine rituale elevata a modello di comportamento, si connota per la sua funzione contenitiva e culturale: consente infatti che, mentre si beve, non si sfoci in volgarità e follia ma si mantenga una certa grazia e dignità dei contenuti (717a: λόγῳ τε δεῖ χρῆσθαι παρὰ πότον θεωρίαν τινὰ καὶ μοῦσαν ἔχοντι). Il contesto richiamato, gli Agrionia, è un festival femminile diffuso in diverse città della Beozia e in Argolide. Le fonti che descrivono il rito nelle diverse località sono di età greco-romana o posteriore (Plutarco, Pausania e Esichio),¹¹ tuttavia la formulazione dell'αἴτιον violento (con variazioni locali, ma che prevede una linea narrativa comune: iniziale rifiuto del culto; punizione e affermazione del dio, dispiegata nella follia delle donne che uccidono i loro figli e cominciano a vagare in preda alla mania divina; conclusiva ricomposizione), può essere ricondotta a tempi più antichi, se si considera che, per la versione beotica, la fonte di Antonino Liberale, che narra la vicenda (10, p. 17 Papatomopoulos) sembra essere stata Corinna,¹² mentre per la versione argiva si risale fino a Esiodo.¹³ Il nucleo rituale, legato alla rottura dell'ordine e alla riconciliazione, sembra essere antico,¹⁴ e trovava declinazioni specifiche nelle diverse località. I riti descritti da Plutarco per le città beotiche sono di tipo mimetico e prevedevano una fuga e un inseguimento: a Cheronea, Dioniso fugge ed è ricercato dalle donne; a Orcomeno, i sacerdoti inseguivano le donne.¹⁵ Questo genere di rituali, seppur descritti in base alla prassi dell'epoca dell'autore, possono essere accostati all'eziologia argiva: durante l'inseguimento da parte di Melampo, incaricato di risolvere la situazione, insieme a giovani reclutati (Apollod. *Bibl.* II 2.2), una fanciulla muore, ma, alla fine, le donne sono date in sposa a lui e al fratello Biante. Sembra, dunque, che i rituali prevedessero elementi comuni, ad esempio

la "caccia" rituale. Tuttavia, in assenza di altre fonti specifiche, l'uso di porsi indovinelli non può essere testimoniato per altre epoche e località se non nella Cheronea di Plutarco.

Lo stesso autore menziona la prassi dell'enigmistica del gruppo di donne anche nel *Convivio dei Sette Sapienti*, in cui introduce la figura di Cleobulina,¹⁶ figlia di Cleobulo di Lindo, ospite al banchetto. La fanciulla, lodata per le sue doti da Talete e Nilosseno (III 148d-e: saggia, rinomata, provvista di spirito politico, mirabile sapienza e animo benevolo), viene da subito connotata come specialista degli αἰνίγματα: è solita porli (παίζουσα) a chiunque incontri. Un suo indovinello¹⁷ è citato da Esopo per demolire la *deminutio* che Cleobulina subisce da parte del medico Cleodoro (X 154a-c): l'uomo di scienza ritiene consoni il porre enigmi *alle donne* (προβάλλειν [*scil.* αἰνίγματα] ταῖς γυναίξιν), in quanto formulati scherzosamente, intrecciati come un passatempo manuale, e non adatti a uomini assennati. Se, da un lato, la posizione di Cleodoro sembra esprimere l'evoluzione (semmai messa alla berlina per eccesso di severità) della critica espressa già da Platone e da Clearco circa l'adeguatezza dei quesiti proposti a simposio (cfr. n. 4), al contempo rivela una pertinenza femminile della pratica dell'enigmistica: porre indovinelli non è, dunque, prerogativa esclusiva del gruppo di uomini a simposio o in altro contesto folkloristico, ma è anche una consuetudine del gruppo di donne, e probabilmente ben diffusa, se si considera che non è indicato un singolo contesto specifico; forse, anche in questo caso, è da ritenersi altrettanto associata a circostanze di banchetto comunitario. Anche se la testimonianza di Plutarco non può garantire l'effettiva prassi in tempi a lui anteriori, è pur vero che proietta in un'epoca assai precedente (il VI secolo a.C.) l'associazione paradigmatica di donne, indovinelli e convivio. A completamento del quadro, si aggiunga che Cleobulina, nelle fonti da Plutarco in poi,¹⁸ è descritta come figura esemplare e piuttosto stabilmente associata alla pratica enigmistica ma, negli scarsi frammenti desunti dalle commedie di Cratino (frr.92-101 K.A.) e Alessi (109 K.A.) che sembrerebbero riguardarla, questa connotazione non emerge, e, invece, può forse essere rintracciato un contenuto licenzioso.¹⁹

Anche Ateneo offre fonti che testimoniano la prassi conviviale degli indovinelli femminili, nel decimo libro dei *Sapienti a banchetto*, in cui ha inizio

una conversazione περί γρίφων con la definizione di Clearco di Soli (448c): "l'enigma è un problema scherzoso (γρίφος πρόβλημά ἐστι παισικόν), che impone di cercare e trovare la soluzione di ciò che viene proposto facendo uso dell'acume" (trad. Beta 2012: 70). L'aggettivo παισικόν, accostabile al verbo utilizzato per Cleobulina da Plutarco, non connota la pratica in senso deteriore, se addirittura Pindaro (448d=fr. 70b M.) era ritenuto autore di un canto enigmistico "asigmatico": indica, piuttosto, un piacevole cimento. Ha inizio, poi, un elenco di passi comici che contengono indovinelli;²⁰ in alcuni, sono coinvolte figure femminili.

Il primo fra di essi è un passo tratto da una commedia di Alessi, il *Sonno*, fr. 242 K.A. (449d-e), in cui è offerto un quadretto in cui una donna più grande si rivolge a una fanciulla con un indovinello, adatto a essere compreso (e appreso) dai più giovani. Esso è costituito sul modello dell'analogia: descrive l'oggetto con termini desunti da un'altra sfera semantica.²¹

α. οὐ θνητὸς οὐδ' ἀθάνατος, ἀλλ' ἔχων τινὰ σύγκρασιν, ὥστε μήτ' ἐν ἀνθρώπου μέρει μήτ' ἐν θεοῦ ζῆν, ἀλλὰ φύεσθαι τ' αἰεὶ καινῶς φθίνειν τε τὴν παρουσίαν πάλιν, ἀόρατος ὄψιν, γινώριμος δ' ἄπασιν ὦν.
β. αἰεὶ σὺ χαίρεις, ὦ γύναι, μ' αἰνίγμασι
α. καὶ μὴν ἀπλᾶ γε καὶ σαφῆ λέγω μαθεῖν.
β. τίς οὖν τοιαύτην παῖς ἔχων ἔσται φύσιν;
α. ὕπνος, βροτείων, ὦ κόρη, παυστήρ πόνων.

A. Non mortale né immortale, ma un misto di entrambi, cosicché non possiede né sorte di umano né vita da dio, ma sempre si riproduce in nuova foggia, e poi daccapo consuma la sua esistenza, invisibile alla vista, pur essendo a tutti ben noto.

B. Donna, ti diletta sempre con gli enigmi.

A. Eppure dico cose chiare e facili da capire.

B. Qual è dunque il fanciullo che possiede siffatta natura?

A. Il sonno, bambina, che pone fine alle fatiche dei mortali.

(Trad. Monda 2012b: 108)

Il medesimo commediografo era citato poco prima a proposito dell'amore delle donne per il vino (dalla *Danzatrice*, fr. 172 K.A.=441d).

α. γυναῖξί δ' ἄρκει πάντ', ἐὰν οἶνος παρῆ πίνειν διαρκῆς. β. ἀλλὰ μὴν, νῆ τῷ θεῷ, ἔσται γ' ὅσον ἂν βουλώμεθ', ἔσται καὶ μάλα ἡδύς γ', ὀδόντας οὐκ ἔχων, ἤδη σαπρός,

πέπων, γέρων γε δαιμονίως. Α. ἀσπάζομαι γραῦν σφίγγα. πρὸς ἐμὲ † ὡς αἰνίγματα λέγε καὶ τὰ λοιπά.²²

A. Per le donne basta che vi sia vino da bere a sufficienza. B. Ma veramente, per le due dee, ve ne sarà quanto vogliamo, e sarà assai dolce, senza denti, già stagionato, maturo, straordinariamente vecchio. A. Salute a te, vecchia sfinge. Ma che enigmi mi (vai ponendo)! Dimmi il resto.

(Trad. Monda 2012b: 109)

Dal testo emerge un legame tra donne, espressioni ambigue, bevute: una donna più matura si esprime in maniera enigmatica, al punto da meritare l'appellativo di "vecchia sfinge"; il tema è il vino invecchiato, anche qui descritto per analogia.

In seguito, Ateneo cita un lungo brano desunto dalla *Saffo* di Antifane (194 K.A.=450e-451b), in cui la poetessa pone un indovinello, del medesimo genere dei precedenti.²³

ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σώζουσ' ὑπὸ κόλποις αὐτῆς, ὄντα δ' ἄφωνα βοῆν ἴστησι γεγωνὸν καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἠπείρου διὰ πάσης οἷς ἐθέλει θνητῶν, τοῖς δ' οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν ἔξεστιν κωφὴν δ' ἀκοῆς αἴσθησιν ἔχουσιν.
C'è un essere, una femmina, che ha figli nel grembo che, pur muti, danno voce, attraverso il mare e terre lontane, a chi vuole; chi è presente non può sentire, ma percepisce un lieve senso di suono.²⁴

L'interlocutore tenta una soluzione, "la città"; infine, Saffo restituisce la risposta corretta, "l'epistola".

Questi tre casi paiono evidenziare una consuetudine con l'enigmistica (fr. 242 K.A.: "ti diletta sempre con gli enigmi"), praticata da donne mature (fr. 242 K.A.: "donna"; fr. 172 K.A.: "vecchia sfinge") o intellettualmente autorevoli (Saffo).

Infine, Infine, Ateneo termina la propria rassegna parafrasando un passo dal *Teseo* di Difilo, 49 K.A. (451b-c):

[T]re fanciulle di Samo, durante le feste di Adone, si divertivano a porre indovinelli (γριφεύειν) tra un bicchiere e l'altro (παρὰ πότον); ne fu posto uno a loro: cos'è in assoluto che ha la forza più grande (τί πάντων ἰσχυρότατον)? «Il ferro», ri-

spose una, e addusse questa dimostrazione, che col ferro si scava e si taglia tutto e lo si impiega per qualsiasi uso. Mentre la sua risposta veniva lodata, intervenne la seconda e disse che il fabbro possiede una forza molto maggiore: nel suo lavoro piega la resistenza del ferro, lo rende mansueto, ne fa quel che vuole. Ma la terza dichiarò che il pene è il più forte di tutti e spiegò che con esso si può sodomizzare anche un fabbro fino a ridurlo in gemiti.

(Trad. Cherubina 2001: 1111)

Il brano, che rimarca in maniera comica l'aspetto licenzioso, restituisce alcuni elementi interessanti: le donne, durante un simposio, in contesto rituale, si scambiano quesiti simili ai προβλήματα che gli uomini sembrano rivolgersi. Infatti, si domandano τί πάντων ἰσχυρότατον: si confrontano i quesiti posti ai convitati del simposio di Senofonte, che si chiedono quale sia la cosa migliore per un uomo (*Symp.* III 3), o di Platone stesso, in cui ci si interroga su cosa sia l'amore (Beta 2012: 75-76). Questo tipo di προβλήματα paiono riflettersi nelle domande del faraone Amasi di cui discutono i sette sapienti, ossia quale sia la cosa più vecchia, grande, saggia, bella, comune, utile, dannosa, forte, facile (*Conv. sept. sap.* VIII).²⁵ Nel passo del *Teseo* di Difilo, la cornice di riferimento è la celebrazione degli Adonia. Il nucleo del festival, ossia il lamento per il giovane dio morente, amato e pianto dalla dea, rappresenta una cerimonia diffusa nel mediterraneo antico e nel mondo orientale;²⁶ in contesto greco era sicuramente celebrata a Lesbo (*Sapph. fr.* 117b, 140, 168 Neri), a Sicione (*Praxill. 747 PMG*), e naturalmente, ad Atene, da cui provengono la maggior parte delle testimonianze di V e IV secolo. La testimonianza di Difilo, contemporaneo e collega di Menandro, suggerisce di aggiungere Samo alla lista delle località. Considerata l'esiguità delle fonti, sarà necessario fondarsi su qualche ragionevole comparazione delle pratiche tra le diverse città. Come testimonia Aristofane (*Lys.* 387-398), ad Atene le donne salivano sui tetti, intonavano lamenti per Adone, danzavano e bevevano. Nella *Samia* (39-49), Menandro descrive una situazione in cui si mescolano cittadine a pieno titolo ed etere di diverse età, per svolgere un rituale che prevede danze, festeggiamenti notturni e παιδιὰ πολλή (41-42). Questo genere di *entertainment*, così descritto da una voce maschile, può forse essere messo in relazione con i γρίφοι di cui parla Difilo, che impegnavano e divertivano le donne a Samo nel IV secolo.

2. Contesti

Le fonti che contestualizzano l'attività di porsi indovinelli tra donne (Plut., *Quaest. Conv.* VIII 717a e *Diphil.* 49 K.A.), collocano la pratica nell'ambito di convivi rituali allestiti in occasione di festività femminili. Per le altre occorrenze in Ateneo, il contesto non è specificato; Plutarco colloca Cleobulina in un simposio frequentato da uomini. L'esistenza effettiva di simposi femminili speculari a quelli maschili, frequentati da donne aristocratiche, resta nel campo delle ipotesi;²⁷ inoltre, se anche alcune donne avevano accesso all'evento del convivio maschile, comunque lo spazio ad esse dedicato restava marginale: se avessero partecipato, sarebbe stato in qualità di mogli o figlie dei convitati.²⁸ Il principale spazio per il simposio femminile, dunque, pare essere stato quello legato alla sfera religiosa, in cui le donne di tutta la Grecia, fin dalle epoche più antiche, hanno goduto di una certa autonomia e in cui si sono fatte creatrici di una tradizione culturale che, se talvolta è riuscita a penetrare nelle forme artistiche o letterarie maschili, per la maggior parte è da ritenersi sommersa.²⁹ In generale, le fonti maschili tendono a restituire disappunto verso le attività praticate durante le celebrazioni dai gruppi di donne, di cui rimarkano la sconveniente libertà e licenziosità,³⁰ ma la diffidenza può essere dovuta, oltre che al pregiudizio, alla segretezza di molti riti e alla separazione rispetto alle consuete attività della polis.³¹ Ad esempio, l'associazione donne-vino, luogo comune in Ateneo (X 440e: φίλοινον τὸ τῶν γυναικῶν γένος), era già nell'Atene classica un cliché che gli uomini adoperavano per biasimare i gruppi di donne (si pensi alla celebre scena della bambina-otre nelle *Tesmoforiazuse* 735-36, in cui il Parente apostrofa severamente le astanti come ποπίσταται e disposte a tutto pur di bere).³² Sembrerebbe, dunque, legittimo tentare di operare qualche considerazione circa le forme e le ragioni dell'uso di porsi indovinelli tra donne nell'ambito in cui tale pratica sembra più realisticamente radicata, ossia le festività religiose a partecipazione femminile.

3. Caratteristiche e funzioni

Se, come si è avuto modo di osservare, per gli Agrionia l'uso di porsi indovinelli è testimoniato solo per Cheronea al tempo di Plutarco, e può al limite essere

suggerito, per analogia, in altre località e in epoche anteriori, la descrizione degli Adonia che emerge dalle fonti ateniesi di IV secolo sembra restituire un contesto in cui l'uso di porsi indovinelli può essere ritenuto plausibile. Erano, difatti, coinvolte donne di diverse età ed estrazione sociale, che possono aver svolto la funzione di interroganti o interrogate.

La testimonianza di Difilo sulle donne di Samo, infatti, sembra riferirsi alla dimensione iniziatica e agnostica della sfera rituale: la gara di enigmi, connessa al sacrificio e alla conoscenza misterica (Huizinga 2002³: 124-128), poteva servire a determinare i ruoli di maestra e allieva, in base a chi poneva i quesiti (ivi: 133), e dunque a stabilire una sorta di gerarchia sapienziale. Si potrebbe immaginare che la ripetitività del rito consentisse un certo grado di mobilità all'interno della gerarchia, poiché la partecipazione garantiva una progressiva acquisizione del patrimonio di conoscenze e *skills* necessarie alla soluzione prima, e alla formulazione poi, di nuovi indovinelli. A livello formale, l'indovinello si presenta come domanda filosofico-sapienziale; tuttavia, poiché nelle altre fonti si pone come arguta analogia, e, in entrambi i casi, la tipologia trova riscontro nelle forme enigmatiche degli uomini, non è di fatto possibile stabilire quanto vi sia di originariamente femminile e quanto sia una sovrascrittura di pratiche maschili.

Domanda filosofico-sapienziale, pur tuttavia con esito licenzioso: se Difilo aveva certamente un intento comico, non è da escludere che alcuni indovinelli si caratterizzassero per il contenuto scabroso. L'*aischrologia*, infatti, era un elemento tipico dei rituali femminili, a partire, sembrerebbe, dalle feste demetriache, in cui scambi di scherzi e insulti a sfondo sessuale accompagnavano la celebrazione delle cerimonie. La mitica inventrice del giambo, la serva lambe, nell'*Inno omerico a Demetra* (202-205) riesce a far ridere la dea disperata per il rapimento di Persefone: poiché altre fonti (Orph., fr. 52 K.; Clem. Alex., *Protr.* II 20.1-21.2) riconducono il divertimento della dea all'esposizione dei genitali da parte di Baubo, si può immaginare che le battute delle donne avessero un carattere scurrile.³³ Nelle *Rane* aristofanee (384-392), il coro intona un inno a Demetra, connotato in senso liberatorio e beffardo: si chiede di poter παῖσαι τε καὶ χορεύσαι, di poter dire cose γέλοια e σπουδαία, giocando e beffando (παῖσαντα καὶ σκώψαντα). Il verbo παίζω, come si è avuto modo di notare, ricorre

nella descrizione dell'attività enigmistica, e pertanto sembra lecito ipotizzare che questo tipo di scambi avvenisse anche nei riti demetriaci, così come durante gli Adonia ateniesi (Men. *Sam.* 41-42); esso poteva servire a regolare lo spazio relazionale (ad es., in merito alla perizia erotica, nubili-sposate). Anche la connotazione spregiudicata che sembra emergere dalle testimonianze dei comici su Cleobulina, può forse essere compresa nel contesto di questo tipo di espressioni. L'associazione con il vino (Alessi fr. 172 K.A.), o con il ciceone inventato da Demetra stessa (*HH* 2, 206-211), con il δειπνον (Plut., *Quaest. conv.* VIII 717a) e con il πότος (Diphil. fr. 49 K.A.), pare inquadrare questa attività all'interno di un simposio rituale femminile.

Allargando lo sguardo alla comparazione, la gara di indovinelli, oltre alla fissazione delle gerarchie interne, potrebbe aver rivestito un'ulteriore funzione: Huizinga (2002³: 128) offre l'esempio dei Toraja indonesiani, che connettono la soluzione degli indovinelli alla buona fecondazione del riso.³⁴ Risolvere gli enigmi, pertanto, poteva anche garantire il successo rituale. Non si può neppure escludere che vi fosse una funzione apotropaica, in relazione alla pericolosità dei mitologici *Neck-Riddles* come quello della Sfinge, e forse per questo potevano incontrarsi appellativi dissacranti, come quello che si legge in Alessi (fr. 172 K.A.).

La funzione iniziatica può essere messa in relazione con un altro aspetto tipico dell'enigmistica, che pare accordarsi anche con la funzione regolativa rintracciata. Infatti, il porre indovinelli sembra collocarsi, oltre che nell'ambito della sfida intellettuale, nel contesto della trasmissione di conoscenze: è da intendersi, secondo la definizione di Costa (2012: 49), uno "strumento didattico e cognitivo con cui si insegnava prima e si verificava poi l'apprendimento e la competenza della cultura alta", e in quanto formulato in modo enigmatico, regolava l'accesso alla conoscenza (ivi: 60). Difatti, le donne che pongono indovinelli sono spesso descritte come dotate di una maggiore autorevolezza, che può essere dovuta all'età anagrafica: nel caso del fr. 242 K.A. di Alessi, la distanza è marcata dal fatto di essere una γυνή e una κόρη, la prima dotata di un'evidente funzione pedagogica nei confronti della seconda, che è chiamata a comprendere e dunque apprendere (μαθεῖν) cose perfettamente alla sua portata. Anche nel fr. 172 K.A.,

la "vecchia sfinge" rimanda a una figura di età matura, adusa a un linguaggio oscuro e sapienziale (e, perché no, pericoloso: il richiamo comico potrebbe sottolineare i risvolti nefasti dell'ubriachezza, o il rischio conseguente all'insuccesso). Anche la descrizione di leggendarie sapienti che pongono indovinelli, se da un lato si può ipotizzare che abbia subito l'influenza del riuo nei simposi maschili (cfr. n. 22), può, d'altra parte, conservare traccia di questa funzione didattica: Saffo, in Antifane (194 K.A.), si rivolge a un uomo che si illude di aver compreso la soluzione, ma la sua autorità intellettuale le consente di collocarsi su un gradino più elevato rispetto al suo interlocutore; anche gli attributi di Cleobulina sembrano connotarla quale figura di donna intellettualmente valida.

In conclusione, è possibile osservare come i pochi casi di indovinelli femminili che la letteratura tramanda, che rimandano a pratiche diffuse in diverse località del mondo greco a partire dal IV secolo a.C. e che possono con buone probabilità risalire anche a epoche precedenti, costituiscano un tipico caso di letteratura sommersa, forse addirittura *sub-sommersa*: se già l'indovinello non rappresenta in origine un genere letterario autonomo, i casi esaminati ne costituiscono un ulteriore sottogenere, se si considera che la tradizione femminile, anche elevata, solo di rado conobbe canali di trasmissione e conservazione ufficiale.³⁵ Nonostante ciò, dalle pur poche fonti, paiono emergere alcuni esempi di indovinelli tra donne con caratteristiche coerenti, quali la collocazione simposiale, spesso inserita in una cornice rituale, l'impiego di termini e allusioni di carattere licenzioso, riconducibili alla sfera dell'*aischrologia*, la connotazione apotropaica e educativa, caratteristiche della tradizione sapienziale. Il contenuto di queste espressioni culturali era giudicato, dalla cultura aristocratica maschile, alla stregua di un gioco infantile, o al limite al livello delle classi subalterne; eppure, la definizione terminologica, che pur sembra descrivere una materia ludica, mostra espliciti legami con la sfera del sacro, della sapienza e della capacità intellettuale. Le testimonianze sembrano rivelarne la portata educativa e culturale: generazioni di fanciulle e donne, come pare, possono aver adoperato lo strumento della gara in sapienza per trasmettere conoscenza, stabilire gerarchie, garantire il successo rituale e preservare, pertanto, l'integrità della comunità cittadina.

Note

¹ L'enigma è una delle forme più artificiali del linguaggio, che volutamente occulta il contesto: esso si fonda, essenzialmente, sull'allegoria e sulla metafora; nelle fonti antiche, Arist., *Rhet.* 1405b e *Poet.* 1458a, Demetr. *Rhet.*, *Eloc.* 102, Tryph., III 193, 14-31 Spengel, Philodem., *Rhet.* I p. 181 Sudhaus. Secondo Della Bona 2013: 171-172, il γρίφος sarebbe un quesito scherzoso che non prevede un'unica risposta (ad esempio, una pianta che inizi per α: cfr. Athen. X 448c), mentre l'αἰνίγμα impone una soluzione obbligatoria; il progressivo avvicinamento dei due termini avrebbe generato la necessità dei grammatici di operare più chiare classificazioni. Diversa la posizione di Monda 2012a: 10, secondo cui la *libido ordinandi* sarebbe una necessità tutta contemporanea. Si veda anche Calboli 2012: 30-45.

² Huizinga 2002³: 124-131. Nel capitolo "Gioco e gara" (55-89), è definita la funzione culturale della competizione ludica: bisogna compiere qualcosa entro un tempo stabilito e secondo date regole, e la tensione tipica del gioco costituisce la spinta a originare e a elevare la cultura. In tal senso, nel capitolo "Gioco e sapere" (124-139) Huizinga elenca esempi desunti da diverse letterature, oltre a quella greca (*Rigveda*, *Atharvaveda*, testi bramanci, *Edda*, Bibbia), e anche dal folklore. Gli studi sull'indovinello nella letteratura greca si caratterizzano per l'apertura verso la comparazione con altre culture, a cui si affianca la ricerca morfologica e strutturale e l'analisi performativa: per una rassegna degli studi, Monda 2012a: 16-18. Costa 2012 (con rimando a Costa 2008) assume che la letteratura di enigmi sia parte di una tradizione etnolinguistica indoeuropea di tipo esoterico-iniziativo risalente a tempi preistorici.

³ Il contenuto dell'enigma della Sfinge è noto grazie a un frammento dell'*Edipo* di Euripide (*P.Oxy.* 2459=TrGrF 540a Kannicht), alla *hypothesis* alle *Fenicie*, a *schol. Eur. Phoen.* 50 p. 243-244 Schwartz, a *Anth. Pal.* XIV 64, a Athen. X 456b, a Apollod. *Bibl.* III 5,8, a *schol. in Lycophr.* 7; l'episodio di Calcante e Mopso è in fr. 278 M.W. (=Strabo XIV 1.27) e Apollod. *Epit.* VI 4; l'indovinello che sancisce la morte di Omero si legge in *Anth. Pal.* XIV 65 e Suda o 251 Adler.

⁴ Huizinga 2002³: 131. La percezione della differenza tra προβλήματα filosofici appropriati al convivio e giochi di parole ritenuti infantili e inadeguati emerge in Platone (*Resp.* V 479b-c) e in Clearco, che lamenta l'abbassamento di livello culturale (παιδεία) dei γρίφοι dei suoi contemporanei rispetto agli antichi (Athen. X 457c-d). L'esame di Beta 2012: 72-80 rileva l'inconsistenza di una netta contrapposizione tra le due categorie. Colli 1977: 47, 437, insieme a Guidorizzi-Bettini 2004: 148-149 e da ultimo Maurizio 2013, evidenziano, in tal senso, la relazione originaria tra enigma e oracolo; *contra*, Naerebout-Beerden 2013 ritengono che i *riddling oracles* siano un espediente letterario. L'affermazione di Pausania (VIII 8.3), secondo cui gli antichi saggi si esprimevano in maniera enigmatica, citata da Naerebout-Beerden in nota (ivi: 122 n. 4) come speculazione antica sulla derivazione degli enigmi dagli oracoli, è forse da mettere in relazione proprio con elementi sapienziali, più che divinatori (Monda 2016: 134).

⁵ Il γρίφος trova successivo spazio editoriale in *Anth. Pal.* XIV (Monda 2012a: 14-15; 2016: 133). Sul concetto di "letteratura sommersa", Colesanti-Giordano 2014; Ercolani 2014.

⁶ Sugli indovinelli a simposio, Bergamin 2005; Bowie 2013; Calboli 2012: 32, 35; Beta 2012: 72-73; Monda 2012b: 103, 106-107 e 2016: 137-138; Della Bona 2013: 172-175. Sul linguaggio ambiguo e sui doppi sensi di cui resta traccia negli *skolia* attici e in Teognide, Collins 2004: 188-201.

⁷ Sul simposio in Plutarco si vedano Scarcella 1998: 117-33, Pordom

mingo Pardo 1999 e Vetta 2000.

⁸ Molte delle opere di Plutarco sono caratterizzate da quella che D'Ippolito 2005: 898-899 definisce "antropologia etica". Si vedano anche i contributi nel volume di Ferreira - Leão - Tröster - Dias 2009.

⁹ La non ancora piena razionalità dei bambini, talvolta associati agli animali, è tema presente in Aristotele (su cui Vegetti 1994: 126 ss.) e negli stoici (*SVF* III 537). Il tema è anche in Seneca, *Ep.* 124 (Licausi 2019: 8-18, 40-41, 47-54).

¹⁰ Il festival descritto è quello di Cheronea (παρ' ἡμῖν), e non quello di Orcomeno (come intende Della Bona 2013: 173), che prevedeva un rituale piuttosto violento, descritto da Plutarco in *Quaest. Gr.* 299e-f.

¹¹ A Orcomeno, Plut., *Quaest. Gr.* 299e-f; a Cheronea, Plut., *Quest. conv.* 717a; probabilmente a Tanagra, associato ai *Nyktelia*, cfr. Plut., *Quaest. Rom.* 291a e Paus. IX 20.4. Secondo Schachter 1981 sono ipotizzabili anche per Aliarto e per Tebe (ivi: 176, 196-197). Per Argo, dove si lega al culto di Era e di Dioniso, Hesych. s.v. Ἀργιάνια; sul rituale argivo Burkert 1981: 129-132 con fonti; in particolare sull'oscillazione Era-Dioniso Dorati 2004: 298-299.

¹² Una composizione di Corinna sulle figlie di Minia (protagoniste della vicenda orcomenia) è testimoniata dalle note marginali conservate nel manoscritto *Palatinus Heidelbergensis* 398 che riporta la *Metamorphoseon Synagogé* di Antonino Liberale. L'attribuzione delle note ad Antonino è discussa (si veda Cameron 2004: 106-116) ma, ad ogni modo, testimonia l'esistenza di un componimento corinniaco che menzionava l'episodio. La vicenda è narrata anche in Plut., *Quest. Gr.* 299e-f, Ael. *HV* 3.42, Ov., *Met.*, IV 1-415.

¹³ Hes., fr. 37, 130-133 M.W.; cfr. Apollod., *Bibl.* II 2.2; in Paus. II 18.4 sono figlie di Anassagora: si veda Dorati 2004. In Bacchilide 11 non è ricordato l'infanticidio.

¹⁴ Così, sul significato del rito, Burkert 1981: 131-132.

¹⁵ Sul sacro inseguimento di Dioniso, Massetti 2023: 213-215.

¹⁶ Sono stati sollevati dubbi circa la storicità della figura di Cleobulina da Crusius 1896 e Wilamowitz 1899 (ancora in Plant 2004: 29); un riesame delle fonti in Matelli 1997, che con elementi storici e archeologici di contesto avvalora la plausibile esistenza di una figura di donna intellettuale nella Lindo di VI secolo. Di Cleobulina sopravvivono tre indovinelli (Plut., *Conv.* 5 150d-f e 154b-c; Δισσοί λόγοι 10-12). Costa 2012: 58 avanza l'ipotesi che il legame padre-figlia possa costituire un indizio utile a ricostruire una tradizione familiare accostabile ad alcune tradizioni indiane.

¹⁷ Famoso indovinello delle "coppette mediche", citato in via anonima da altre fonti: Arist., *Rhet.* III 2, 1405a e *Poet.* 1458a, Athen. X 452b, Demetr., *De eloc.* 102.

¹⁸ Athaen. X 448b; Diog. Laert. I 89; Clem. Alex., *Strom.* IV 123.1; Euseb., *Chronicon* ap. Hieron. *Chronicon* LXXXVIII Olymp. 112, 14-17 Helm; *Syncelli Ecloga Chronographica* 470; Hieron., *Adv. Iovin.* I 49; Suda κ 1718 Adler.

¹⁹ Matelli 1997: 26, 30-33.

²⁰ Monda 2012b: 105-114 rileva che, nei testi teatrali, a differenza di quella che doveva essere la situazione concreta, era fornita la risposta all'enigma, e ciò costituiva una convenzione, probabilmente parodiata nel Πρόβλημα di Antifane (192 K.A.).

²¹ Luz 2013: 85-87 su enigmi di questo tipo in *Anth. Pal.* XIV.

²² Il testo è lacunoso e così ricostruito dall'editore Kaibel. Meineke (*FCG* III 459) e Kock (*CAF* fr. 167) escludono dal frammento di Alessi il testo a partire da πρὸς ἐμὲ; tuttavia, appare plausibile la posizione di Arnott 1996: 505-508, che preserva la formulazione dell'enunciato. Sull'interpretazione del "vino senza denti", Arnott 1970.

²³ La connotazione enigmistica di Saffo può forse spiegarsi se osservata insieme ad altri elementi che ne promuovono aspetti utili al riuso simposiale: si veda Neri 2021: 900-901. Simile deve essere stato il caso di Prassilla, che grazie alla sua *nuance* gnomica e spiritosa conobbe circolazione nei convivii: un *carmen conviviale* ricordato da Ateneo (903 *PMG*) è attribuito alla poetessa da uno scolio ad *Ar. The-sm.* 528 (750 *PMG*); sulla pertinenza del verso con i temi simposiali, Collins 2004: 192-193. Sui contesti originali e il possibile successivo riuso in ambito simposiale dei carmi di Prassilla si vedano Cazzato 2016 e Nobili 2023.

²⁴ Trad. Neri 2021: 503 (1-2) e mia (3-5).

²⁵ Sugli indovinelli dei Sette Sapianti si veda Konstantakos 2005.

²⁶ La coppia Afrodite-Adone trova riscontro nelle divinità sumeriche Inanna e Dumuzi, e nelle semitiche Astarte e Tammuz; sulle origini orientali si veda Reitzammer 2016: 27-29. Sull'impianto funebre del rituale, Dillon 2002: 162-169 e Reitzammer 2016: 22-26.

²⁷ In effetti, alcune fonti iconografiche a figure rosse di fine VI secolo restituiscono scene di donne nude che si scambiano coppe e giocano al cottabo (Lissarague 1990: nr. 38, 41, 69, 70), ma seppure Dentzer (1982: 123, n. 411, 415, 416) le interpreta come donne di alto rango dotate di una certa libertà, d'altra parte il contesto fortemente erotizzato induce a pensare che si tratti di cortigiane (Fehr 1971: 105, 175). Cfr. anche Parker 1993: 342-343 e Caciagli 2011: 6.

²⁸ La partecipazione a titolo individuale di donne nobili al convivio maschile non è da escludere, anche in questo caso in base a fonti iconografiche: in uno psicere a figure nere (Tarquinia, Mus. Naz. RC6823, datato alla fine del VI sec.) tre donne con in mano una coppa sono sedute ai piedi dei letti di tre uomini, e alcune terracotte ioniche (Fehr 1971: 107-113) rappresentano donne sedute su un seggio a fianco del letto maschile. Matelli 1997: 40-41 adopera queste fonti per avvalorare la plausibile presenza di Cleobulina in contesto simposiale.

²⁹ Numerosi i contributi sul ruolo delle donne nella sfera rituale: si vedano, per una panoramica, i volumi di Dillon 2002 e Dillon-Eidinow-Maurizio 2017. Un altro genere di letteratura femminile sommersa, legata alla tradizione domestica, è costituito dalle ninnenanne, indagate da Colesanti 2014.

³⁰ Men. *Sam.* 41-46; Diphil. 42 K.A.

³¹ Segretezza e separazione connotavano i rituali che prevedevano il menadismo, e anche gli Adonia: si veda Dillon 2002, 139-152 e 162-169.

³² Il passo ha, peraltro, una connotazione enigmistica, come evidenziato da Capra 2013. Su donne e vino nella commedia nuova e in contesto latino, Monda 2010: 59-95.

³³ Su gioco e scherzi nei culti femminili, O'Higgins 2001.

³⁴ Adriani-Kruyt 1914: 371; più di recente, Stokhof 1980: 56 e Wijana 2014: 8.

³⁵ Una registrazione scritta ufficiale è da ipotizzarsi per le poche potesche di cui si conserva il nome e l'opera (Saffo, Corinna), e probabilmente anche per Telesilla, Prassilla e altre, i cui componimenti potevano ancora essere letti in età imperiale.

Bibliografia

- ADRIANI, N. e KRUYT, A. C. (1914), *De barée-sprekende Toradja's van Midden-Celebes*, Batavia.
- ARNOTT, W. G. (1970), "Studies in Comedy, II: Toothless Wine", in *GRBS* 11:1, pp. 43-47.
- ARNOTT, W.G. (1996), *Alexis: the Fragments*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BERGAMIN, M. (2005), *Aenigmata Symposii. La fondazione dell'enigmistica come genere poetico*, Sismel, Firenze.
- BETA, S. (2012), "Gli enigmi simposiali. Dagli indovinelli scherzosi ai problemi filosofici", in MONDA S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 69-80.
- BOWIE, E. (2013), "The Sympotic Tease", in KWAPISZ J., PETRAIN D. E SZYMAŃSKI M. (a cura di), *The Muse at Play. Riddles and Word-play in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 33-43.
- BURKERT, W. (1981), *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino.
- CACIAGLI, S. (2011), *Poeti e società. Comunicazione poetica e formazioni sociali nella Lesbo del VII/VI secolo a.C.*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam 2011.
- CALBOLI, G. (2012), "Enigma, dalla metafora alla macchina per criptare", in MONDA S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 21-45.
- CAMERON, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford University Press, Oxford.
- CAPRA, A. (2013), "La bimba senza bambola e l'enigma bizantino dell'otre. (Aristofane, *Tesmoforiazuse* 689ss. e *Appendix Graeca* 7.57 Cougny)", in LAMBRUGO A. e TORRE C. (a cura di), *Il gioco e i giochi nel mondo antico, tra cultura materiale e immateriale*, Edipuglia, Bari, pp. 83-91.
- CAZZATO, V. (2016), "'Glancing Seductively through Windows': The Look of Praxilla fr. 8 (*PMG* 754)", in CAZZATO V. e LARDINOIS A. (a cura di), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Brill, Leiden-Boston, pp. 185-203.
- CHERUBINA, R. (2001), traduzione del libro X di Ateneo, *Deipnosophisti. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora*, CANFORA L. (a cura di), Salerno editrice, Roma.
- CITELLI, L. (2017), traduzione del libro V di Plutarco, *Quaestiones conviviales*, in Plutarco, *Tutti i Moralia. Prima traduzione italiana completa*, LELLI E. e PISANI G. (a cura di), Bompiani, Milano.
- COLESANTI, G. (2014), "Two Cases of Submerged Monodic Lyric: Symptotic Poetry and Lullabies", in COLESANTI, G. e GIORDANO M. (2014), pp. 90-106.
- COLESANTI, G. e GIORDANO M. (2014), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- COLLI, G. (1977), *La sapienza greca*, Adelphi, Milano.
- COLLINS, D. (2004), *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*, Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, Cambridge (Mass.).
- COSTA, G. (2008), *La sirena di Archimede. Etnolinguistica comparata e tradizione prelatonica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- COSTA, G. (2012), "Sugli enigmi indoeuropei, ovvero: prodromi di etnolinguistica della metacognizione nell'Eurasia protostorica e nella Grecità arcaica", in MONDA S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 47-68.

- CRUSIUS, O. (1896), "Litterargeschichtliche Parerga. III. Kleobuline, Kleobulos und Aisopos", in *Philologus* 55, pp. 2-3.
- DELLA BONA, M. E. (2013), "Gare simposiali di enigmi e indovinelli", in *QUCC* 104:2, pp. 169-182.
- DILLON, M. (2002), *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London-New York.
- DILLON, M., EIDINOW, E., MAURIZIO, L. (2017), *Women's Ritual Competence in the Greco-Roman Mediterranean*, Routledge, London-New York.
- D'IPPOLITO, G. (2005), "Plutarco e l'antropologia", in M. C. RUTA (a cura di), *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, Sellerio, Palermo, pp. 890-899.
- DORATI, M. (2004), "Pausania, le Pretidi e la triarchia argiva", in ANGELI BERNARDINI, P. (a cura di), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche. Atti del Convegno internazionale (Urbino, 13-15 giugno 2002)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 295-320.
- ERCOLANI, A. (2014), "Defining the Indefinable: Greek Submerged Literature and Some Problems of Terminology", in COLESANTI G. e GIORDANO M. (2014), pp. 7-18.
- FERREIRA, J. R., LEÃO, D., TRÖSTER, M., DIAS, P. B. (2009), *Symposium and Philanthropia in Plutarch*, Classica Digitalia (CECH), Coimbra.
- GUIDORIZZI, G. e BETTINI, M. (2004), *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino.
- HUIZINGA, J. (2002³), *Homo ludens*, ediz. originale Amsterdam 1939, traduzione di Corinna van Schendel, Einaudi, Torino.
- KATZ, J. T. (2013), "The Muse at Play: An Introduction", in KWAPISZ J., PETRAIN D. E SZYMAŃSKI M. (a cura di), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 1-30.
- KONSTANTAKOS, I. M. (2005), "Amasis, Bias, and the Seven Sages as Riddlers", in *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 29, pp. 11-46.
- LICAUSI, P. (2019), *Seneca, Epistula ad Lucilium 124 (a cura di Pietro Li Causi, traduzione e commento cooperativi della classe V L del Liceo Scientifico "S. Cannizzaro" di Palermo)*, Palumbo, Palermo.
- LUZ, C. (2013), "What Has It Got in Its Pockets? Or, What Makes a Riddle a Riddle?", in KWAPISZ J., PETRAIN D. E SZYMAŃSKI M. (a cura di), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 83-99.
- MASSETTI, L. (2023), "In the Bosom of the Goddess: Thetis and Dionysus in *Il. 6.130-140*", in PAPROCKI, M., VOS, G. P. e WRIGHT, D. J. (a cura di), *The Staying Power of Thetis. Allusion, Interaction, and Reception from Homer to the 21st Century*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 207-224.
- MATELLI, E. (1997), "Sulle tracce di Cleobulina", in *Aevum*, 71:1, pp. 11-61.
- MAURIZIO, L. (2013), "Technopaegnia in Heraclitus and the Delphic Oracles: Shared Compositional Techniques", in KWAPISZ J., PETRAIN D. E SZYMAŃSKI M. (a cura di), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 100-120.
- MONDA, S. (2010), "Callidamate e i suoi amici: scene di ubriachi nella commedia nuova e nella palliata", in RAFFAELLI R. e TONTINI A., *Lecturae Plautinae Sarsinates XIII. Mostellaria (Sarsina, 29 settembre 2009)*, Urbino, pp. 59-95.
- MONDA, S. (2012a), introduzione a MONDA, S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS Edizioni, Pisa, pp. 7-20.
- MONDA, S. (2012b), "Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina", in MONDA, S. (a cura di), *Ainigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS Edizioni, Pisa, pp. 99-124.
- MONDA, S. (2016), "Beyond the Boundary of the Poetic Language: Enigmas and Riddles in Greek and Roman Culture", in A. ERCOLANI e M. GIORDANO (a cura di), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: The Comparative Perspective*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 131-54.
- MONTALBANO, A. (2017), traduzione del libro VIII di Plutarco, *Quaestiones conviviales*, in Plutarco, *Tutti i Moralia. Prima traduzione italiana completa*, LELLI E. e PISANI G. (a cura di), Bompiani, Milano.
- NAEREBOUT, F. G. e BEERDEN, K. (2013), "'Gods Cannot Tell Lies': Riddling and Ancient Greek Divination", in KWAPISZ J., PETRAIN D. E SZYMAŃSKI M. (a cura di), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 121-147.
- NERI, C. (2021), *Saffo, testimonianze e frammenti*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- NOBILI, C. (2023), "L'Inno ad Adone di Prassilla di Sicione (PMG 747)", in *Maia* 75:2/3, pp. 423-435.
- O'HIGGINS, D. M. (2001), "Women's Cultic Joking and Mockery. Some perspectives", in A. LARDINOIS, e L. MCCLURE (a cura di), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek literature and Society*, Princeton University Press, Princeton, pp. 137-160.
- PARKER, H.N. (1993), "Sappho schoolmistress", in *TAPhA* 123, pp. 309-351.
- PLANT, I. (2004), *Women Writers of Ancient Greece and Rome. An Anthology*, University of Oklahoma Press, Norman (OK).
- PORDOMINGO PARDO, F. (1999), "El Banquete de Plutarco: ¿Ficción Literaria o Realidad Histórica?", in J. G. Montes Cala, M. Sánchez Ortiz de Landaluce e R. J. Gallé Cejudo (a cura di), *Plutarco, Dioniso y el vino, Actas del VI Simposio Español sobre Plutarco (Cádiz, 14-16 de Mayo, 1998)*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 379-392.
- REITZAMMER, L. (2016), *The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice. Wisconsin studies in classics*, University of Wisconsin Press, London.
- SCARCELLA, A. M. (1998), *Plutarco. Conversazioni a tavola. Libro primo* (introduzione, testo critico, traduzione e commento a c. di A. M. S.), D'Auria, Napoli.
- SCHACHTER, A. (1981), *Cults of Boiotia I*, Institute of Classical Studies, London.
- STOKHOF, W. A. L. (1980), "100 Waisika Riddles", in *Majalah Ilmu-Ilmu Sastra Indonesia* IX 1, pp. 53-101.
- VEGETTI, M. (1994), "Figure dell'animale in Aristotele", in S. CASTIGNONE e G. LANATA (a cura di), *Filosofi e animali nel mondo antico*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 123-138.
- VETTA, M. (2000), "Plutarco e il genere simposio", in I. GALLO e C. MORESCHINI (a cura di), *I generi letterari in Plutarco. Atti dell'VIII Convegno plutarco (Pisa, 2-4 Giugno, 1999)*, D'Auria, Napoli, pp. 217-229.
- WIJANA, I DEWA PUTU (2014) *Wacana Teka-teki*, A Com. Press, Yogyakarta.
- WILAMOWITZ, U. (1899), "Lesefrüchte", in *Hermes* 34, pp. 219-222.

Il simposio e la tradizione platonica: origine e sviluppi del mito del coppiere divino

FRANCESCO OTTONELLO

Università degli studi di Bergamo
francesco.ottonello1@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.536>

Parole chiave

Ganimede
Platone
Simposio
Senofonte
Teognide

Keywords

Ganymede
Plato
Symposium
Xenophon
Theognid

Abstract

Il contributo esamina l'origine e gli sviluppi del mito del coppiere divino Ganimede in rapporto al simposio e alla tradizione platonica, mediante un'analisi comparatistica di varie fonti letterarie e iconografiche.

La sua figura, presente già in Omero (*Il. V 259-72, XX 230-235*), è interpretata in modi differenti nel corso dei secoli, dando luogo a tre principali linee di lettura: di tipo (omo) erotico, simbolico e storico-evemeristico.

Un legame precipuo di Ganimede con la dimensione simposiale emerge da Teognide (1345-50) a Euripide (*Cyc. 577-689*), oltre che nelle prime rappresentazioni iconografiche della ceramica ateniese di tardo VI a.C.

Nelle *Leggi* (I 636c-d), Platone suggerisce una genesi cretese del mito, che è possibile connettere con i rapimenti iniziatico-rituali dell'isola. Nel *Fedro* (255c-d), invece, rielabora ulteriormente la sua figura leggendola come simbolo di elevazione spirituale e unione divina, così come fa Senofonte nel *Simposio* (VIII 30), prendendo in considerazione l'etimologia.

This study explores the origins and developments of the myth of the divine cupbearer, Ganymede, in relation to the symposium and the Platonic tradition through a comparative analysis of various literary and iconographic sources. Ganymede, a figure attested from Homer (*Iliad V 259-72, XX 230-235*), has been interpreted in different ways over the centuries, resulting in three main lines of interpretation: (homo)erotic, symbolic, and historical-euhemeristic.

A specific connection between Ganymede and the symposium is evident from Theognis (1345-50) to Euripides (*Cyclops 577-689*), as well as in the early iconographic depictions found on late 6th-century Athenian pottery.

In the *Laws* (I 636c-d), Plato suggests a Cretan origin for the myth, possibly linked to the initiatory-ritual abductions of the island. In the *Phaedrus* (255c-d), Plato further reinterprets Ganymede's figure as a symbol of spiritual elevation and divine union, a reading also considered by Xenophon in his *Symposium* (VIII 30), where he examines the etymology.

1. Introduzione al mito del coppiere divino: Omero e il motivo della compensazione

Molteplici versioni del mito del coppiere divino, Ganimede, sono accomunate da rimandi alla dimensione del simposio. In seguito a una disamina delle più antiche menzioni omeriche con riferimento al motivo della compensazione (ripreso anche in prosa da Ellanico ad Apollodoro), si affronta la questione di una possibile origine cretese del mito ricordata da Platone nelle *Leggi*. Dopo avere preso in considerazione la rielaborazione poetica di Teognide e le prime rappresentazioni iconografiche di Ganimede, connesse al simposio, si intende mostrare lo sviluppo di tale figura come metafora dell'anima, inaugurato dai dialoghi di Platone e Senofonte in rapporto alla difesa di Socrate. L'obiettivo è offrire un quadro sintetico e originale sulla questione dell'origine del mito e dei suoi sviluppi, fornendo dei puntuali arricchimenti in particolare rispetto alla novità dell'interpretazione platonica della *fabula*.

Innanzitutto, il coppiere divino Ganimede compare per la prima volta nell'opera più antica della tradizione letteraria occidentale: l'*Illiade* (V 266; XX 232).

Nel V libro è menzionato da Diomede con riferimento ai due prodigiosi cavalli che Enea adopera in battaglia insieme al compagno Pandaro (V 265-267): discendono da quelli donati da Zeus a Troo come poινή ("repayment for loss", Wilson 2002: VII)¹ per il figlio Ganimede; rappresentano quindi il simbolo del potere regale dei Troiani.²

Se in questo primo caso è data per nota la vicenda del mito con le sue implicazioni e non vi è alcun riferimento alla dimensione simposiaca, nel libro XX sono forniti più dettagli nell'enunciazione celebrativa della genealogia troiana da parte di Enea.

Il tratto saliente dell'ἀντίθεος Γανυμήδης (232), come racconta il discendente, è la bellezza superiore a quella di ogni altro mortale (ὅς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων, 233), ragione per cui ottiene il privilegio di vivere tra gli immortali (κάλλεος εἶνεκα οἷο ἴν' ἀθανάτοισι μετεῖν, 235). Il principe troiano è librato in cielo dagli dèi al fine di versare vino a Zeus (τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διὶ οἰνοχοεύειν, 234).

Si riscontra quindi un legame stringente di Ganimede con la dimensione del simposio per via della sua funzione. Ganimede è un mortale eccezionale poiché riceve l'onore di risiedere in Olimpo con gli dèi, sen-

za mai deperire, servendo al simposio celeste come οἰνοχόος di Zeus. E il vino degli dèi potrebbe indicare nettare/ambrosia, sostanze che donano immortalità ed eterna giovinezza.³

Anche Aristotele riporta l'esempio tratto da *Il. XX 234*, nel capitolo XV della *Poetica*, in cui risuona l'accesso dibattito del tempo sull'esegesi di Omero (*Po.* 1461a). Il filosofo presenta l'esempio all'interno della categoria dei problemi che trovano soluzione richiamando l'uso della lingua (τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως) e in chiusa aggiunge che nel caso specifico potrebbe essere inteso come metafora, poiché gli dèi non bevono vino (ὄθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ' ἂν τοῦτο γε <καὶ> κατὰ μεταφοράν).

Nell'*Inno ad Afrodite I* (202-217) troviamo un'elaborazione del mito che fornisce un'immagine più dettagliata del ruolo di Ganimede nel simposio. Il biondo (ξανθός) Ganimede è trasportato in cielo da una tempesta divina (θέσπις ἄελλα) per la sua bellezza (διὰ κάλλος). Egli quindi vive nella dimora di Zeus (Διὸς κατὰ δῶμα), è onorato (τετιμένος) tra gli dèi ed è una meraviglia a vedersi (θαῦμα ἰδεῖν): il suo ruolo è anzitutto quello di versare il vino agli dèi (ricorre il verbo ἐπιοινοχοεύω: un ἄπαξ, composto dell'omerico οἰνοχοεύω). Particolare attenzione è prestata all'aspetto visivo, Ganimede versa nettare rosso da un cratere d'oro (χρυσέου ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων νέκταρ ἐρυθρόν, 206). Inoltre, si parla di ἄποινα ("ransom", Wilson 2002: VIII) di Ganimede con i cavalli, come nell'*Illiade*, ma compare la figura di Hermes a fungere da mediatore: reca notizie a Troo, afflitto dal dolore per la scomparsa del figlio. Quest'ultimo, appreso il destino di immortalità di Ganimede e acquisito il riscatto dei cavalli veloci, cessa di piangere ed è felice nel cuore (οὐκέτ' ἔπειτα γόασκε, γεγήθει δὲ φρένας ἔνδον, 216).

La versione omerica della compensazione di Ganimede per i cavalli e l'associazione al ruolo di coppiere trovano successive attestazioni anche nella prosa: dalla fonte più antica di Ellanico piuttosto aderente alla versione omerica (frr. 26b-d Fowler) ad Apollodoro (II 5.9), che in un altro passo – oltre al padre Troo e ai fratelli Ilo e Assaraco – menziona anche la sorella Cleopatra e la madre Calliroe (III 12.2). Al di là delle numerose varianti (cf. D.S. IV 75.3-5; Paus. V 24.5, cf. II 13.3; V 26.2) legate alla genealogia, al compenso, al motivo del rapimento o a ulteriori specifici dettagli, non variano mai il motivo della bellezza e il risultato

dell'azione principale: Ganimede diviene coppiere di vino in Olimpo.⁴

2. L'origine cretese del mito riportata da Platone e la questione dei rapimenti rituali

La versione del mito che trovò maggiore successo – da Virgilio (*Aen.* V 249-257; cf. I 28) a Ovidio (*Met.* X 155-161; cf. XI 756) fino alle letterature europee (cf. Gély 2008; Ottonello 2023) – è quella del rapimento per mezzo dell'aquila di Zeus (prima attestazione: Theoc. XV 123-124) o di Zeus stesso tramutato in aquila (Theoc. XX 40-41; cf. XII 34-37).⁵

Nel corso dei secoli si possono individuare due principali linee di lettura del mito, entrambe connesse alla dimensione simposiale: la prima di tipo (omo)erotico per cui Ganimede diviene il prototipo dell'amato (ἔρωμενος), in modo esplicito da Teognide (1345-1350); la seconda di tipo simbolico, in ottica di elevazione spirituale e unione divina, per cui sono fondamentali l'interpretazione di Platone nel *Fedro* (255c-d) e quella di Senofonte nel *Simposio* (VIII 30).

Prima di prenderle in analisi, vorrei soffermarmi su un terzo filone di lettura diffuso dall'età ellenistica, quello di tipo storico-evemeristico, per cui si sarebbe svolta una guerra tra due fazioni: una capeggiata da Troo, l'altra da Tantalò (Phanocl. fr. 4 Powell; Mnaseas Historicus fr. 30 FHG III = fr. 38 Cappelletto) oppure da Minosse (Dosiad. Hist. fr. 3a FHG IV; cf. Ath. XIII 77 Kaibel) o da Zeus inteso come re-guerriero (Heraclit. *Incred.* 28).

Ganimede si configura come un bottino di guerra (anche in senso sessuale) e la favola dell'inciellamento sarebbe nata per compensare il dolore del padre per la scomparsa prematura del ragazzo. Nel *Chronicon* di Eusebio voltato in latino da Gerolamo è fissata anche una datazione cronologica per il rapimento di Ganimede corrispondente circa al 1358 a.C. (*Chron.* I, pp. 78-79 Helm, 40-44).

La lettura storica – benché non di tipo evemeristico – può trovare un antecedente proprio in Platone, che riporta l'ipotesi di una genesi cretese del mito nelle *Leggi* (I 636c-d). Nella sua opera senile, il personaggio dell'Ateniese afferma che è notoriamente imputata ai Cretesi l'invenzione della favola di Ganimede. L'utilizzo del termine μῦθος non ha una connotazione neutra ma indica un racconto di invenzione. La paternità cretese, tuttavia, non sembra una novità

introdotta da Platone ma una versione diffusa nell'opinione popolare, dato il πάντες κατηγοροῦμεν del passo ('tutti imputiamo').

L'associazione della *ganymedea fabula* con l'isola di Minosse è dovuta all'ampia diffusione di rapporti pederastici nell'isola, oltre che, possibilmente, all'omonimia del monte Ida della Troade e di Creta. È possibile connettere la notizia platonica sul mito di Ganimede con i rituali di rapimento descritti da Eforo di Cuma (149 J) e trasmessi da Strabone (X 4.21).⁶

Nel racconto si parla esplicitamente di ἀρπαγή: il rapimento rituale di un giovane, il κλεινός (illustre), da parte di un uomo più adulto, il φιλήτωρ (amante), con il consenso implicito della famiglia e la complicità degli amici, che sono avvisati almeno tre giorni prima dell'intenzione del rapitore (solo quando l'amante è considerato indegno, poiché di rango inferiore, potrebbero cercare di impedire l'azione). Il rapito è condotto anzitutto presso τὸ ἀνδρείον del rapitore, letteralmente il 'luogo della virilità'. Egli offre dei doni al ragazzo, che trascorre due mesi distante dalla comunità cittadina, in un luogo scelto dal rapitore, intrattenendosi soprattutto in banchetti e nella caccia. Nel momento del ritorno in comunità e del rilascio del ragazzo, il rapitore reca almeno tre doni al ragazzo: un abito militare, un bue e una coppa per bere. Gli amici possono concorrere alle spese per i regali e l'amato durante la festa celebrativa, in cui sacrifica il bue a Zeus, può proclamare di fronte a chi ha assistito al rapimento di non essere stato concupito con violenza, ma secondo il suo consenso.

I giovani rapiti, in seguito all'esito positivo del rituale, sono detti παρασταθέντες ('coloro che stanno accanto'), con il significato sia di coloro che nel simposio reggono la coppa, sia di compagni d'armi. I motivi della scelta del ragazzo sono il coraggio virile (ἀνδρεία) e il portamento decoroso (κοσμιότης)⁷ piuttosto che una bellezza eccezionale; anche se nel testo è evidenziato che per chi è particolarmente bello e di alto lignaggio sarebbe molto disdicevole non avere un φιλήτωρ⁸. L'aspetto da porre in particolare evidenza è che essere rapiti, come per il mito di Ganimede, è un motivo di grande onore.

Anche nell'iconografia a cavallo tra Medio Minoico III e Tardo Minoico I, intorno alla metà del II millennio, è tratteggiata una scena che rimanderebbe a tale rituale di rapimento, evidenziando lo stretto nesso con la dimensione simposiale. Mi riferisco alla

Chieftain cup di Hagia Triada (Museo Archeologico di Heraklion, inv. 341), che non solo raffigurerebbe una scena del rito di iniziazione successivo al rapimento ma potrebbe essere un ποτήριον consegnato in dono dal φιλήτωρ al κλεινός (Koehl 1986: 106). Sebbene non si disponga di prove sufficienti per affermare che essa rappresenti il rituale del rapimento, va menzionato, a sostegno dell'argomentazione a favore, che su un lato della coppa il giovane sembra ricevere un'arma, mentre sull'altro lato degli uomini trasportano pelli di bue (una scena che è stata interpretata come un sacrificio).

Da una parte, quindi, si potrebbe ipotizzare che la struttura alla base di questo antichissimo rito sia permeata nel mito di Ganimede (come sostenne Jeanmaire 1939: 453-455; vedi nota 6), fermo restando che la *fabula* non corrisponde al rituale: il mito congloba al suo interno motivi quali l'elevazione verso il divino e la preservazione eterna della giovinezza. Anche il rituale, però, potrebbe indicare metaforicamente la morte di un ragazzo, cui segue l'assunzione di un nuovo ruolo adulto nella società. A differenza del rito, tuttavia, Ganimede non torna nella sua comunità e resta eternamente giovane (cf. Topper 2012: 64-65).

In sintesi, propenderei per una lettura intermedia, senza fare di Ganimede l'eroe panellenico di un rituale iniziatico dell'omosessualità (Sergent 1984: 213; cf. Barkan 1991: 30-31) o un mero prodotto culturale nei termini della tradizione pederastica dorica (Bremmer 1980: 278-298; 1990: 135-148),⁹ ma senza nemmeno rimuovere necessariamente l'elemento erotico dalle origini del mito (Dover 2016: 130; cf. Percy 1996; Provençal 2005: 88-93; il fatto che non traspaia l'aspetto erotico nelle attestazioni dell'*Iliade* non sorprende, se si considera il contesto di digressione rispetto a eventi bellici; non significa quindi che esso non fosse dato per noto e che preesistesse al poema omerico).

Sarebbe quindi più ragionevole, a mio avviso, considerare come le elaborazioni preomeriche del mito di Ganimede, di tipo orale e mutevole, si siano rifatte semmai 'anche' e non 'unicamente' a una dimensione rituale: non per forza soltanto a quella cretese ma anche, eventualmente, a quella di altri rituali iniziatici di cui si è persa traccia (come avremmo perso traccia del rituale cretese, se Strabone secoli più tardi non ne avesse dato notizia).

Considerato anche il fatto che i Cretesi erano notoriamente reputati un popolo bugiardo nell'antichità,

ipotizzerei che il mito di Ganimede non sia un'invenzione cretese, come potrebbe apparire a una lettura ingenua del testo platonico. Si tratterebbe più verosimilmente di un caso di riappropriazione dell'invenzione da parte dei Cretesi, al fine di avvalorare una condotta diffusa nell'isola che troverebbe vari motivi di connessione con gli antichi rituali iniziatici di rapimento di un giovane.¹⁰

Al di là di congetture e interpretazioni, innegabile risulta il legame primigenio del mito di Ganimede con la tradizione simposiale: *in primis*, per il ruolo di coppiere in Olimpo e poi, semmai, per possibili legami con rituali iniziatici che si concludono con l'accogliamento del rapito nel simposio e la conseguente fine della prima fase della vita di un uomo. In ogni caso, nel mito ganimedeo la transitorietà del rito omoerotico di passaggio è contaminata da un'opposta tensione tipica dei Greci: il desiderio di eterna giovinezza e immortalità, realizzabile soltanto attraverso la favola di un'accoglienza divina dell'umano.

3. Ganimede, il simposio e l'eros: Teognide e le prime rappresentazioni iconografiche

Nonostante i possibili nessi con un antico rituale e le allusioni erotiche riscontrabili nell'*Inno ad Afrodite I* (202-217), soltanto nell'elegia attribuita a Teognide (1345-1350)¹¹ emerge per la prima volta con evidenza il ruolo di Ganimede come amasio di Zeus:¹²

Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους
ἦρατο καὶ Κρονίδης, ἀθανάτων βασιλεύς,
ἀρπάξας δ' ἔς Ὀλυμπον ἀνήγαγε καὶ μιν ἔθηκεν
δαίμονα, παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἔρατόν.
οὕτω μὴ θαύμαζε, Σιμωνίδη, οὐνεκα κἀγὼ
ἔξεφάνην καλοῦ παιδὸς ἔρωτι δαμείς.

Soave amare i fanciulli, se una volta di Ganimede si innamorò anche il Cronide, re degli immortali, che rapendolo lo elevò in Olimpo e lo rese divino cogliendo il bramato fiore di fanciullezza. Dunque non ti stupire, Simonide, se anche io per un bel fanciullo sembro dal desiderio domato. [trad. mia]

I sei versi – che potrebbero anche essere letti come un'unità compositiva¹³ – appartengono al libro II, incentrato sull'amore per i ragazzi, e sono paradigma-

tici del riuso del mito in relazione all'ἔρως παιδικός.¹⁴

L'io si rivolge direttamente a Simonide, non necessariamente il noto lirico corale, invitandolo a non meravigliarsi se è rimasto vinto dall'amore per un bel ragazzo, con un implicito parallelo al rapporto di Zeus e Ganimede: se persino Zeus è vinto dal desiderio per Ganimede, anche lui può esserlo dall'amore di un καλός παῖς. Si tratta quindi verosimilmente di una replica ad alcuni versi pronunciati dall'interlocutore.

Nonostante non sia ricordata l'associazione di Ganimede al ruolo di coppiere (forse proprio perché data facilmente per scontata), la dimensione simposiale risulterebbe centrale; poiché è stata plausibilmente ipotizzata una genesi del testo nell'ambito delle recitazioni simposiali.¹⁵

Se il verbo in apertura indica l'amore per ragazzi adolescenti, il verbo del verso seguente indica la passione amorosa di Zeus nei confronti di colui che assurge a modello di παῖς per eccellenza tra VI e V secolo: Ganimede.¹⁶ Nel terzo verso sono delineati il suo rapimento e la sua elevazione in Olimpo tramite utilizzo congiunto di due verbi: ἀρπάζω con connotazione erotica, ἀνάγω indicante innalzamento. Il risultato dell'azione caratterizzante il mito è nel quarto verso: Ganimede diviene una divinità e Zeus ottiene l'amato παιδείης ἄνθος. Un'espressione, quest'ultima, che indica il culmine dell'età del παῖς – seguendo Stratone di Sardi il diciassettesimo anno (*AP* XII 4.6) – prima che si sviluppino con evidenza i caratteri maschili secondari.

Il mito di Ganimede è funzionale a offrire un esempio illustre che dia credito alla condotta di vita e alle emozioni del poeta. Non si tratta tanto di un mito giustificativo, giacché l'eroticismo verso i ragazzi non richiedeva una giustificazione, essendo una pratica consona al simposio. È più ragionevole ritenere che il poeta volesse rendere accettabile la sua posizione 'subordinata'.

Il legame di Ganimede con il simposio è confermato anche dalla coeva iconografia: le sue prime raffigurazioni certe risalgono alla ceramica degli ultimi decenni del VI secolo, e lo riattraggono come coppie in Olimpo (cf. Sichtermann 1953, 1988: 154-169 (= LIMC); Mayo 1967; Hakanen 2022; Folgar Brea 2022; Topper 2012: 55-65, 72-73).

In una kylix a figure rosse di Oltos – tipica coppa da vino adoperata nei simposi per le libagioni – Ganimede è raffigurato nudo mentre versa nettare a Zeus

al centro del banchetto celeste, con Estia alle sue spalle (Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia, RC6848). Alle spalle di Zeus siedono Atena, Ermes ed Ebe, dall'altra parte figurano Afrodite e Ares. Le identificazioni sono fornite dai nomi: si legge, infatti, Γανυμεδης [sic]. Nel retro, figura una scena legata al vino e al simposio: con Dioniso, Satiri e Menadi.

In un lekythos a figure nere su sfondo bianco (MET Museum, New York, 41.162.30), Ganimede è nudo in posizione retrostante rispetto a Zeus, tiene in mano una brocca identificativa della sua funzione di coppiere, anticipando in un certo senso la futura iconografia di Acquario.¹⁷ La scena ritrae l'ingresso in Olimpo di Eracle, introdotto da Atena e scortato da Iris, con la presenza di Ares dietro Ganimede.

Peculiare è un'anfora a figure nere di tipo B che, nella faccia A, rappresenta un'incoronazione di Ganimede, sempre nudo, con antistante Zeus (Staatliche Antikensammlungen, Munich, 6009). A disporre al giovane la corona sul capo è una dea (probabilmente Afrodite) scortata da una giovane (forse Ebe). Si è certi dell'identificazione con Ganimede perché è inciso il nome in verticale, dall'alto verso il basso. È presente inoltre il tipico galletto che diverrà un elemento ricorrente per simboleggiare la relazione pederastica nella ceramica ateniese a figure rosse del V secolo.¹⁸

4. Ganimede e l'anima: il *Fedro* di Platone e il *Simposio* di Senofonte

Nella prima metà del IV a.C., mentre Ganimede calca le scene come protagonista di commedie a lui intitolate (di Alceo, Antifane, Eubulo) e l'aquila è introdotta nelle rappresentazioni iconografiche come vettore del rapimento in cielo (Leocare), Platone nel *Fedro* e Senofonte nel *Simposio* riusano il mito fornendo nuove interpretazioni.

Non si tratta tanto di elaborazioni letterarie di un momento della *fabula* quanto di riflessioni che si servono di Ganimede per un determinato scopo argomentativo. I dialoghi dei due filosofi sono accomunati da Socrate-personaggio che utilizza il mito, rileggendolo nel senso di elevazione e sublimazione verso il bene superiore dell'anima.¹⁹

Per Platone, Eros è filosofo in senso etimologico: poiché è amante del sapere, ricerca il Bello per raggiungere il sommo Bene (cf. Reale 1998: XI). Il passo con Ganimede è situato nel punto nevralgico dell'o-

pera – sul finire della prima parte incentrata sull'amore (la seconda riguarda la retorica) – in cui Socrate smonta la tesi di Lisia, riportata da Fedro, secondo cui è più opportuno compiacere chi non ama piuttosto che chi ama (255c-d).

Socrate racconta al giovane Fedro che è ἥμερος a portare l'amante – uomo con un dio dentro (ἔνθεος φίλος) – a trascorrere del tempo con il suo amato: lo affretta ad avvicinarsi a lui nei ginnasi e negli altri luoghi di ritrovo. Lo ἥμερος non è altro che la sorgente di quel fiume (ἡ τοῦ ῥεύματος ἐκείνου πηγὴ) così chiamato da Zeus quando si innamorò (ἐρῶν) di Ganimede, un flusso che scorre abbondantemente fino a traboccare da chi ama. Questo flusso di bellezza (τὸ τοῦ κάλλους ῥεῦμα), rimbalzando come un colpo di vento e un'eco, si riversa nell'amato attraverso gli occhi, ingresso naturale dell'anima: dunque irriga i condotti delle penne e fa rispuntare le ali, colmando d'amore anche l'anima dell'amato. Questo in sintesi il fondamentale passo platonico da cui sono scaturiti fiumi e fiumi di letteratura.

Il riferimento di Socrate a Ganimede, benché a prima vista potrebbe apparire accessorio, è pregnante e fa parte della personale rielaborazione platonica del mito: non solo perché il desiderio amoroso ha origine dalla passione di Zeus per il giovane troiano ma anche per alcuni elementi specifici del mito, connessi sia all'elemento liquido sia a quello aereo.

Rispetto a quando sostiene White,²⁰ ritengo più problematico il rapporto tra l'amato cui spuntano le ali e le ali dell'aquila sotto cui si celerebbe Zeus per rapire il ragazzo. Difatti la prima attestazione della metamorfosi di Zeus in aquila risale al secolo successivo (Theoc. XX 40-41). Se il *Fedro* è da datarsi nei primi anni sessanta del IV a.C., non sarebbe da escludere che la lettura di Platone abbia influenzato il diffondersi dell'iconografia dell'aquila (e non il contrario): difatti la più antica iconografia di Ganimede con l'aquila risalente a Leocare è datata in un periodo compreso tra 380 e 350, mentre la messa in scena delle commedie di Ganimede (in cui è possibile, ma per nulla certo, l'impiego dell'iconografia dell'aquila) è relativa al periodo 390-350.²¹

Inoltre, il motivo delle ali – che Eros fa spuntare fuori all'amante – si collega a un discorso precedente di Socrate, secondo cui un tempo l'anima era tutta alata. L'amore è il più beato dei misteri, una mania: Eros stesso è detto dagli immortali Πτέρως, che fa

crescere le ali, mentre dai mortali ποτηγός, ossia alato (255c).²² Inoltre, la modalità aerea di trasporto di Ganimede, testimoniata già dall'*Iliade* (senza αετός) può avere suggerito l'immagine di un sollevamento dalla terra al cielo: allegoricamente dal mondo delle Cose al mondo delle Idee.²³

Poi va considerata la connessione tra il versare il nettare e il flusso d'amore, nonostante nella versione del mito del *Fedro* non vi siano riferimenti espliciti al simposio. La funzione di Ganimede come coppia-re, data la tradizione secolare da Omero a Teognide a Euripide (anche iconografica), può essere data per nota. Pertanto, in questo senso, è plausibile una connessione tra la mescita del nettare e il rinnovamento perenne di giovinezza e immortalità a Zeus e quindi all'amante. Nel gioco di rimbalzi e rispecchiamenti tra amante e amato, così come Ganimede riceve immortalità ed eterna giovinezza, è poi egli stesso a donarle all'amante grazie alla nuova funzione assunta di amasio/coppiere.

Possibilmente, non sarà sfuggito a Platone il comune lemma per bordo della brocca e per labbra: τό χειῖλος. Il flusso d'amore che Ganimede riceve dal padre degli dèi è riversato a sua volta verso di lui. Per altro, il motivo del bacio che trasfonde il soffio dell'anima dalle labbra verso l'amato (Agatone) è presente anche in un celebre distico epigrammatico dell'*Antologia Palatina* attribuito a Platone (V 78).²⁴

Al di là di ciò, nel *Fedro*, si vuole suggerire che è preferibile l'amore che configura una relazione duratura volta all'immortalità, elevando al sommo bene attraverso la bellezza. In questo senso l'eros platonico è divino e sarà più facilmente conciliabile con l'idea di amore cristiano, che porterà a individuare Ganimede come l'essenza stessa dell'anima in certe riletture allegorizzanti umanistico-rinascimentali. Si pensi al caso di Landino commentatore della trasfigurazione onirica di Dante in Ganimede (*Purgatorio* IX 19-33) e al disegno di Ganimede donato da Michelangelo a Tommaso de' Cavalieri (cf. Saslow 1986; Barkan 1991; Marongiu 2002).

Platone sembrerebbe trascurare consciamente, invece, l'aspetto del mito legato alla sparizione e al lutto, enfatizzando il motivo dell'amore che permette di superare i limiti della mortalità. Nella prima parte del *Fedro*, si fa riferimento alla ἀρπαγή di Orizia da parte di Borea (229b), e Socrate ricorda le spiegazioni razionalizzanti dei sofisti che si riferiscono eufemisti-

camente alla morte della fanciulla.²⁵

Al di là di ciò, il Socrate platonico ribadisce che amare secondo filosofia significa amare la bellezza del ragazzo, un'azione che rappresenta l'unica medicina per i mali del mondo. E il modello del παῖς è quello di Ganimede, figura che inizia ad assumere il significato simbolico di anima. Socrate, infatti, invita i giovani a frequentare non chi coglie il fiore della giovinezza e se ne vanta con gli altri, ma chi può fornire prova di virtù, con pudore, anche quando la bellezza sarà finita, ossia chi accompagna l'amato dalla giovinezza alla vecchiaia perché non desidera il corpo prima dell'anima. Nella scelta di porre in rilievo la virtù e il pudore del ragazzo rapito e nell'auspicata continuità del vincolo affettivo, non è da escludere un nesso con i rituali di rapimento cretesi che elogiano ἀνδρεία e κοσμιότης del παῖς, il quale poteva continuare a indossare l'abito ricevuto dall'amante anche in età avanzata (a maggiore ragione considerato il nesso Creta-Ganimede delle *Leggi*).

Il Socrate del *Simposio* di Senofonte rielabora la lettura platonica tesa alla sublimazione, seppure in modo meno incisivo a livello letterario e filosofico. La parte più rilevante è l'inedita speculazione sull'etimo del nome di Ganimede, che influirà anche nella storia della ricezione del mito: l'interesse etimologico sul nome di Ganimede sarà alla base dell'elaborazione rinascimentale degli *Emblemata* di Alciato (ΓΑΝΥΣΘΑΙ ΜΗΔΕΣΙ, *In Deo laetandum*; cf. Kruszynski 1985; Agudo Romeo 2011), e al riguardo rifletterà anche Leopardi a proposito del raro lemma 'gana' connesso a γάνυς/*gaudium* (*Zibaldone* 2369-2374).

Il passo senofonteo in questione è situato verso la fine dell'opera: nel capitolo VIII, prima della coda finale del IX in cui il banchetto si approssima al termine. Socrate suggerisce ai simposiasti di non tralasciare l'amore (VIII 1-12), teorizzando la superiorità dell'eros spirituale su quello fisico (VIII 13-27). L'esempio di Ganimede è riportato all'interno di un'argomentazione finalizzata a mostrare che anche gli dèi prediligono l'eros spirituale (VIII 28-36). Socrate si rivolge soprattutto a Callia, co-protagonista del dialogo: "raffinato organizzatore del banchetto in onore di Autolico" (Corradi 2022: 68). Quest'ultimo è il ragazzo amato da Callia di cui più volte sono intessute le lodi: anche da Socrate dopo la parentesi mitologica (VIII 37-43).

Appena prima della spiegazione su Ganimede, Socrate precisa che le persone amate solo fisicamen-

te da Zeus sono rimaste mortali (Socrate allude alle numerose fanciulle concupite quali Io, Europa, Callisto). In contrasto, sono ricordati Eracle e i Dioscuri come esempi di mortali scelti da Zeus per divenire immortali, grazie alla bellezza delle loro anime (VIII 29). Inoltre, dopo Ganimede e Zeus, sono richiamate altre coppie mitologiche: Achille e Patroclo, Oreste e Pilade, Teseo e Piritoo, uomini cantati e onorati non come amanti carnali ma come valorosi compagni di armi e imprese (VIII 31).

Il caso di Ganimede sarebbe da confrontare, dunque, con quello degli eroi e non con quello delle ragazze bramate. Socrate dice esplicitamente che Ganimede è stato portato sull'Olimpo da Zeus per la sua anima e non per il corpo (καὶ ἐγὼ δὲ φημι καὶ Γανυμήδην οὐ σώματος ἀλλὰ ψυχῆς ἔνεκα ὑπὸ Διὸς εἰς Ὀλυμπον ἀνερχθῆναι, VIII 30).

A differenza di Platone che non si occupa di raccontare il mito ma lo reinterpreta *ex novo*, Senofonte fornisce dei dettagli minimi. Il verbo per l'azione principale è ἀναφέρω con significato di 'sollevo in alto', senza allusione erotica; è menzionato il luogo di destinazione, l'Olimpo, ma non la località di provenienza; non è indicato il ruolo di Ganimede, ma alla fine Socrate precisa che vive onorato tra gli dèi per il piacere della mente e non del corpo (ἐξ οὖν συναμφοτέρων τούτων οὐχ ἡδυσώματος ὀνομασθεῖς ὁ Γανυμήδης ἀλλ' ἡδυσγνώμων ἐν θεοῖς τετίμηται).

Secondo il Socrate senofonteo tale interpretazione sarebbe giustificata dal significato del nome di Ganimede, essendo connesso alla radice del verbo γάνυμαι (gioisco, mi rallegro) e al sostantivo plurale μήδεα (consigli, pensieri).²⁶

Sono riportati dei passi omerici che confermerebbero tale lettura: γάνυται δὲ τ' ἀκούων (gioisce ascoltando); πυκινὰ φρεσὶ μήδεα εἰδῶς (conoscendo nell'animo solidi consigli). Omero è utilizzato come modello giustificativo per l'interpretazione allegorica del mito; eppure sono citate espressioni senza un riscontro effettivo.²⁷ Non sappiamo se Senofonte sbagli consapevolmente oppure si riferisca a un'opera o un passaggio a noi non pervenuti. È possibile che si tratti di 'liberi' riferimenti ai poemi omerici, in cui compaiono sia γάνυμαι (e corradicali) sia μήδεα.²⁸ I termini non appaiono di uso corrente, tanto che nel testo sono fornite come delle glosse interne: γάνυται sta per ἡδεῖται, μήδεα sta per βουλευύματα. In ogni caso, si tratta di un'etimologia plausibile benché presenta-

ta in modo confuso.

In sintesi, non possiamo sapere se, effettivamente, il Socrate storico avesse proposto una sua rilettura di Ganimede che abbia influenzato sia Platone sia Senofonte. Si può considerare che, facendo pronunciare a Socrate siffatti discorsi morali, Platone e Senofonte lo abbiano voluto redimere dalla nota accusa di corruzione dei giovani per cui trovò la morte. Sebbene, a differenza di Senofonte, Platone mantenga soltanto implicita tale concezione, l'interesse di entrambi è quello di offrire un modello di amore pederastico alternativo a quello strettamente sessuale, parodiato in scena nelle coeve commedie.

In conclusione, ho inteso mostrare come il legame di Ganimede con il simposio sia uno degli aspetti fondamentali del mito. Esso si evolve in tre fasi: la prima arcaica – attestata in Omero e che potrebbe rimontare (anche ma non unicamente) a un'origine rituale-iniziatica, pone in rilievo il motivo della compensazione e dell'onore per Ganimede e la sua famiglia derivato dall'assunzione del ruolo di coppiere divino; la seconda fase, testimoniata dalla poesia (simposiale di Teognide, ma anche di Ibico e Pindaro) e iconograficamente dalla ceramica ateniese del VI e V secolo (fino al teatro di Euripide), fa di Ganimede in modo più esplicito il prototipo di amasio, mantenendo il nesso con il simposio; la terza fase del IV secolo, caratterizzata dalle riletture filosofiche del mito di Platone e Senofonte, recupera sia la tradizione erotica di Ganimede come modello di *καλός παῖς*, sia il motivo dell'onorabilità per il ruolo di *οἰνοχόος* tipico della fase più arcaica. Viene quindi riformulata e rivitalizzata la sua figura grazie a una elevazione sul piano morale e ideale dell'anima, svincolando dalla sfera del puro godimento materiale.

Così il lato erotico e quello spirituale di Ganimede, figura emblematica dell'amato che ricolma di nettare l'amante al simposio, continueranno a sopravvivere nei secoli ben oltre il mondo classico, da Dante a Tasso a Goethe, fino alla contemporaneità (cf. Ottonello 2023: 293-941).

Note

¹ Wilson discute la compensazione per la perdita di una persona che non ha perso la vita: propone come esempio il rapimento di una sposa, che nell'*Iliade* riguarda il solo personaggio di Elena, rispetto al quale ritiene analogo il caso di Ganimede, "even if it is not sexualized" (2002: 27).

² La vicenda dei cavalli rifletterebbe un disaccordo tra casate reali, originatosi dalla scelta di Troo di non distribuire i cavalli tra i fratelli di Ganimede – ovvero Ilo e Assaraco (*Il. XX* 232) – ma di darli solo al primo: erede al trono e fondatore di Ilio (cf. Anderson 1997: 68).

³ Generalmente il nettare è la bevanda mentre l'ambrosia è il cibo degli dèi, ma quest'ultima è spesso usata anche come unguento per la toeletta e a volte i termini per indicare cibo e bevanda sono scambiati. Entrambi sono legati all'immortalità con una differenza: "il nettare protegge la vita sconfiggendo ('attraversando') la morte prematura che la interrompe; l'ambrosia assicura la giovinezza eterna eliminando la vecchiaia e perciò la morte naturale. Questa differenza, probabilmente, era già stata dimenticata al tempo della composizione dei poemi omerici: *nek- e *mrt- sono dei fossili e la morte ha un nome nuovo: θάνατος" (Lazzeroni 1998: 75; cf. Mirto 2012: 814).

⁴ Il mito è trattato anche nella *Piccola Iliade* (fr. 6 West) con una genealogia alternativa per cui Ganimede è figlio di Laomedonte (cf. Eur. *Tro.* 822; Cic. *Tusc.* I 65.4-10). Come oggetto per il riscatto compare eccezionalmente una vite d'oro (cf. Aloni 2012: 3-28; Strolonga 2018: 190-217). In questa sede, non ho modo di sviluppare approfonditamente le diverse versioni; per maggiore completezza di riferimenti mi permetto di rimandare alla mia tesi dottorale: Ottonello (2023).

⁵ L'origine del motivo dell'aquila rapitrice di Ganimede può provenire dalla celebre iconografia di Leocare, databile tra 380 e 350, ricordata anche da Plinio (*Nat.* XXXIV 79); oppure può essere legata alla messa in scena, tra 390 e 350, delle perdute commedie di mezzo dal titolo *Ganimede* di Alceo (2-9 Kassel-Austin), Antifane (74-75 K.-A.), Eubulo (16-17 K.-A.). Cf. Gelli (2012: 349-360); Ottonello (2023: 128-151).

⁶ La connessione tra mito di Ganimede e rituale cretese fu proposta da Jeanmaire 1939: 453-455; poi ripresa in vari studi tra cui Willetts 1962: 116-117; Buffière 1980: 60-61; Sergent 1984: 237-247; Koehl 1986: 101-110; Barkan 1991: 30-31; ma rigettata da altri (vd. Topper 2012: 64-65). Bremmer 1990: 137-141, in particolar modo, fa di Ganimede il prototipo dell'οἰνοχόος mortale anche nel contesto del simposio ateniese, essendo al contempo un iniziato e un amato (cf. Bremmer 1980: 278-298).

⁷ Anche Ateneo nei *Deipnosophisti*, opera del II d.C. ispirata alla tradizione del simposio filosofico, chiarisce che presso Creta οἱ ἐρώμενοι sono detti κλεινοί (XI 20) e che per un bel ragazzo è deplorabile non avere un amante. Si ricorda poi che i ragazzi rapiti sono detti παρασταθέντες e che la στολή ricevuta in dono a completamento del rituale è indossata anche da anziani.

⁸ Aristotele (*Pol.* II 10) fornisce una spiegazione razionalistica della larga diffusione dei rapporti sessuali tra maschi nell'isola di Creta: furono istituzionalizzati dal re mitico Minosse (figlio di Zeus) per evitare il pericolo della sovrappopolazione in un territorio limitato. Ancora, la fonte sulla pederastia cretese, può essere incrociata con la versione evermeristica del mito di Ganimede con Minosse rapitore (vd. *supra*).

⁹ Sull'interpretazione di Bremmer del mito di Ganimede in confronto a quelle di Fulgenzio, Natale Conti e Affeld-Niemeyer vd. Fang 2018.

¹⁰ Vi sono altre riappropriazioni del mito: come riporta Ateneo (XIII 77

Kaibel) pure i Calcidesi ritennero la loro patria come luogo di nascita di Ganimede. Il giovane fu rapito da Zeus presso un mirteto e il luogo era chiamato Ἀρπαγίον.

¹¹ Resta aperto il dibattito sulla paternità dei versi, cioè l'ipotesi che autore di questa sequenza non sia Teognide (come sostenuto da Condello 2009: 193-218; cf. Ferreri 2020: 136-137), ma Eveno di Paro (cf. Catenacci 2017: 21-37).

¹² Non ho qui modo di approfondire altre attestazioni, tra le prime, in cui Ganimede è associato al ruolo di amato: Ibico (fr. 289) e Pindaro (*O.* I 40-45; X 99-106). Pure Saffo (168F) potrebbe rappresentare Ganimede come "amasio di Zeus" (Pauscello 2005: 51-67), ma per la natura del frammento (note esegetiche di commento a odi di Saffo), la sequenza του μειρακίου του Διός non necessariamente restituisce il testo di un'ode di Saffo: "potrebbe costituire altresì un semplice *locus similis* come quelli ipotizzati anche in precedenza (l'όνος ἀλέτης, Callimaco), in questi brandelli esegetici" (Neri 2021: 857). Il mito è ripreso anche nel teatro del V secolo: S. fr. 350 Radt; E. *Tr.* 820-838; *Or.* 13911-1393; *IA* 1049-1053; *Cyc.* 577-589; *Ar. Pax* 720-725.

¹³ È anche possibile che la sequenza 1345-50 non costituisca unità autonoma ma sia o da connettere ai versi 1341-44 o da intendere come risposta ai versi 1063-68 (cf. Vetta 1980: 118-119).

¹⁴ Paradigmatico dell'approccio all'ἔρως παιδικός tra VI e V secolo è anche un aneddoto riportato in uno scolio antico alla seconda *Istmica* di Pindaro (*Isth.* 2.1b = III 213 Drachmann): quando chiesero al poeta Anacreonte perché scrivesse inni per i ragazzi invece che per gli dèi, il poeta di Teo rispose: "perché i ragazzi sono i nostri dei" (Ἀνακρέοντα γούν ἐρωτηθέντα, φασί, διατί οὐκ εἰς θεοὺς ἀλλ' εἰς παῖδας γράφεις τοὺς ὕμνους; εἰπεῖν, ὅτι οὗτοι ἡμῶν θεοὶ εἰσιν).

¹⁵ Per Colesanti (2011; cf. Vetta 1983; Ferrari 1987: 177-197) la formazione di gran parte del *corpus Theognideum* sembra derivare da un'antica tradizione simposiale, suggerendo che nella sua intenzione possa essere il risultato della trascrizione di elegie eseguite oralmente nei simposi.

¹⁶ Si consideri che "l'uso di παιδοφιλεῖν e παιδοφίλης è dovuto all'impossibilità di παιδεραστεῖν, παιδεραστής di entrare nel distico elegiaco" (Vetta 1980: 97).

¹⁷ Soltanto in età ellenistica Ganimede subisce un catasterismo ed è associato a Ὑδροχόος (*Aquarius*), da Eratostene (*Cat.* I 26, I 30; cf. Man. IV 22; Hyg. *Astr.* II 16, II 29; Ov. *Fast.* I 652, II 145-146; Germ. 315-320, fr. IV 133-135; Manil. II 446, V 486-488; Avien. *Arat.* 550, 645-649, 694, 827, 838, 1008-1009, 1105, 1258, 1273) (cf. Ottonello 2023: 272-290).

¹⁸ La ventina di raffigurazioni di Ganimede in Olimpo non ha coerenza rappresentativa, a differenza delle numerose scene modellate sulla pederastia ateniese del V secolo, raffiguranti Zeus rapitore/inseguitore e Ganimede che spesso maneggia il cerchio e/o il galletto. Cf. Sichtermann 1988: 154-169 (= LIMC); González Zymly 2007: 158-161.

¹⁹ Si tende a ritenere il *Simposio* platonico antecedente a quello di Senofonte. Anche il *Fedro* è successivo al *Simposio* platonico, ed è da datare possibilmente ai primi anni sessanta. È molto plausibile che il *Simposio* senofonteo sia stato scritto intorno al 360, servendosi dell'omonima opera platonica e del *Fedro* (cf. Reale 1998; De Martinis 2013).

²⁰ Secondo White (1993: 163-164) si possono individuare tre motivi per spiegare la scelta di Ganimede: rappresenta "the most vibrant degree of physical beauty" e di lui si innamora Zeus che è dio dei

filosofi; la discesa di Zeus sulla Terra “disguised in eagle’s feathers” mostra “(although in reverse direction) the winged imagery of soul in pursuit of true beauty”; “Ganymede was raised to Olympus in order to be Zeus’ cupbearer” e contribuisce quindi a fornire a Zeus una parte del suo nutrimento essenziale, proprio come la visione della bellezza, realtà al di là dei confini del cielo, contribuisce a definire la divinità di Zeus. Secondo lo studioso, il riferimento alla relazione tra Zeus e Ganimede nel *Fedro* non solo collega il desiderio dell’amante per l’amato a quello di Zeus, poiché connette “the lover’s soul to what it saw when in the company of Zeus during the banquet of reality”, ma incarna anche, in molti dei suoi dettagli mitici, le circostanze metafisiche astratte che stanno alla base della manifestazione dell’amore.

²¹ A suggerire un senso di elevazione platonica è una custodia bronzea di uno specchio greco di metà IV a.C. (Staatliche Museen zu Berlin, misc. 192), che presenta una delle raffigurazioni più antiche dell’*abductio* di Ganimede da parte dell’aquila. Non è ritratto un rapimento esplicitamente erotico: un fanciullo guarda verso l’alto negli occhi dell’aquila, aggrappandosi al suo collo con slancio quasi estatico. E il ragazzo sembra fondersi nell’abbraccio alato dell’aquila. La lettura platonica può avere influito anche sulla singolare rappresentazione di Ganimede elevato da un genio alato nella volta della Basilica sotterranea di Porta Maggiore a Roma.

²² Ognuno persegue il suo eros secondo il proprio carattere. E anche in questo caso sono utilizzate simbolicamente le divinità: a differenza dei seguaci di Ares, Era o Apollo, quelli di Zeus amano chi è filosofo e predisposto all’affermazione, facendo di tutto affinché l’amato si realizzi come tale (252c-e).

²³ Nel *Simposio* platonico, come riporta il discorso di Pausania (180c-185c), l’amore sublimante che riguarda Afrodite Urania, ossia celeste, può essere rivolto solo ai ragazzi, mentre quello per il corpo, sia femminile sia maschile, afferisce ad Afrodite Pandemia, ossia volgare. L’eros celeste non è effimero perché non si consuma nell’atto fisico, pur non essendo quest’ultimo necessariamente escluso (a differenza delle più rigide impostazioni delle *Leggi*).

²⁴ Dibattuta però la questione attributiva degli epigrammi erotici, per cui rimando alla discussione di Page (1981, 125-127), che rigetta la tesi dell’autorialità di Platone (cf. Massimo 2020; Coughlan 2023).

²⁵ Anche Ganimede assumerà un significato simbolico legato alla morte prematura nell’iconografia funeraria romana (Sichtermann 1992), ed è possibile che questo valore fosse veicolato anche in alcune ceramiche del VI/V a.C. mediante il motivo del cerchio (Dasen 2019; cf. Boyancé 1972: 73-89).

²⁶ L’interesse per l’indagine dei nomi deriva verosimilmente da Antistene ed è presente anche in alcuni passi del *Fedro* (251c, 255c). Anche Euripide nel *Ciclope* mostra, seppure implicitamente, una coscienza del significato etimologico del nome di Ganimede insieme a quello di Ebe: γάνυμαι <δὲ> δαιτὸς ἦβα (‘gioisco nella giovinezza del banchetto’, 504). Polifemo pronuncia la frase proseguendo una precedente metafora nautica, in un discorso che si intesse “anche nel lessico, di richiami specificatamente simposiali” (Napolitano 2003: 137; cf. Ambrose 1996: 91-95). Il protagonista esprime una preferenza del *côté* omoerotico, antepoendo Ganimede alle Grazie: una scelta aristocratica con valore parodistico. Il rozzo Polifemo si è aristocratizzato nel simposio a tal punto da scacciare la bellezza femminile e preferire i ragazzi, paragonandosi con ὕβρις a Zeus (577-589).

²⁷ Sull’uso di riferimenti omerici in Platone e Senofonte con riferimento a Socrate rimando a Yamagata (2012: 130-144), che conclude l’analisi ritenendo plausibile che anche il Socrate storico utilizzasse riferimenti omerici.

²⁸ Il verbo γάνυμαι indica originariamente il brillare, dunque l’essere radiante di gioia, l’essere gaio e il godere. Ha la stessa radice indoeuropea *geh₂u- del verbo latino *gaudēo*, connesso alla sfera della gioia, innanzitutto, e poi a quella del piacere (cf. Beekes 2010: 260; Vaan 2008: 255-256; Pokorny 1959: 53; Ernout, Meillet 1956: 476-477; Chantraine 1968: 210). Omero utilizza l’espressione γάνυται φρένα con riferimento a Enea (*Il.* XIII 493), e il termine μῆδεα solo al plurale (*Il.* VII 278; XVII 325; XVIII 363; XXIV 88, 282, 674; *Od.* II 38; XI 445; XIX 353; XX 46). Eppure, già in Omero, τὰ μῆδεα sono anche i genitali (*Od.* VI 129; XVIII 67, 87; XXII 476), il che potrebbe far pensare come anche nella lettura etimologica si possa individuare una duplicità tra Ganimede spirituale e carnale.

Bibliografia

- AGUDO ROMEO M. (2011), “El rapto de Ganimedes en libros de emblemas del siglo XVI”, in MARTÍNEZ B.A., MUÑOZ JIMÉNEZ M.S. (éd.), *Estudios sobre florilegios y emblemas. “Manet Semper Virtus Odosque Rosae”*. Homenaje a la memoria de la Profesora Ana María Aldama Roy, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 87-98.
- ALONI A. (2012), “Collane e cavalli. Tradizioni mitiche e colonizzazione”, in RIU X., PÒRTULAS J. (ed.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Dipartimento di Scienze dell’Antichità dell’Università di Messina, Messina, pp. 3-28.
- AMBROSE Z.P. (1996), “Ganymede in Euripides’ Cyclops: a study in homosexuality and misogyny”, in *NECN*, XXIII:3, pp. 91-95.
- ANDERSON M.J. (1997), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Clarendon Press, Oxford.
- BARKAN L. (1991), *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford University Press, Stanford.
- BEEKES R. (2010), “Etymological Dictionary of Greek”, in LUBOTSKY A. (ed.), *Indo-European Etymological Dictionary*, I, Brill, Leiden.
- BOYANCÉ P. (1972), “Funus acerbum”, in *Etudes sur la religion romaine*, XI, pp. 73-89.
- BREMMER J.N. (1990), « Adolescents, symposion, and pederasty », in Murray O. (ed.), *Symptica: a symposium on the symposion*, Clarendon Press, Oxford, pp. 135-148.
- BREMMER J.N. (1980), “An Enigmatic Indo-European Rite: Paederasty”, in *Arethusa*, XIII:2, pp. 279-298.
- BUFFIÈRE F. (1980), *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris.
- CATENACCI C. (2017), “Teognide, Eveno e Simonide: una revisione e una nuova ipotesi (con un’appendice)”, in *QUCC*, CXV:1, 21-37.
- CHANTRAINE P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksiek, Paris.
- COLESANTI G. (2011), *Questioni teognidee. La genesi simposiale di un corpus di elegie*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- CONDELLO F. (2009), “Due presunte elegie lunghe nei ‘Teognidea’”, in *Prometheus*, XXXV, 193-218.
- CORRADI M. (2022), “Callia nella letteratura socratica: un paradigma complesso”, in C. MARSICO (ed.), *Socrates and the Socratic Philosophies* (International Socrates Studies, XI), pp. 65-78.
- COUGHLAN T. (2023), “Platon”, in: URLACHER-BECHT C. (éd.), *Dictionnaire de l’épigramme littéraire dans l’Antiquité grecque et romaine*, vol. II, Brepols, Turnhout, pp. x-x.
- DASEN V. (2019), “Hoops and Coming of Age in Greek and Roman Antiquity”, in *8th International Toy Research Association World Conference*, Jul 2018, Paris, France.
- DE MARTINIS L. (2013), SENOFONTE, *Tutti gli scritti socratici: Apologia di Socrate-Memorabili-Economico-Simposio*, a cura di L. DE MARTINIS, con un’introduzione di G. REALE, Bompiani, Milano.

- DOVER J.K. (2016), *Greek Homosexuality*, with forwards by S. HAL-LIWELL, M. MASTERSON, J. ROBSON, Bloomsbury, London-New York (1 ed. 1978; ed. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Einaudi, Torino 1985).
- ERNOUT A., MEILLET A. (1956), *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire de mots*, III ed., Klincksieck, Paris (1 ed. 1932).
- FANG Y. (2018), "Ganymede the Cup Bearer: Variations and Receptions of the Ganymede Myth", in *Berkeley Undergraduate Journal of Classics*, VII:1.
- FERRARI F. (1987), "Sulla ricezione dell'elegia arcaica nella silloge teognidea: il problema delle varianti", in *Maia*, n.s. XXXIX, pp. 177-97.
- FERRERI L. (2020), *Coppie e catene simposiali nella silloge teognidea*, EUT, Trieste 2020.
- FOLGAR BREA M.J. (2022), *El capricho de Zeus: Ganymedes desde la Antigüedad a la Edad Media*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- GELLI E. (2012), "Il mito di Ganimede nella commedia attica del IV secolo", in BASTIANINI G., WALTER LAPINI W., TULLI M. (a cura di), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze University Press, Firenze, pp. 349-360.
- GONZÁLEZ ZYMLA H. (2007), "Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganimedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval", in *Troianalexandrina*, VII, pp. 147-187.
- HAKANEN V. (2022), *Ganymede in the Art of Roman Campania. Ancient Roman Viewers' Experience of Erotic Mythological Art*, Doctoral dissertation, University of Helsinki.
- JEANMAIRE H. (1939), *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans V antiquité hellénique*, Bibliothèque universitaire, Lille.
- KOEHL R.B. (1986), "The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage", in *Journal of Hellenic Studies*, CVI, pp. 105-107.
- KRUSZYNSKI A. (1985), *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.
- LAZZERONI R. (1998), *La cultura indoeuropea*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- MARONGIU M. (2002), *Il mito di Ganimede: prima e dopo Michelangelo*, Mandragora, Firenze.
- MASSIMO D. (2020), "Defining a 'Pseudo-Plato' Epigrammatist", in BERARDI R., FILOSA M., D. MASSIMO D. (ed.), *Defining Authorship, Debating Authenticity*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 47-66.
- MAYO P.C. (1967), *Amor spiritualis et carnalis: aspects of the myth of Ganymede in art*, Ph.D. dissertation, New York University.
- MIRTO M.S. (2012), "Commento", in OMERO, *Iliade*, introduzione a cura di M.S. MIRTO e G. PADUANO, traduzione di G. PADUANO, illustrazioni di L. MAINOLFI, contributi di M.S. MIRTO, Einaudi, Torino, pp. 755-1168 (1 ed. 1997).
- NAPOLITANO M. (2003), EURIPIDE, *Ciclope*, a cura di M. NAPOLITANO, introduzione di L.E. ROSSI, Marsilio, Venezia.
- NERI C. (2021), *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- OTTONELLO F. (2023), *Ganimede: elaborazioni del mito dal mondo classico alla letteratura italiana*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Bergamo.
- PAGE D.L. (1981), *Further Greek Epigrams*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PERCY W.A. III (1996), *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.
- POKORNY J. (1959), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch I*, Francke, Tübingen.
- PRAUSCELLO L. (2005), 7. *Note di commento a testi poetici*, in AA.VV., "Comunicazioni dell'Istituto papirologico 'G. Vitelli'", VI, Istituto papirologico G. Vitelli, Firenze, pp. 51-67.
- PROVENCAL V. (2005), "«Glukus himeros»: pederastic influence on the myth of Ganymede", in VERSTRAETE B.C., PROVENCAL V. (ed.), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, Harrington Park Press, Binghamton, pp. 87-136.
- REALE G. (1998), PLATONE, *Fedro*, a cura di G. REALE, testo critico di J. BURNET, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- SASLOW J.M. (1986), *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, New Haven-London.
- SERGENT B. (1984), *L'homosexualité dans la mythologie grecque, préface de Georges Dumézil*, Payot, Paris (ed. it. *L'omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Bari 1986).
- SICHTERMANN H. (1953), *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Verlag Gebr. Mann, Berlin.
- ID. (1988), "Ganymedes", in *LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV:1, pp. 154-169.
- ID. (1992), *Die mythologischen Sarkophage. 2: Apollon, Ares, Bellero-phon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*, Gebr. Mann, Berlin.
- STROLONGA P. (2018), "Variations on the Myth of the Abduction of Ganymede", in *Yearbook of Ancient Greek Epic Online*, II:1, pp. 190-217.
- TOPPER T. (2012), *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VAAN M. de (2008), "Etymological Dictionary of Latin (and the other Italic Languages)", in LUBOTSKY A. (ed.), *Indo-European Etymological Dictionary*, VII, Brill, Leiden.
- VETTA M. (1983), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Laterza, Bari.
- WHITE D. A. (1993), *Rhetoric and Reality in Plato's "Phaedrus"*, State University of New York Press, Albany.
- WILLETTTS R.F. (1962), *Cretan Cults and Festivals*, Routledge and Kegan Paul, London.
- WILSON D.F. (2002), *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge.
- YAMAGATA N. (2012), "Use of Homeric References in Plato and Xenophon", in *The Classical Quarterly*, LXII:1, pp. 130-144.

Donna a banchetto nell'antichità: Cleopatra VII

ILARIA MONTI

ilaria.monti97@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.535>

Parole chiave

Cleopatra VII
Marco Antonio
Plutarco
Donna a banchetto
Vino e donne

Keywords

Cleopatra VII
Mark Antony
Plutarch
Woman at banquet
Wine and women

Abstract

Nella *Vita di Antonio* Plutarco riferisce del sontuoso banchetto offerto da Cleopatra VII, ultima regina ellenistica e sovrana d'Egitto, a Marco Antonio, che ricambia a sua volta, in occasione del loro incontro a Tarso; fatto descritto, con qualche differenza, anche da Socrate di Rodi. A partire da tali fonti l'articolo vuole riflettere sulla donna a banchetto nell'antichità confrontando passato e presente, da Omero sino alla fine dell'età ellenistica ossia l'inizio dell'età augustea, quindi Oriente ed Occidente mediterranei, mondo greco e mondo etrusco e romano. Tornando a Cleopatra, si esaminano altri convivi organizzati dalla Regina insieme ad Antonio in relazione al circolo dei 'Viventi inimitabili' fondato dai due: inviti all'insegna del lusso e del divertimento ma aventi altre finalità. In ultimo, l'immagine di Cleopatra che beve vino a banchetto offre l'occasione per una riflessione, ancora in chiave comparatistica, sul rapporto tra la donna ed il vino nell'antichità.

In the *Life of Antony*, Plutarch reports on the sumptuous banquet offered by Cleopatra VII, the last Hellenistic queen and ruler of Egypt, to Mark Antony, who reciprocates, on the occasion of their meeting in Tarsus; a fact also described, with some differences, by Sokrates of Rhodes. From these sources, the article aims to reflect on women at banquets in antiquity by comparing past and present, from Homer to the end of the Hellenistic age or the beginning of the Augustan age, as well as the Mediterranean East and West, the Greek world and the Etruscan and Roman worlds. Returning to Cleopatra, it examines other banquets organised by the queen together with Antony in relation to the association of the 'Inimitable Livers' founded by the two: not only are events characterized by pleasures and luxury but they present also others different goals. Finally, the image of Cleopatra drinking wine at a banquet gives the opportunity to analyse the relationship between wine and woman in Antiquity, again following a comparative approach.

Nella *Vita di Antonio*, testo parte dell'opera *Vite parallele*, una raccolta e confronto di biografie di celebri uomini greci e romani scritta in lingua greca da Plutarco di Cheronea (I-II secolo d.C.), la figura di Cleopatra occupa un posto rilevante. Il testo può essere anzi considerato come una biografia di coppia dal capitolo 25 in cui la Regina d'Egitto fa la sua comparsa nella narrazione. Tale *Vita* risulta perciò una fonte particolarmente interessante per conoscere il rapporto tra Antonio e Cleopatra, oltre per la campagna partica del triumviro (Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: IX e XVIII). In essa, se Plutarco presenta Antonio come un antimodello, quindi in chiave piuttosto negativa,¹ egli descrive Cleopatra come non dotata di una bellezza ineguagliabile ma in possesso di un grande fascino grazie alla sua parola seducente ed abilità nel conversare.²

Ciò che si vuole considerare della vita plutarchea in questo scritto riguarda la narrazione del fastoso banchetto organizzato da Cleopatra per Antonio il quale ricambia poi a sua volta; episodi che hanno contribuito a caratterizzare un aspetto dell'immagine della Regina d'Egitto, oltre naturalmente quella del triumviro.³

Contestualizzando innanzitutto, dopo la vittoria a Filippi in Macedonia (oggi sito archeologico ad ovest della città greca di Kavala) nell'ottobre del 42 a.C.⁴ sui cesaricidi, mentre Ottaviano sceglie di tornare a Roma Antonio intraprende un viaggio trionfale in Grecia ed in Asia Minore fino all'estate del 41; egli intende ristabilire il controllo romano in quei territori toccati dalla guerra civile (Schiavone 2023: 76) ma si tratta anche di una preparazione per la prossima campagna contro i Parti (Capponi 2021: 74). Giunto a Tarso in Cilicia (nell'attuale Turchia meridionale) Antonio convoca Cleopatra al fine di chiederle spiegazioni sulle altalenanti posizioni prese durante la guerra. La Regina infatti, appoggiati inizialmente i cesariani, prende poi accordi con Cassio sul finire del 43 fornendogli aiuti economici e forse anche militari (Schiavone 2023: 75); in seguito, tuttavia, alla prima battaglia nell'ottobre del 42, Cleopatra invia su richiesta di Antonio alcune navi per portare rifornimenti e per contribuire ad allontanare gli avversari ma a causa di un temporale la flotta egizia rientra e le navi di Ottaviano ed Antonio vengono distrutte (Capponi 2021: 73). Compresi dunque i motivi alla base dell'incontro, questo è organizzato tramite Quinto Dello, ufficiale passato

dalla parte di Cassio a quella di Antonio e testimone oculare di molti eventi della vita del triumviro essendo al suo fianco; Dello inoltre è autore di una perduta opera storiografica sulla spedizione partica, probabile fonte di Plutarco relativamente a tali fatti (Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: XXVIII; Capponi 2021: 76; Schiavone 2023: 72-73 e 76). L'importanza dell'avvicinamento tra Antonio e Cleopatra può essere sottolineata ad esempio con le parole di Schiavone che lo definisce come l'inizio della "seconda vita di Cleopatra" (2023: 73). Dopo l'iconica risalita del fiume Cidno, in passato chiamato *Tarsus Çayı*, descritta dettagliatamente da Plutarco,⁵ si legge nel testo:

Antonio le mandò un invito a pranzo; essa [Cleopatra] gli chiese di venire piuttosto da lei. Antonio, che desiderava mostrarsi subito accondiscendente e cordiale, accettò e andò. S'imbatté in un apparato superiore a ogni descrizione; soprattutto fu colpito dalla quantità delle luci. Si dice ve ne fossero dappertutto in tale numero, a terra o in alto, e ordinate e disposte con tali inclinazioni e rapporti fra loro, ora a quadrati ora a cerchi, da creare uno spettacolo fra i pochi belli e meritevoli di essere visti.

L'indomani Antonio l'intrattenne a pranzo a sua volta, con l'ambizione di superare il suo splendore e la sua raffinatezza; ma in entrambi rimase indietro e sconfitto e lui per primo scherzò sulla meschinità e rozzezza dei suoi apparati (Plut. *Ant.* 26, 6-7 – 27,1; trad. it. Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: 177 e 179).

Stando al racconto plutarcheo, Cleopatra organizza il primo sontuoso banchetto per Antonio. Si potrebbe dire che il lusso mostrato dalla Regina sia quasi una sorta di caratteristica ereditaria essendo anche il padre di Cleopatra, Tolomeo XII, famoso per lo sfarzo dei suoi banchetti; egli, inoltre, era noto per la sua vita libertina e l'adozione del titolo di Nuovo Dioniso. I sovrani tolemaici, in generale, sono ricordati come lussuosi (Capponi 2021: 16-17).⁶

Un secondo aspetto che emerge dal testo di Plutarco riguarda la meraviglia di Antonio nel vedere luci così numerose: un dettaglio rilevante in quanto, come sottolinea Capponi (ivi: 79), l'illuminazione nel mondo orientale lega il sovrano al potere divino.

Una più ampia descrizione del banchetto si trova nel frammento di Socrate di Rodi, storico vissuto probabilmente sul finire del I secolo a.C. ed autore di un'opera, per lo più sconosciuta, sulla Guerra civile

romana (Horster 2017). Possibile fonte di Plutarco (Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: 411 n. 9-14), Socrate così presenta il banchetto preparato da Cleopatra per Antonio:

[...] Quando Cleopatra incontrò Antonio in Cilicia, fece preparare per lui un banchetto regale in cui tutto il servizio era d'oro, tempestato di pietre preziose e lavorato con straordinaria raffinatezza; persino le pareti – dice – erano ricoperte con drappi di porpora e d'oro. Cleopatra fece preparare dodici triclini, poi invitò Antonio con chi voleva. Siccome il generale rimase stupito alla vista di tanto splendore, ella sorridendo disse che gli regalava tutto, e lo invitò di nuovo a cena per il giorno dopo, insieme con i suoi amici e gli ufficiali: questa volta rese il banchetto ancora più sontuoso, e di molto, così da far sembrare modesto quello precedente, e poi di nuovo anche questa volta gli regalò il servizio [...] (*FGrHist* 192 F1 = Athen. IV 147e-148b; trad. it. Canfora 2001: 376).⁷

Rispetto al racconto plutarco, Socrate riferisce come un secondo banchetto sia offerto sempre da Cleopatra; un evento più sfarzoso del precedente.

Tra i diversi possibili aspetti legati a questi convivi da analizzare si vuole porre l'attenzione sul fatto che Cleopatra partecipi liberamente ai banchetti e, per di più, abbia la facoltà di organizzarli. È bene sapere come questa *agency* mostrata dalla Regina non caratterizza tutte le donne del mondo antico; partendo da tale evento sembra dunque interessante riflettere brevemente sulla presenza, assenza e ruoli delle donne nei convivi nell'antichità. Si intende confrontare non solo passato e presente, da Omero fino agli anni di Cleopatra quindi fine ellenismo – inizio età augustea, ma anche Oriente ed Occidente mediterranei per avere così uno scenario del fenomeno nel tempo e nello spazio.

Iniziando dai poemi omerici, la donna dell'alta società non partecipa generalmente al banchetto organizzato dagli uomini durante il quale è considerato più opportuno che si ritiri nelle proprie stanze; ciò, tuttavia, non è una regola (Pepe 2018: 179). Sebbene sia un fatto poco diffuso, si possono trovare esempi di presenza femminile a banchetto: nel libro IV dell'*Odissea* si legge come Elena di Sparta entra nella sala del banchetto dove Menelao ospita Telemaco, giunto per avere notizie del padre; la sua partecipazione è piuttosto attiva dato che prende parola, siede e si intrattiene con gli uomini (Mossé 1997⁴: 24), stabilendo

inoltre anche il vino da servire. Sempre nell'*Odissea*, nel libro VII Arete, consorte di Alcino re dei Feaci, siede accanto al marito durante un banchetto con i capi e consiglieri dei Feaci in occasione dell'arrivo di Ulisse (Mossé 1997⁴: 24; Pepe 2018: 179). Ed è possibile supporre, spiega Pepe, che cibo e vino vengano serviti anche alla donna insieme agli altri ospiti (2018: 179). È bene sottolineare poi come la presenza delle mogli dei re omerici nelle situazioni di commensalità sia un aspetto che mostra la partecipazione, seppur limitata, della sposa al potere regale, come riferisce Mossé (1997⁴: 23).

Nel mondo greco, le donne libere sono escluse dai banchetti e dai simposi; le sole figure femminili presenti sono le *hetairai*, le etère ossia "compagne", donne dotate di una certa educazione intellettuale che affiancano gli uomini in alcune attività sociali ed incontri vietati alle mogli come i convivi, nonché le schiave e le intrattenitrici (Cantarella 2011³: 76, per le etère: 81-82; Burton 1998: 143 e 147).⁸ Uno sguardo differente sulla questione è proposto da Burton che nel suo articolo (1998) sottolinea la possibilità di trovare alcuni esempi di donne greche, ovviamente intendendo sempre quelle "oneste", in varie situazioni conviviali.⁹ Il testo è infatti diviso in sezioni ciascuna delle quali, dopo la prima dedicata al mondo omerico ed eroico, analizza la presenza di donne in una diversa tipologia di banchetto: maschili, femminili, femminili con partecipazione di uomini, quelli con donne *in charge*, infine banchetti che mostrerebbero una certa equità tra uomini e donne. L'intento, esplicitato, è di invitare a considerare maggiormente questo tema pur consapevoli della difficoltà di interpretare le fonti disponibili (ivi: 143-144).¹⁰ Tra le fonti che la studiosa cita si vuole qui ricordare in particolare il passo di Cornelio Nepote (I secolo a.C.) in quanto risulta importante per affrontare l'argomento anche per Roma, come si vedrà più avanti. Il biografo romano nella prefazione della raccolta biografica intitolata *De viris illustribus* riferisce come rispetto al mondo romano in cui non è ritenuto uno scandalo che il marito banchetti con la moglie, in Grecia la donna non partecipa a tali eventi se non a quelli con la famiglia.¹¹ Burton analizza come l'affermazione di Nepote, avanzata dagli studiosi a sostegno dell'assenza delle donne greche ai convivi, di fatto sottolinea invece un'apertura dato che è possibile per la donna essere presente ai banchetti tra i parenti (ivi: 147).¹² Rimandando all'arti-

colo per i vari esempi, per il presente scritto è interessante segnalare come nella sezione dedicata alle donne attive Burton menzioni il caso di Cleopatra VII: una regina ellenistica che sfrutta il luogo dei banchetti a fini politici,¹³ con Marco Antonio a Tarso e forse prima con Cesare a Roma (ivi: 157). L'età ellenistica segna un cambiamento della condizione della donna la quale ottiene maggiori capacità giuridiche e partecipazione alla vita sociale da considerarsi anche come ripercussioni delle più vaste trasformazioni politiche, sociali e culturali che seguono l'età di Alessandro Magno. Il nuovo ruolo, comunque, rimane legato alla classe sociale della donna nonché ancora al luogo in cui vive (Pomeroy 1997: 224; Cantarella 2011³: 135-139 e 145-146). Se le regine macedoni sono definite dagli storici "donne ambiziose, astute e, in molti casi, crudeli" (Pomeroy 1997: 226), il loro agire rimane vincolato soprattutto al loro ruolo di mogli e madri di uomini al potere (ivi: 230). Poche sono le eccezioni: l'ultima regina ellenistica, Cleopatra VII, è quella più celebre e rappresenta una donna che governa e prende decisioni nella sua individualità; anche la situazione conviviale si mostrerebbe quindi come una possibile opportunità per gestire il potere.¹⁴

Guardando ora al mediterraneo occidentale, la presenza della donna a convivio sembra avere senza dubbio una più larga partecipazione rispetto alla realtà greca. Nella penisola italica, presso gli Etruschi le donne banchettano insieme agli uomini stando in posizione "sdraiata" (Cantarella 2011³: 153-154).

Nel mondo romano, riprendendo la frase di Cornelio Nepote sopra discussa, le donne accompagnano i mariti ai banchetti senza che ciò desti problemi. La donna, tuttavia, non prende parte alla *commissatio*, ossia l'ultimo momento della cena romana, esclusivo degli uomini.¹⁵ Da notare un cambiamento della posizione assunta nelle occasioni di commensalità: durante l'età repubblicana la donna rimane seduta anche se il marito è sdraiato; in seguito, invece, nel periodo imperiale, si sdraia (Pomeroy 1997: 326; Paoli 2017: 115, per il banchetto romano: 94-101).¹⁶ Considerando una donna romana "legata" alla storia di Cleopatra, Ottavia, sorella di Ottaviano e moglie di Antonio, si sa che essa prende parte ad esempio ai banchetti nonché alla vita dionisiaca di Antonio durante il loro soggiorno ad Atene nel 39 (Cresci Marrone 2020: 141-144). In ultimo, vale la pena di sottolineare come Augusto assegni alla partecipazione delle donne della

propria famiglia ai banchetti pubblici un ruolo particolarmente significativo: tale presenza è parte delle riforme della famiglia volute da Augusto, dunque le donne della propria famiglia e i loro comportamenti diventano un modello per le altre donne romane (Cenerini 2016: 39).

Tornando ai banchetti di Cleopatra e Antonio, dopo quelli organizzati a Tarso i due si invitano diverse altre volte. Antonio infatti decide di trascorrere l'inverno del 41-40 ad Alessandria con la Regina ed insieme danno vita ad una sorta di associazione chiamata "*σύνδοδος ἀμιμητοβίων*" come riferisce Plutarco in 28, 2, ossia "associazione dei Viventi Inimitabili": questa coinvolge un gruppo ristretto di conoscenti, forse dodici, della corte egizia e romani che seguono la vita intrapresa da Cleopatra ed Antonio con divertimenti, giochi e ricchi convivi (Schiavone 2023: 91). Il biografo greco evidenzia bene come una caratteristica di tale gruppo sia proprio l'invitarsi reciprocamente a costosi banchetti (*Ant.* 28, 2). Egli, inoltre, a prova della sontuosità di questi eventi, racconta ad esempio l'episodio degli otto cinghiali arrostiti per soli pochi invitati; una storia che Plutarco aveva ascoltato dal nonno Lampria al quale era stata detta, insieme ad altre notizie, dal medico Filota di Anfissa che era presso Alessandria al tempo dei fatti per studiare medicina (*Plut. Ant.* 28, 3-5; Capponi 2021: 82-83).

Sebbene tale periodo sia visto come frivolo e di soli divertimenti, per Cleopatra vi è altro dietro al rapporto con Antonio: in primo luogo fini politici, dato che il triumviro riceve il compito di eliminare la rivale di Cleopatra, la sorella Arsinoe, così da togliere alla Regina eventuali problemi nel governare quello che è rimasto l'unico paese forte del mediterraneo orientale non soggetto a Roma (Schiavone 2023: 87). Gli atteggiamenti adottati, così come l'associazione fondata, mostrano invece la scelta di Cleopatra di intraprendere una nuova forma di regalità e di vita da condividere con Antonio in cui si manifesta la fusione tra l'Oriente greco-egizio e l'Occidente romano (ivi: 91-92).

Un altro fastoso convito con Cleopatra protagonista è quello narrato da Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) nella sua opera enciclopedica *Naturalis Historia* con il noto episodio della perla sciolta nell'aceto dalla Regina.¹⁷ In IX 58 l'autore racconta come Cleopatra, durante uno dei banchetti organizzati per Antonio, tolta una delle perle che portava all'orecchio, la avrebbe sciolta in un vaso di aceto forte e poi bevuta; ciò per

una dimostrazione al triumviro di poter aggiungere altro a quei sontuosi inviti consumando lei sola dieci milioni di sesterzi tutti in una volta. Si ritiene che il fatto possa risalire all'inverno del 35-34 durante il quale Antonio soggiorna ad Alessandria seguendo nuovamente la vita dissoluta con Cleopatra tenuta in precedenza (Schiavone 2023: 115). Capponi avanza l'ipotesi che l'episodio sia databile prima del 32 per la presenza di Munazio Planco che diviene poi sostenitore di Ottaviano in quell'anno; la studiosa, inoltre, sottolinea come Orazio nel 33 riporta un aneddoto simile in *Serm.* II 3, 239-242 per cui "c'è da chiedersi se Cleopatra l'avesse sentito e immediatamente replicato" (2021: 142). Vale comunque la pena di ricordare come dopo la partenza del triumviro nella primavera del 40, Antonio e Cleopatra non si vedono più fino al 37 quando il Romano organizza ad Antiochia un incontro diplomatico a cui partecipa anche la Regina per la prossima campagna partica; i due poi trascorrono insieme quell'inverno. Nel successivo del 36-35 Antonio, invece, intraprende la spedizione contro i Parti (Capponi 2021: 97 e 107-110; Schiavone 2023: 101-109).

Questo episodio testimonia ancora la sontuosità dei banchetti organizzati da Cleopatra; un lusso che, pare rilevante indicare, la Regina aveva mostrato anche in precedenza durante il convivio con Giulio Cesare (Scuderi 1984: 65). Notizia di tale evento si legge nella *Vita di Cesare* di Plutarco: Cesare, giunto ad Alessandria nell'ottobre del 48 dopo la morte di Pompeo, aiuta Cleopatra a tornare dall'esilio ed a riprendere la condivisione del regno insieme al fratello; per festeggiare la riconciliazione si organizza dunque un banchetto (*Caes.* 48, 2-49, 4). Se il biografo non aggiunge altri dettagli, un'ampia descrizione è fornita da Lucano nel libro X della *Pharsalia* (vv.107-171) sebbene sia considerata un'invenzione del poeta latino (Tucker 1975: 17).¹⁸

I banchetti di Cleopatra ed Antonio, visti soprattutto quali eventi lussuosi con divertimenti e bevute, possono talvolta essere finalizzati anche a scopi militari: Capponi spiega come le celebrazioni dionisiache organizzate da Antonio e Cleopatra nell'aprile del 32 a Samo, durante i preparativi per la battaglia contro Ottaviano, siano da interpretare quali rituali per ottenere l'appoggio del dio in guerra; ciò si ripete poi ad Atene (2021: 135-136).¹⁹ Il vino è infatti la bevanda di Dioniso,²⁰ identificato in Egitto con Osiride (Marasco

1992: 539). Dio col quale Antonio aveva inoltre deciso di assimilarsi come parte della sua propaganda specie in Oriente (ibidem); la Regina d'Egitto si proponeva invece nella veste di nuova Afrodite, Iside per la religione egizia, come usanza delle regine tolemaiche (Capponi 2021: IX e 78).²¹

Avendo parlato del dono di Dioniso si vuole affrontare un ulteriore aspetto di Cleopatra legato ai convivi ed alla cerchia fondata con Antonio: il suo rapporto, appunto, con il vino. L'immagine della Regina d'Egitto che beve in modo eccessivo caratterizza l'età augustea, come mostrano i riferimenti in Orazio *carme* I 37, 11-12 e 14 ed in Properzio III 11, 56 (Russo 2022: 186).²² In Plutarco si legge come Cleopatra accompagni Antonio in ogni sua attività, compresa quella del bere (*Ant.* 29, 2). Su questo punto è bene ricordare come il triumviro venga accusato dalla propaganda augustea di ubriachezza: oltre a precedenti accuse mosse da Cicerone, è poi proprio la vita condotta da Antonio in Oriente che alimenta tale critica, in particolare la scelta del Romano di identificarsi con Dioniso (Marasco 1992: 538-539; Russo 2022: 181 e 188).²³ In risposta, Antonio avrebbe composto, poco prima dello scontro di Azio del 31 contro Ottaviano, un trattato, il *De sua ebrietate*, secondo quanto riporta Plinio il Vecchio nel libro XIV: testo visto come un tentativo del triumviro di difendersi dall'accusa ma interpretato anche come un'esaltazione di Antonio stesso della sua capacità di bere. Uno strumento inoltre utile ad ottenere il consenso del mondo orientale, al quale lo scritto è probabilmente indirizzato (Marasco 1992: 539-540). Vale infatti la pena di sottolineare come il bere vino sia considerato una qualità del sovrano orientale, diffusasi poi nel mondo ellenistico e quindi nell'Egitto tolemaico (ivi: 544-545). Anche per Cleopatra, dunque, si può tenere presente tale aspetto.

Seguendo quanto fatto per la presenza femminile a banchetto, si viene di seguito a realizzare in sintesi un confronto fra le donne del mondo antico relativamente a tale tematica.

Nel mondo omerico, sebbene nei testi non si trovino diretti riferimenti a donne intente a bere, alcune indicazioni porterebbero a supporre che le donne bevano vino in modo abituale; è il caso di Arete, di cui si è parlato sopra, a cui verrebbe servito vino, oltre che cibo, insieme agli altri commensali. Un altro indizio si coglie dall'episodio di Nausicaa, figlia del re dei Feaci, che nel libro VI dell'*Odissea* si reca al fiume, seguen-

do quanto dettate in sogno da Atena, incontrando poi Ulisse; sul carro oltre ai panni da lavare, vi sono cibi e bevande, compreso del vino in un otre di capra (Pepe 2018: 179).

Riguardo alle donne greche "oneste", se la loro esclusione dal simposio può portare a pensare al divieto generale per il sesso femminile di bere vino, tale obbligo non sembra essere tassativo; tranne poche eccezioni, come presso Massalia (odierna Marsiglia) o Mileto in Asia Minore, non vi sono leggi sul divieto per le donne di assumere vino (Pepe 2018: 180; Roncati 2018: 202-203). Roncati, nel suo articolo in cui riflette proprio sul legame tra la donna ed il vino nell'antichità a partire dalle prime civiltà fino al mondo greco e romano, analizza varie fonti per sostenere come appunto non sia proibito del tutto alle donne di bere vino. Riferisce, ad esempio, di ritrovamenti di vasi e recipienti per il vino nelle necropoli che mostrano come questi siano uguali nelle tombe maschili e femminili; in un trattato di ginecologia, invece, si legge come la donna incinta provi disgusto per il vino, facendo dunque pensare alla possibilità di assumerlo fuori dal periodo della gravidanza (2018: 201-204).

Passando all'Occidente, le donne etrusche sembrano dalle fonti godere di costumi più liberi anche per l'assunzione di vino; si presume infatti che esse possano bere tale bevanda alcolica mentre l'affermazione che siano grandi bevitrice è indubbia (ivi: 199).

In ultimo, nel mondo romano vige il divieto per le donne di bere il vino già dall'età arcaica e sono previste punizioni, compresa la condanna a morte, per le infrazioni.²⁴ Due in particolare sono gli aspetti considerati negativi della bevanda alcolica se assunta dalle donne: essa porterebbe ad un'eccessiva licenziosità sessuale nonché problemi di salute quali sterilità o indurre l'aborto (ivi: 205-209). Famosa, inoltre, è la cosiddetta prova del bacio, lo *ius osculi*, alla quale la matrona romana viene sottoposta: il marito o i famigliari fino al sesto grado baciano la donna affinché sentano se ha assunto vino; in caso affermativo si procede con la condanna (Bettini 2009: 240; Pepe 2018: 177-178). Bettini sottolinea inoltre come questo bacio sia dato solo alle donne di "buona fama", rimarcando così lo stretto legame tra vino e sessualità (Bettini 2009: 240). Nel corso dei secoli, però, il divieto di bere vino imposto alle donne "oneste" diventa meno rigido: esse ad esempio maneggiano il vino servito ai banchetti ai quali partecipano con i mariti; in

età imperiale, poi, alcune donne condividono con gli uomini i vari piaceri dei convivii, compresi cibo e vino. Questa libertà di costume si ritrova in diversi componimenti di autori latini come Marziale e Giovenale che descrivono donne atte a bere (Pepe 2018: 185-187). È bene tuttavia indicare come il divieto coatto alla donna romana di assumere vino sia riferito al vino forte, ossia al *temetum*, mentre alle donne è lecito bere altre tipologie di vini chiamati *dulcia* (Bettini 2009: 242; Roncati 2018: 209). In realtà, si deve specificare che a Roma i *dulcia* non sono considerati vini e differiscono dal *temetum* per la modalità di preparazione e per la mancanza di odore forte; quest'ultima una caratteristica che sottolinea ancora come la prova del bacio serva a sentire l'odore del vino forte che invece i vini dolci possiedono meno (Bettini 2009: 242-245). Nel mondo romano, comunque, nonostante le attenuazioni del divieto nel tempo e quindi una maggiore possibilità per la donna, l'assunzione del vino è considerata disdicevole ancora in età cristiana; nel IV secolo ad esempio Sant'Agostino consiglia alle ragazze di bere solo acqua (Pepe 2018: 188).

Venendo a Cleopatra, sull'inclinazione a bere eccessivamente, così come sulla sua dissolutezza, Pomeroy esplicita come in realtà questi atteggiamenti non appartengano alle regine ellenistiche ribadendo poi come tali immagini negative della Regina siano da vedersi quali costruzioni dei suoi oppositori (1997: 323). I poeti latini augustei, sottolinea anche Russo, impiegano la caratteristica del bere per gettare cattiva luce sulla figura di Cleopatra; essi intendono inoltre richiamare l'aspetto amoroso di Cleopatra, visto anche il nesso vino - sessualità, mostrandola come esempio negativo per le matrone romane (2022: 186).

Un "banchetto", per concludere, compare anche negli ultimi momenti della vita di Cleopatra; poco prima di morire, infatti, la Regina consuma "un magnifico pranzo" (Plut. *Ant.* 85, 1), ricevendo inoltre il celebre cesto di fichi con dentro, forse, l'aspide con cui si toglie la vita. Sulla morte di Cleopatra, discussa già nell'antichità, non si hanno notizie certe e diverse sono le ipotesi avanzate come, sintetizzando, per morso di aspide contenuto nel cesto oppure in un orcio portato per il pasto o ancora per veleno (Capponi 2021: 162-166).²⁵ Ed è stato supposto che un banchetto, o meglio il vino bevuto durante questo pasto, avrebbe segnato la morte anche di Alessandro Magno, sebbene essa, come per Cleopatra, rimanga

ancora un mistero. Persino Antonio prima di morire, con Cleopatra al suo fianco, avrebbe chiesto di bere vino per sete o per accelerare la sua fine, come riporta Plutarco; fatto da legarsi all'imitazione del Macedone e di Dioniso perseguita dal Romano (Plut. *Ant.* 77, 6; Marasco 1992: 541-543 e 547).²⁶

Questo banchettare e la tendenza al bere potrebbero dunque permettere di considerare un legame tra la Regina d'Egitto ed Alessandro Magno non solo in un'ottica storica, Cleopatra discendente dei Tolomei continuatori di parte del regno del condottiero, ma anche in senso culturale e ideologico in riferimento a tale tema. Un'eredità che vede coinvolto inoltre Antonio contribuendo così, forse, a rafforzare la relazione tra i due.

Note

¹ Questo giudizio riguarda anche la *Vita di Demetrio* con cui Plutarco confronta quella di Antonio; l'intento dell'autore è fornire esempi di comportamenti da evitare (Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: IX; Scuderi 1984: 15). Per il tema trattato in questa sede, una caratterizzazione di Antonio nella *Vita* plutarca da ricordare è senz'altro la sua debolezza di fronte alle donne sottolineata in particolare dal biografo greco in occasione del ritratto di Fulvia, prima moglie di Antonio, in 10, 6 (Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: 390 n.15-9). Su Antonio: Traina 2003; Cresci Marrone 2020.

² Descrizione in Plut. *Ant.* 27, 3-5. Un'analisi della figura di Cleopatra in Plutarco, ossia nelle *Vite* di Cesare e di Antonio, in Volpe 2022. Sempre su Cleopatra nella *Vita di Antonio*: Polychronis 2018.

³ Plutarco infatti nelle *Vite*, come è bene evidenziare, intende porre l'attenzione su episodi e tratti del comportamento di un personaggio al fine di delinearne il carattere lasciando invece in secondo piano le imprese gloriose (Scuderi 1984: 9). Questo può dunque considerarsi un esempio.

⁴ Tutte le date sono da intendersi avanti Cristo eccetto dove esplicitamente indicato.

⁵ Ulteriori fonti indicate in Scuderi 1984: 65.

⁶ Per i tratti "dionisiaci" dei Tolomei: Tondriau 1946; Marasco 1992: 545-546 con ulteriore bibliografia.

⁷ Fonte del frammento è infatti l'opera *Deipnosophisti* di Ateneo di Naucrati (II-III secolo d.C.) nella quale l'autore riprende il testo di Socrate interessato al tema dei banchetti e delle bevute (Horster 2017).

⁸ Per altri dettagli sulle etère si vedano ad esempio Mossé 1997⁴: 64-78 e Castiglioni 2019: 108-111.

⁹ Una discussione dell'articolo della Burton in Corner 2012.

¹⁰ In generale, studiare la condizione della donna greca nell'antichità risulta complesso; basti considerare come le fonti siano per lo più prodotte da uomini e l'immagine femminile da queste descritta differisca anche a seconda del genere letterario (Pomeroy 1997: 14-15). In aggiunta, si nota un cambiamento non solo nel tempo ma anche nelle varie aree territoriali. Tra i numerosi studi si segnalano: Mossé 1997⁴; Pomeroy 1997; Cantarella 2011³; Castiglioni 2019.

¹¹ *Nep. Praef.* 6-7: Chi dei Romani si fa scrupolo di condurre la moglie ad un banchetto? O quale matrona si astiene dal farsi vedere nell'atrio della casa o dal frequentare la società? In Grecia, invece, l'uso è ben diverso. La donna non è ammessa a convivere che non siano di congiunti [...] (= trad. it. Narducci – Vitali 2013¹⁰: 41).

¹² Sulla presenza delle donne nei banchetti famigliari o sacri anche Roncati 2018: 201.

¹³ Per il tema banchetto e politica, ad esempio, Landolfi 1990 e bibliografia in Cresci Marrone 2002.

¹⁴ Per approfondire le regine ellenistiche in Egitto: Pomeroy 1990, su Cleopatra VII: 24-28; Whitehorne 1994; Llewellyn-Jones 2024. Su Cleopatra: Capponi 2021; Legras 2021; Schiavone 2023.

¹⁵ Sul rapporto tra simposio greco e *convivium* romano, anche riguardo alla diversa considerazione sulla donna, una sintesi in Pepe 2018: 33-35.

¹⁶ Per approfondire la condizione della donna romana, oltre ad alcuni testi citati nella nota n.10: Cenerini 2002. Un'analisi sul cambiamento della posizione assunta dalla donna in Pepe 2018: 224-226. Specificamente sulla donna a simposio in ambito etrusco e romano nonché per il tema del vino che verrà discusso poi si segnala Di Vincenzo 2017.

¹⁷ Anche Macrobio (IV-V secolo d.C.) riferisce in modo più sintetico la storia nei *Saturnalia* in III 17, 15-17.

¹⁸ Si rimanda all'articolo di Tucker 1975 per un confronto tra il banchetto di Cleopatra e Cesare descritto da Lucano e quello di Didone ed Enea narrato da Virgilio nell'*Eneide*, considerato dall'autore il modello di Lucano. Una lettura del banchetto tra Cesare e Cleopatra in Lucano in Russo 2022: 197-199.

¹⁹ Ulteriore approfondimento in Capponi 2021: 135-136.

²⁰ Su Dioniso e il vino: Della Bianca – Beta 2015; Pepe 2018: 42-51.

²¹ Sulla propaganda religiosa di Antonio e Cleopatra: Jeanmaire 1924; Tondriau 1946; Brenk 1992. Su Cleopatra-Afrodite-Iside anche in relazione alle regine tolemaiche: Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: 411 n.7-8 e 436 n.33-5 con ulteriore bibliografia. Per Antonio-Dioniso e per la propaganda orientale si vedano riferimenti in Marasco 1992: 539 n.3; Cresci Marrone 2020: 224 n.77 e 242 n.8. Si veda inoltre Zanker 1989.

²² Per un confronto tra la Cleopatra in Orazio ed in Propertio: Cremona 1987. L'articolo di Russo (2022), in tema di rapporto col vino, riflette sull'ubriachezza di Antonio e sulla sua relazione con Cleopatra descritte nella lettera 83 di Seneca con riferimento anche ai banchetti specie a p. 188.

²³ Per il tema dell'inclinazione di Antonio a bere, uno studio anche nel già citato Russo 2022 e Biscotti 2023.

²⁴ Eccezione al divieto per le donne romane di bere vino riguarda la festa religiosa della *Bona Dea*. Si vedano ad esempio: Bettini 2009: 246-251; Pepe 2018: 82-89.

²⁵ In Santi Amantini – Carena – Manfredini 1995: 460 n.16 una riflessione sul possibile valore religioso della morte di Cleopatra per aspide e utile bibliografia. Si veda anche Marasco 1995.

²⁶ Sulla morte di Alessandro fonti in Marasco 1992: 541 n.12 con indicazione di alcuni studi. Si vedano poi il classico Lane Fox 2004: 483-494 e Landucci 2019: 234-236. Sulla morte di Antonio: Cresci Marrone 2020: 193-194. Per il legame Alessandro, Antonio e il vino anche Della Bianca – Beta 2015: 175-178.

Bibliografia

- BETTINI M. (2009), *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e cultura romana*, il Mulino, Bologna.
- BISCOTTI B. (2023), "Quando fare festa è politico: βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio", in *La rivista di Engramma*, n.200, vol.1, marzo 2023, pp. 95-102. https://www.egramma.it/eQS/index.php?id_articolo=5080.
- BRENK F.E. (1992), "Antony-Osiris, Cleopatra-Isis. The End of Plutarch's 'Antony'", in P.A. Stadter (ed.), *Plutarch and the Historical Tradition*, Routledge, London, pp. 159-182.
- BURTON J. (1998), "Women's Commensality in the Ancient Greek

- World”, in *Greece & Rome*, vol. 45, no. 2 (oct. 1998), pp. 143-165.
- CANFORA L. (2001), *Ateneo. I Deipnosofisti o I dotti a banchetto. Prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora*, vol. I (libri I - V), Salerno editrice, Roma.
- CANTARELLA E. (2011²), *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli, Milano.
- CAPPONI L. (2021), *Cleopatra*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari.
- CASTIGLIONI M.P. (2019), *La donna greca*, il Mulino, Bologna.
- CENERINI F. (2002), *La donna romana*, il Mulino, Bologna.
- EAD. (2016), “Le matronae diventano Augustae: un nuovo profilo femminile”, in *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero. Atti del Convegno di Venezia 16-17 ottobre 2014*, a cura di F. Cenerini - F. Rohr Vio, EUT, Trieste, pp. 23-49.
- CORNER S. (2012), “Did ‘Respectable’ Women Attend Symposia?”, in *Greece & Rome*, vol. 59, no. 1 (apr. 2012), pp. 34-45.
- CREMONA V. (1987), “Due Cleopatre a confronto: Properzio replica a Orazio”, in *Aevum*, anno 61, fasc. 1 (gennaio-aprile 1987), pp. 123-131.
- CRESCI MARRONE G. (2002), “La cena dei dodici dèi”, in *Rivista di cultura classica e medioevale*, vol. 44, no. 1 (gennaio-giugno 2002), pp. 25-33.
- EAD. (2020), *Marco Antonio. La vita “inimitabile” del triumviro che contese l’Impero a Ottaviano*, Salerno editrice, Roma.
- DELLA BIANCA L. - BETA S. (2015), *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Carocci editore, Roma.
- DI VINCENZO R. (2017), *La signora del Simposio. Il vino e le donne nella società pre-romana e romana*, Nulla die, Piazza Armerina.
- HORSTER M. (2017), “Sokrates of Rhodes (192)”, in *Jacoby Online. Brill’s New Jacoby – Second Edition, Part II*, ed. Ian Worthington, Brill, Leiden.
- JEANMAIRE H. (1924), “La politique religieuse d’Antoine et de Cléopâtre”, in *Revue Archéologique*, T.19, 1924, pp. 241-261.
- LANDOLFI L. (1990), *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Edizioni dell’Ateneo, Roma.
- LANDUCCI F. (2019), *Alessandro Magno*, Salerno editrice, Roma.
- LANE FOX R. (2004), *Alessandro Magno*, trad. it, nuova edizione, Einaudi, Torino.
- LEGRAS B. (2021), *Cléopâtre l’Égyptienne*, Les Belles Lettres, Paris.
- LLEWELLYN-JONES L. (2024), *The Cleopatras: the Forgotten Queens of Egypt*, Basic Books, New York.
- MARASCO G. (1992), “Marco Antonio «Nuovo Dioniso» e il ‘De sua ebrietate’”, in *Latomus*, T.51, fasc.3 (juillet-septembre 1992), pp. 538-548.
- ID. (1995), “Cleopatra e gli esperimenti su cavie umane”, in *Historia*, Band. XLIV/3, 1995, pp. 317-325.
- MOSSÉ C. (1997⁴), *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, trad. it., BUR, Milano.
- NARDUCCI E. - VITALI C. (2013¹⁰), (a cura di) *Cornelio Nepote. Vite dei massimi condottieri*, Introduzione e note di E. Narducci, traduzione di C. Vitali, BUR, Milano.
- PAOLI U.E. (2017), *Vita romana. Usi, costumi, istituzioni, tradizioni*, Mondadori, Milano.
- PEPE L. (2018), *Gli eroi bevono vino. Il mondo antico in un bicchiere*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari.
- POLYCHRONIS T. (2018), “Le portrait de Cléopâtre dans la Vie d’Antoine de Plutarque”, in S.H. Aufrère - A. Michel (eds.), *Cléopâtre en abyme : aux frontières de la mythistoire et de la littérature*, Editions L’Harmattan, Paris, pp. 267-301.
- POMEROY S.B. (1990), *Women in Hellenistic Egypt. From Alexander to Cleopatra*, Wayne State University Press, Detroit.
- EAD. (1997), *Dee, prostitute, mogli, schiave. Donne in Atene e Roma*, Bompiani, Milano.
- RONCATI S. (2018), “Donne e vino nell’antichità: una storia di divieti?”, in *RIDA. Revue Internationale des Droits de l’Antiquité*, 65 (2018), pp. 195-210.
- RUSSO M. (2022), “Amore, vino e tirannide. Il banchetto di Antonio e Cleopatra nella lettera 83 di Seneca”, in *Lucius Annaeus Seneca*, vol. 2 (2022), pp. 177-202. Consultabile su https://rosa.uniroma1.it/rosa01/lucius_aenaeus_seneca/article/view/2406.
- SANTI AMANTINI L. - CARENA C. - MANFREDINI M. (1995), (a cura di) *Plutarco. Le vite di Demetrio e di Antonio*, Fondazione Lorenzo Valla Mondadori, Milano.
- SCHIAVONE A. (2023), *Cleopatra. Una donna*, Einaudi, Torino.
- SCUDERI R. (1984), *Commento a Plutarco, «Vita di Antonio»*, La nuova Italia Editrice, Firenze.
- TONDRIAU J. (1946), “Les Thiasés dionysiaques royaux de la cour ptolémaïque”, in *Chronique d’Égypte*, XL1, pp. 149-171.
- TRAINA G. (2003), *Marco Antonio*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari.
- TUCKER R.A. (1975), “The Banquets of Dido and Cleopatra”, in *The Classical Bulletin*, vol. 52 (1975), pp. 17-20.
- VOLPE P. (2022), “Cleopatra: a 2050 anni dalla morte: donna regina amante nemica”, in *Ploutarchos*, n.s. 19 (2022), pp. 103-111. https://doi.org/10.14195/0258-655X_19_5.
- WHITEHORNE J. (1994), *Cleopatras*, Routledge, London and New York.
- ZANKER P. (1989), *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it., Einaudi, Torino.

Cenabis civiliter. (Anti)galateo del banchetto negli *Epigrammi* di Marziale

AMBRA RUSSOTTI

ambra.russotti2@unibo.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.542>

Parole chiave

Simposio
Marziale
Epigrammaton libri
Epigramma scoptico
Satira sociale

Keywords

Symposium
Martial
Epigrammaton libri
Scoptic epigram
Social satire

Abstract

Il simposio come occasione di ritrovo sociale è senz'altro uno tra i temi più presenti nel *corpus* di Marziale. In particolare, sono numerosi i componimenti di natura scoptica in cui l'epigrammista sbeffeggia, con toni più o meno velenosi, chi, dal suo punto di vista, non è in grado di rispettare le norme che tale forma di ritrovo impone: il risultato è una galleria di personaggi resi grotteschi dai propri eccessi (così, ad esempio, lo Zoilo protagonista di 3, 82), dalla goffaggine (cfr. ad es. 11, 31), dalla mancanza di generosità o dalla scarsa attenzione per gli altri (cfr. ad es. 2, 79, o 3, 14). Scopo del contributo è fornire una rassegna, articolata per tipi, delle infrazioni del galateo simposiale denunciate da Marziale, tenendo conto di una peculiare implicazione antropologica: i conviti descritti dal poeta di Bilbili non sono mai incontri fra pari.

The symposium as an opportunity for social gathering is undoubtedly one of the most present themes in Martial. In particular, there are numerous scoptic epigrams in which the author mocks those who, from his point of view, were unable to respect the rules that this form of meeting imposes: the result is a gallery of characters made grotesque by their own excesses (thus, *e.g.*, the Zoilus protagonist of 3, 82), clumsiness (see *e.g.* 11, 31), lack of generosity or lack of attention to others (see *e.g.* 2, 79, or 3, 14). The aim of the paper is to provide a catalogue, divided by type, of the infractions of symposial etiquette denounced by Martial, considering a peculiar anthropological implication: the banquets described by the poet of Bilbilis are never between equals.

Nell'opera di Marziale, la presenza massiccia di componimenti di ambientazione simposiale è un dato che non stupisce: la tematica, di per sé fortemente connessa al genere epigrammatico,¹ consentiva al poeta di spaziare dal puro scomma alla denuncia sociale, fino al raffinato dialogo intertestuale coi modelli prediletti. Scopo del presente contributo è fornire un breve esame complessivo dei testi marzialiani sul banchetto.² Ci soffermeremo in modo particolare sui pezzi di natura prevalentemente scottica e satirica, in cui Marziale prende di mira modi di essere e comportamenti che, dal suo punto di vista, infrangono le norme sociali imposte dal *convivium*: ne forniremo una rassegna articolata per tipi, al fine di ricostruire un marzialiano 'antigalateo' del simposio. Contestualmente, rifletteremo su un fattore che condiziona profondamente tanto le situazioni conviviali in sé quanto la narrazione che ne fa Marziale: la strutturale disparità che caratterizza i rapporti tra partecipanti.

I testi dedicati al banchetto nel *corpus* – nel complesso una settantina – si segnalano per taglio, caratteristiche e finalità differenti:³ tipiche scene da simposio, come la rissa tra convitati di II 72 o il quadretto manieristico di V 64,⁴ tradizionali inviti a cena,⁵ ma anche testi di intento fondamentalmente prescrittivo, come IX 77 e XI 11.⁶ Un caso senz'altro particolare – cui in questa sede ci è consentito solo un breve cenno – è quello di IX 89, in cui Marziale presenta il banchetto come contesto di *performance* poetica.⁷

La categoria che qui ci interessa maggiormente include tutti quei componimenti in cui all'ambientazione simposiale si somma l'intento scottico.⁸ Comensali dalle abitudini bizzarre, ospiti sgradevoli, anfitrioni da evitare per le motivazioni più svariate abbondano nell'opera di Marziale: come anticipato, tenteremo, nelle prossime pagine, di organizzarli per tipi.

Sporadici casi, su cui vale la pena di soffermarsi subito, sono gli attacchi a pratiche e atteggiamenti la cui portata non si limita al contesto del banchetto e che in Marziale risultano, anche altrove, bersaglio di scomma. Un buon esempio sono *fellatores* e *cunnilingi*, assai frequentemente ridicolizzati negli *Epigrammi*.⁹ Nel contesto del banchetto, la loro colpa sta, naturalmente, nel contaminare – tramite l'*os impurum* che il pregiudizio collettivo attribuisce loro – cibi, coppe, utensili; così, ad esempio, il Sabidio protagonista di III 17:

*circumlata diu mensis scriblita secundis
urebat nimio saeva calore manus;
sed magis ardebat Sabidi gula: protinus ergo
sufflavit buccis terque quaterque suis.
illa quidem tepuit digitosque admittere visa est,
sed nemo potuit tangere: merda fuit.*¹⁰

Così anche per Ormo, protagonista del breve ma sferzante attacco di II 15: *quod nulli calicem tuum propinas / humane facis, Horme, non superbe*.¹¹

Lo stesso discorso vale per chi si sforza inutilmente di mascherare le proprie origini o, al contrario, fa inutile sfoggio di ricchezza: succede ad esempio in XII 70, il cui protagonista Apro ha cessato di essere, incassata l'eredità, un severo censore dei banchetti, spingendo Marziale a commentare con malizia *tunc, cum pauper erat, non sitiebat Aper* (v. 10).¹²

Sono svariati i personaggi grotteschi tipicamente legati al contesto simposiale.¹³ Arraffoni come Ermogene, formidabile ladro di salviette in XII 28,¹⁴ o Santra, protagonista di VII 20, che senza vergogna nasconde, nella veste e nel tovagliolo, incredibili quantità di cibo, minuziosamente annotate dall'implacabile Marziale, da vendere all'indomani;¹⁵ fanatici che infliggono agli invitati interminabili letture poetiche (come il Ligurino protagonista del breve ciclo costituito dagli epigrammi III 44; 45; 50)¹⁶ o li annoiano descrivendo nei dettagli la provenienza degli oggetti presenti sulla tavola, come il petulante Aucto protagonista di VIII 6.¹⁷

In ogni caso, la maggior parte dei testi di ambientazione simposiale in cui Marziale traccia in negativo, attraverso lo scomma, una propria 'etichetta del *convivium*', gioca sulla polarità tra ospite di *status* elevato e convitato subalterno. Se è vero che l'interpretazione del banchetto come luogo della disparità è una conseguenza abbastanza ovvia della disuguaglianza che permeava la struttura sociale romana, basata sui rapporti di clientela, va detto che il dato, pur messo in luce da più studiosi, non è mai stato compiutamente analizzato alla luce dei versi marzialiani.¹⁸

Negli *Epigrammi*, patrono e cliente a banchetto meritano di diventare bersaglio di critica per colpe alquanto specifiche. Dei primi, Marziale attacca regolarmente la tirchieria che rende evidenti le disparità nel trattamento. La denuncia può colpire padroni di casa che servono agli ospiti cibo scarso o di scarsa qualità, come Mancino, protagonista di I 43, che mette in tavola solo un cinghiale,¹⁹ o il mostruoso Zoilo,

protagonista del *longissimum* III 82;²⁰ che alterano la qualità del vino per risparmiare, come il Tucca di I 18;²¹ che cercano con dei pretesti di evitare la condivisione delle portate migliori, come Nevia in III 13²² o Rufo, protagonista di III 94;²³ che lasciano addirittura gli ospiti a bocca asciutta, come Fabullo in III 12.²⁴ La mancanza di generosità può riguardare anche la condivisione degli elementi para-simposiali: giocano su un motivo simile IX 25 e X 98, in cui Marziale lamenta la gelosia eccessiva di chi non gradisce occhiate di apprezzamento ai propri coppieri.²⁵

A livello prescrittivo, il messaggio di Marziale è chiarissimo: a fronte della disparità sociale profonda, che pure è riconosciuta e accettata, compito di un patrono corretto è quello di riservare ai clienti un trattamento che, almeno in apparenza, neutralizzi le differenze.²⁶ Tale temporanea riduzione delle distanze pare anzi costituire l'essenza del *cenare* in società: l'insistenza sul carattere paradossale del diverso trattamento sta alla base di molti dei testi dedicati al tema (cfr. III 60.9 *cur sine te ceno cum tecum, Pontice, cenem?*; IV 68.2 *ut cenem incitor, Sexte, aut invideam?*).

Inoltre: la simulazione di parità auspicata da Marziale trova conferma altrove; un buon esempio di quello che i patroni dovevano considerare un comportamento corretto è, ad esempio, in una lettera di Plinio (*Ep.* II 6):

*eadem omnibus pono: ad cenam enim, non ad notam invito cunctisque rebus exaequo, quos mensa et toro aequavi. [...] et hercule, si gulae temperes, non est onerosum, quo utaris ipse, communicare cum pluribus. Illa ergo reprimenda, illa quasi in ordinem redigenda est, si sumptibus parcas, quibus aliquanto rectius tua continentia quam aliena contumelia consulas.*²⁷

La gestione dei rapporti di squilibrio non spetta al solo patrono: Marziale è altrettanto severo con i clienti incapaci di rispettare le convenzioni del banchetto, in una serie di componimenti – è, questo, un dato di estremo interesse; ci torneremo *infra* – in cui il punto di vista del convitato, omologo del bersaglio comico di turno, si alterna con quello del patrono e anfitrione. In tali testi, i comportamenti che suscitano più di frequente l'ironia di Marziale sono legati all'insistenza nel cercare di rimediare un invito; nella maggior parte dei casi, la critica è rivolta contro adulatori disposti

a tutto, il cui prototipo è il Selio protagonista di II 27:

*laudantem Selium cenae cum retia tendit accipe, sive legas sive patronus agas: "Effecte! Graviter! Cito! Nequiter! Euge! Beate!" "Hoc volui! Facta est iam tibi cena, tace."*²⁸

Non mancano testi in cui l'epigrammista si fa beffe di ospiti inopportuni, come il Ceciliano di VIII 67, che si presenta a cena in angosciante anticipo,²⁹ o il Caropino di V 50, invadente al punto da risultare aggressivo.³⁰ Parallela e complementare rispetto a tali testi può essere considerata la satira su chi, in mancanza di un invito, non può permettersi un pasto vero e proprio; così è per Filone, protagonista di V 47, per cui *cenare domi* equivale a non cenare: *numquam se cenasse domi Philo iurat, et hoc est: / non cenat, quotiens nemo vocavit eum.*³¹

Anche per chi è relegato a una posizione subalterna, dunque, l'essenza della critica è la medesima: l'incapacità di mantenere intatto il gioco delle parti che evidentemente richiede al patrono l'ostentazione di un trattamento egualitario, al *cliens* l'occultamento della propria condizione di dipendenza.³² Lungi dal mettere apertamente in discussione la strutturale disuguaglianza che permea il sistema sociale in cui si muove, Marziale si limita a criticarne gli estremi; i testi di ambientazione simposiale rientrano nel discorso più ampio sulle dinamiche clientelari, di cui l'epigrammista non critica mai apertamente l'essenza, quanto, piuttosto, la progressiva decadenza.³³

A questo proposito, merita alcune riflessioni la stessa disposizione all'interno del *corpus* dei componimenti che abbiamo preso in esame. Epigrammi scoptici ambientati a simposio, genericamente costruiti attorno alla dinamica oppositiva patrono avaro-cliente approfittatore, risultano distribuiti in modo relativamente omogeneo nei libri I-XII; ma cambiano radicalmente, col progredire delle raccolte, il taglio e la prospettiva. I testi che prendono di mira la grettezza dei patroni sono infatti concentrati soprattutto nelle prime raccolte,³⁴ mentre i componimenti in cui a fare da bersaglio sono i clienti compaiono, con l'eccezione di II 27, solo a partire dal V libro.³⁵ Si tratta di un dato interessante, specialmente se messo a sistema con uno altrettanto notevole: a partire dal V libro, Marziale modifica anche il punto di vista, vestendo i panni non più (meglio: non solo) del convitato o dell'osservatore

esterno (così in II 27), bensì dell'anfitrione.

Il fenomeno parrebbe riflettere la volontà del poeta di intensificare la presenza di testi che, pur senza mettere in discussione la condizione di *cliens* – ampiamente illustrata e lamentata, nella sua faticosa miseria, in componimenti che toccano tutto l'arco della produzione –, potessero creare una certa solidarietà tra il poeta di Bilbili e il pubblico ristretto di patroni e ricchi intenditori cui erano parzialmente riservate produzione e circolazione dell'opera; ed è significativo che il cambio di prospettiva avvenga proprio nel libro V, in concomitanza con l'avvio di una riflessione più apertamente critica sulla scarsa generosità dei patroni.³⁶

La contraddizione è solo apparente. Va tenuto conto, pur senza esagerarne le conseguenze, del vincolo di convenienza che pesa sull'opera di Marziale: di certo la vicinanza alla corte e ai lettori più influenti, faticosamente conquistata ed esibita con orgoglio già dal libro IV,³⁷ garantiva a Marziale una visibilità maggiore, ma al tempo stesso gli imponeva una produzione che a qualche livello strizzasse l'occhio al 'nuovo' pubblico. I vincoli e i condizionamenti che pesarono sull'intera produzione di Marziale pesano, insomma, anche sullo svolgimento e sulla rappresentazione del suo simposio; né fatica a prenderne atto il poeta stesso, che nelle poche parole di un verso pubblicato agli inizi della sua carriera condensa perfettamente la realtà dei fatti: *liber eris cenare foris si, Maxime, nolis*.³⁸

Note

¹ Per una sintesi recente si può vedere Sens (2016), con bibliografia; sul dibattito legame tra epigramma e simposio come contesto dell'azione poetica cfr. *infra*, n. 7.

² Manca, ad oggi, uno sguardo d'insieme sull'argomento; per alcune riflessioni di carattere generale cfr. Marina Sáez (1991); di pochi – ma fondamentali – contributi dedicati a testi o problemi specifici diremo *infra*, alle nn. 5 e 20. La voce di Marziale è rimasta curiosamente inascoltata (o ascoltata distrattamente) in molti importanti contributi sul simposio romano: così, su tutti, D'Arms (1990; cfr. anche *infra*, n. 18); pochi riferimenti agli *Epigrammi* in Dunbabin (2003), il cui utile inquadramento generale risulta, in ogni caso, orientato prevalentemente al vaglio delle fonti iconografiche. Un chiarimento è d'obbligo: in queste pagine impiegheremo i termini 'simposio' e 'simposiale' ben consapevoli delle differenze tra *convivium* romano e simposio greco, individuate già da Murray (1982: 50-51; 1985: 40): il simposio greco è una riunione riservata a soli maschi (eventualmente alle etère), generalmente aristocratici e in ogni caso di *status* omogeneo, caratterizzata da rapporti paritari (anche per quel che concerne il contributo del singolo all'intrattenimento), più incentrata sul bere che sulla consumazione del cibo; a Roma, il *convivium* è una realtà mista, raramente paritaria, prevalentemente incentrata sul cibo; sul punto, cfr. anche Marina Sáez (1991: 129-130). Infine: il *topos* della cena risulta ampiamente rappresentato nel genere tutto romano della satira; sul punto, cfr. almeno Shero (1923) e Bramble (1974: 46).

³ Marina Sáez (1991: 146) propone una distinzione, puramente orientativa e in quanto tale del tutto condivisibile, tra epigrammi marziali che alludono al simposio di tradizione ellenica e testi che fanno riferimento al contesto più specifico della cena romana. È in particolare nel secondo gruppo, osserva la studiosa, che la descrizione di cibo e bevande riveste un'importanza particolare: un punto, questo, che li avvicina in modo particolare al genere della satira (*ibid.*).

⁴ Sul testo, di ispirazione decisamente oraziana, si può vedere l'accurato commento di Canobbio (2011: 495-500). Analoghi bozzetti simposiali sono I 106 (sull'angoscia amorosa di Rufo, che gli impedisce di godersi il vino e la compagnia); VI 89 (su Panareto e la sua straordinaria bevuta di vino puro); X 84 (su Afro, che fatica ad abbandonare un'attraente compagna di triclinio). Di qui in avanti citeremo il testo di Marziale secondo l'edizione Heraeus (1976²).

⁵ Si tratta in particolare dei tre *longa* V 78, X 48 e XI 52, per i quali si rimanda alle pagine di Merli (2008). Il modulo della *vocatio ad cenam* consentiva all'epigrammista la rielaborazione di precedenti illustri, da Filodemo (AP XI 44 = XXIII G.-P. = 27 Sider) a Orazio (*Epist.* I 5) e, naturalmente, Catullo (il cui carme 13 è alla base del gioco allusivo che caratterizza XI 52). Sul punto cfr. Merli (2008: 301), con ulteriore bibliografia.

⁶ Dedicato alle caratteristiche dell'*optimum convivium* e di interpretazione tutt'ora incerta il primo (cfr. Henriksen 2012: 314-316), impegnato in una severa critica del lusso ostentato il secondo (cfr. Kay 1985: 89-92); può forse essere censito in questa categoria anche VII 48.

⁷ *Lege nimis dura convivam scribere versus / cogis, Stella. Licet scribere nempe malos.* "È una pretesa crudele la tua, Stella, di voler costringere gli invitati a scrivere dei versi. 'Ma è concesso scriverne di brutti'" (trad. Scàndola 2000²: 783). L'allusione è, con ogni evidenza, alla pratica dell'improvvisazione poetica a banchetto, ma risulta difficile cogliere il senso esatto del distico: la battuta conclusiva, stampata in forma affermativa e attribuita a Stella dal solo Shackleton Bailey (1990: *ad l.*) sarebbe, per la maggior parte degli

editori, una domanda posta dallo stesso Marziale; per un commento cfr. Henriksen (2012: 345-346). Si deve in ogni caso a Nauta (2002: 100) il rilievo sull'impiego del termine tecnico *lex* in riferimento alla *performance* simposiale. Impossibile, in questa sede, dare conto in modo esaustivo del dibattito scientifico su epigramma e *performance* a banchetto: ci limitiamo qui a ricordare l'intuizione di Cameron (1995: 71-103), che individuò nell'epigramma il nuovo genere simposiale dell'età ellenistica, e la successiva, impropria estremizzazione di Nisbet (2003: 21-35), che per l'epigramma scoptico di età neroniana teorizzò una fruizione esclusivamente – o quasi esclusivamente – simposiale (*contra*, cfr. almeno Gutzwiller 2007: 106-120; Floridi 2010: 34-37; 2014: 24-27; Höschle 2010: 10-37).

⁸ L'associazione tra scommia e simposio ha, come noto, una tradizione letteraria importante: per limitarci al contesto epigrammatico, basti pensare alla trasmissione congiunta (ma distinta) di *συμποιακά* e *σκωπτικά* nel libro XI della Palatina; a un'associazione esplicita tra scommia e simposio allude, ad esempio, Lucillio in AP XI 140 = 49 Floridi (sul testo, cfr. Floridi 2014: 268-274; sul punto, in part., 272 e *ivi*: 25-26). Sulla questione cfr. almeno Nisbet (2003: 21-28) e Schatzmann (2012: 71-88), con bibliografia.

⁹ Alcuni tra i (numerosi) testi dedicati ad attacchi di questo tipo ma non legati al contesto del banchetto sono: I 83; II 10; 12; 15; 21; IV 39; XI 30.

¹⁰ "Una crostata fatta passare a lungo in giro all'ultima portata bruciava terribilmente le mani per l'eccessivo calore; ma ardeva ancor di più la gola di Sabidio: soffiò dunque tosto tre o quattro volte con la sua bocca. Quella si intiepidì, sì, e pareva si potesse prenderla in mano, ma nessuno se la sentì di toccarla: era merda!" (trad. Scàndola 2000²: 301); per un commento cfr. Fusi 2006: 194-196. Si regge su uno scherzo simile VII 94, in cui il contenuto di una boccetta di unguento profumato – oggetto che, come giustamente osservato da Fusi, "lascia pensare a una situazione conviviale" (2006: 194) – diventa, dopo esser stato annusato da Papilo, *garum*. Prototipo dei due componimenti è un pezzo di Lucillio (AP XI 250 = 94 Floridi). Non rientra esplicitamente nelle categorie dei *fellatores/cunilingi*, ma viene con ogni evidenza accusato di condotta sessuale deviata, il protagonista di I 23, Cotta, che seleziona i potenziali ospiti dopo averli visti nudi alle terme.

¹¹ "Se non passi la tua coppa a nessuno, lo fai per pietà. Ormo, non per superbia" (trad. Scàndola 2000²: 241). Per un commento cfr. Williams (2004: 75-77); una relazione diretta con alcuni versi della quinta satira di Giovenale (127-129) è stata ipotizzata da Colton (1991: 197-198). Si noti, in questo componimento, il riferimento al rituale della *commissatio*: un susseguirsi di brindisi che seguiva il pasto, durante il quale la coppa passava di invitato in invitato; nel contesto della cena romana, il momento più simile allo svolgimento del simposio greco.

¹² Un facile bersaglio presente anche in testi di ambientazione diversa (cfr. ad es. XII 91) sono gli avvelenatori (o presunti tali) come il Papilo di IV 69, che fa servire vini di qualità sospetta.

¹³ Conviene sottolineare fin d'ora che in quasi tutti i casi si tratta non di invenzioni marziali, bensì della rielaborazione di tipi comici mutuati da riconoscibile precedente letterario; cfr. nn. 5, 10, 14 e 16. Per l'invettiva, in contesto epigrammatico, sulle abitudini scorrette a banchetto rimane un utile riferimento Brecht (1930: 71-76).

¹⁴ Le cui prodezze occupano *longum* di oltre 20 versi. L'epigramma sviluppa una situazione comica già presente in Catullo (*carm.* 12, contro il *fur mapparum* Marrucino); un precedente letterario è poi in Lucillio (AP XI 315 = 119 Floridi), da cui Marziale mutua in particola-

re la struttura chiasmatica della *pointe* (cfr. Floridi 2014: 506). Furto da banchetto sono, infine, oggetto di VIII 59: il protagonista, cieco da un occhio e dunque apparentemente innocuo, è in grado di sottrarre con maestria cibo, salviette, vasellame, persino il mantello dei convitati più distratti; sul componimento si rimanda a Schöffel (2002: 500-511). Il convitato predace è legato al tipo comico dello *scurra*, ampiamente rappresentato già in commedia (cfr. ad es. Plaut. *Trin.* 199-221; Ter. *Eun.* 231-291).

¹⁵ Come si apprende dal finale a sorpresa del componimento (vv. 20-22): *haec per ducentas cum domum tulit scalas / seque obserata clusit anxius cella / gulosus ille, postero die vendit*; "E dopo che arrancando per duecento rampe di scale s'è portato a casa questa roba e pieno d'affanno s'è chiuso a chiave nel suo bugigattolo, quell'ingordo il giorno dopo...la vende" (Scàndola 2000²: 577). Simile, per la partecipazione avida e smodata, è il Ceciliano protagonista di III 37.

¹⁶ Il banchetto è, in particolare, contesto di III 45 e 50, mentre è menzionato in modo cursorio tra i molti ritrovi sociali possibili in III 44 (v. 15, *ad cenam venio: fugas edentem*). Per un commento ai tre pezzi su Ligurino si rimanda a Fusi (2006: 319-332; 353-358). Ospiti che forzano i convitati all'ascolto di letture poetiche sono già in Lucillio (cfr. in part. *AP XI 137 = 46 Floridi e AP XI 394 = 127 Floridi*).

¹⁷ Per un commento all'epigramma si veda Schöffel (2008: 130-146).

¹⁸ Fondamentali le riflessioni su banchetto romano e idea di equità in D'Arms (1990), che pure circoscrive le fonti indicate come rappresentative – per sua stessa ammissione "inevitably upper-class" (312) – a Cicerone, Plinio il Giovane, Plutarco, lasciando pochissimo spazio al punto di vista subalterno di Marziale. Lo stesso vale per Cuccioli Melloni (1990), che nell'enfatizzare l'originalità della quinta satira di Giovenale proprio per quel che concerne lo sviluppo del tema della disparità a banchetto (*ivi*, in part. 140) non sembra tener conto dei numerosi epigrammi di Marziale dedicati all'argomento. Un'ultima precisazione: è evidente che la dinamica 'verticale' che caratterizza i banchetti a cui prendono parte personaggi di *status* diverso è riprodotta, in scala maggiore, nei banchetti pubblici, che Marziale descrive ad es. in VIII 50 (cfr. Schöffel 2002: 423-444); sulla descrizione dei banchetti pubblici offerti da Domiziano nei versi del contemporaneo Stazio si può vedere Malamud (2001).

¹⁹ Basti qui citare l'*incipit* dell'epigramma (vv. 1-2): *bis tibi triceni fuimus, Mancine, vocati / et positum est nobis nil here praeter aprum* ("Eravamo da te sessanta invitati, Mancino, e ieri non ci è stato servito nient'altro che un cinghiale", trad. Scàndola 2000²: 173). Il componimento, che si chiude con l'augurio che Mancino sia a sua volta servito a un cinghiale *cui Charidemus* (v. 14), condivide con I 20 il meccanismo comico della *pointe* – in questo caso a Ceciliano, che ingurgita boletti lasciando gli ospiti a guardare, viene augurato di mangiarne uno "della specie di quello che mangiò Claudio" (v. 4), con riferimento al presunto avvelenamento del *princeps* (su cfr. ad es. Tac. *Ann.* XII 64; 66-67; Suet. *Claud.* 43-44) – ma anche l'enfasi, nella rappresentazione, sull'aspetto visivo (sul punto si veda in particolare Sparagna 2015).

²⁰ Su cui si veda la dettagliata analisi di Fusi (2008). Altri componimenti di tematica analoga sono: II 19; III 12; III 13; III 49; III 60; III 94; IV 68; VII 59; VIII 22; XI 31.

²¹ Su cui si rimanda a Citroni (1975: 70-72) e Howell (1980: 147-149).

²² *Dum non vis pisces, dum non vis carpere pullos / et plus quam patri, Naevia, parcis apra, / accusas rumpisque cocum, tamquam omnia cruda / attulerit. numquam sic ego crudus ero*; "Mentre non vuoi spartire i pesci né il pollame e hai più riguardo per un cinghiale che

per tuo padre, Nevia, te la prendi col cuoco e lo fai picchiare, come se avesse servito tutti i piatti crudi. Così non mi resterà mai niente sullo stomaco" (Scàndola 2000²: 299). La riuscita del *pun* è legata alla doppia valenza dell'aggettivo *crudus*, che in riferimento alle persone vale come "indigesto"; per un commento a questi versi si rimanda a Fusi (2006: 180-193). Si è anticipato *supra* (n. 2) della partecipazione femminile al *convivium*, verosimilmente un risultato dell'influenza etrusca sui costumi romani (cfr. a questo proposito *FGH 115 F 204*, in cui Teopompo registra con stupore la presenza delle donne etrusche a banchetto).

²³ Basato su un gioco simile a quello di III 13: *esse negas cocum leporem poscisque flagella. / mavis, Rufe, cocum scindere quam leporem* ("Dici che la lepre non è cotta e chiedi la frusta; preferisci, Rufo, fare a pezzi il cuoco piuttosto che la lepre", trad. Scàndola 2000²: 299).

²⁴ Marziale rimprovera l'anfitrione avaro, colpevole di aver condiviso con gli ospiti un ottimo unguento profumato ma nessun tipo di cibo, e commenta (vv. 4-5): *qui non cenat et ungitur, Fabulle / hic vere mihi mortuus videtur* ("Chi non pranza e viene unto, Fabullo, mi ha tutta l'aria di un morto", trad. Scàndola 2000²: 299). L'itidionimo del protagonista ha naturalmente lo scopo di innescare un gioco allusivo, con riferimento al ben noto carme 13 di Catullo (in questo caso, con la promessa a Fabullo di condividere con lui un ottimo profumo); per un commento a III 12 cfr. Fusi (2006: 175-179).

²⁵ Situazione e *pointe* sono analoghi nello stratoniano *AP XII 175 = 16 Floridi*. Di ambientazione simposiale e dedicato alla fruizione di elementi che potremmo definire 'accessori' è l'epigramma V 79: qui Marziale critica Zoilo per i frequenti, inutili cambi di veste; per un commento cfr. Canobbio (2011: 572-574).

²⁶ Poteva capitare che lo squilibrio nei rapporti trovasse un riscontro anche visivo nella disposizione dei partecipanti, con il patrono collocato in posizione elevata e i *clientes* stipati ai suoi piedi (cfr. Mart. I 20; 43; III 60; 82; VI 11; 9, 2; Juv. *Sat.* 5; Plin. *Ep.* II, 6; Hor. *Sat.* I 4.86-87); cfr. *infra*, n. 27.

²⁷ "Io pongo innanzi a tutti gli stessi cibi; invito infatti a una cena, non a un insulto, e rendo in ogni cosa uguali coloro che ho messo alla pari quanto alla mensa e al giaciglio. [...] E in verità, se sai moderare la gola, non ti sarà gravoso far parte agli altri di ciò che adoperi tu stesso. È la gola che deve essere frenata, la ghiottoneria che, direi, deve essere richiamata all'ordine, se vuoi economizzare nelle spese; è molto meglio ridurle con la sobrietà, che con l'insulto agli altri" (Rusca 1994, I: 141). Si noti, anche in questo senso, l'insistenza sul valore concettuale del *cenare*.

²⁸ "Prenditi come applauditore Selio, quando tende le sue reti per una cena, sia se tieni una lettura in pubblico, sia se devi discutere una causa: 'Ben detto! Grandioso! Che prontezza! Una vera stoccata! Bravo! Perfetto!'. È quel che volevo. Ormai ti sei guadagnato la cena: taci!" (trad. Scàndola 2000²: 247). Per un commento cfr. Williams (2004: 106-108). Sullo stesso tema anche V 44; IX 14; 19; 35; XII 82. Analoghi, fastidiosi *adsectatores* sono descritti anche da Petronio (40.1), Seneca (*Ep.* 122.12), Plinio (*Ep.* II 14), Giovenale (3.86-107).

²⁹ *Horas quinque puer nondum tibi nuntiat, et tu / iam conviva mihi, Caeciliane, venis, / [...] curre, age, et inlotos revoca, Calliste, ministros; / sternantur lecti: Caeciliane, sede. / Caldam poscis aquam: nondum mihi frigida venit; / alget adhuc nudo clusa culina foca. / mane veni potius; nam cur te quinta moretur? / ut iantes, sero, Caeciliane, venis.* "Il tuo garzone non ti ha ancora annunciato la quinta ora e tu mi arrivi già, Ceciliano, come commensale. [...] Corri, su, Callisto, e richiama i servi senza che facciano il bagno, si apparecchiino i letti: siediti, Ceciliano. Tu chiedi l'acqua calda: a me non è ancora

arrivata quella fredda; la mia cucina è gelata e chiusa, il focolare è spento. Vieni piuttosto di buon mattino: perché aspettare fino alla quinta ora? Per la colazione, Ceciliano, arrivi troppo tardi” (trad. Scàndola 2000²: 693). Per un commento all’epigramma cfr. Schöffel (2002: 562-571).

³⁰ Vv. 1-4: *ceno domi quotiens, nisi te, Charopine, vocavi, / protinus ingentes sunt inimicitiae, / meque potes stricto medium transfigere ferro, / si nostrum sine te scis caluisse focum*; “Ogni volta che ceno a casa, se non ti ho invitato, Caropino, mi procuro all’istante una grossa inimicizia: saresti capace di sguainare la spada e di trapassarmi da parte a parte se sapessi che il mio focolare si è acceso senza di te” (trad. Scàndola 2000²: 469). Per un commento all’epigramma cfr. Canobbio (2011: 433-436).

³¹ “Filone giura di non aver mai mangiato a casa, ed è vero: non cena tutte le volte che nessuno l’invita” (trad. Scàndola 2000²: 467). Per un commento cfr. Canobbio (2011: 416-417). Sono sullo stesso tema anche II 69 e XII 19.

³² È evidente che anche le più generiche infrazioni al galateo prese di mira nei componimenti analizzati *supra* – su tutte il consumo avido di cibo e bevande – rientrano tra i comportamenti da evitare alla tavola del patrono. Tuttavia, nell’ottica dello squilibrio di potere che in questa sede abbiamo tentato di analizzare, la colpa più spesso rilevata è senz’altro l’insistenza.

³³ L’ambientazione simposiale è il pretesto per una riflessione esplicita sui rapporti di amicizia e clientela testi come VI 11, o VII 86. La mancata assistenza da parte dei patroni, specie in relazione alla propria attività poetica, è lamentata assai spesso da Marziale: basti qui la menzione di V 16; V 19; VIII 55; X 100. Cfr. anche *infra*, n. 36.

³⁴ In particolare nel primo (I 18; I 20; I 43) e nel terzo libro (III 13; III 49; III 60; III 82; III 94); a proposito di quest’ultimo si tenga presente la presenza, tra le linee tematiche della raccolta, dell’abolizione della *sportula* a opera di Domiziano (cfr. III 7; 14; 30; 60, con Fusi 2006 *ad l.*). Si trattava di un provvedimento che certo ebbe impatto significativo sull’esistenza dei *clientes*; lo stesso Marziale licenziò il libro da *Forum Corneliai* (oggi Imola), dove si era temporaneamente trasferito, con ogni probabilità anche a causa della disposizione domiziana; cfr. Fusi (2006: 49). L’avarizia dei patroni a simposio è argomento anche di II 19, IV 68; VII 59; VIII 22; IX 25 e IX 98.

³⁵ Si tratta di V 44; V 47; V 50; VIII 67; IX 14; IX 19; IX 35; XII 82. Una sorta di prototipo per questo tipo di componimenti si può considerare, nel contesto del *corpus*, l’epigramma I 27, in cui Marziale maledice scherzosamente l’ottima memoria di Proclio, che dà seguito a un invito a cena formulato dal poeta a notte tarda e incoraggiato dal vino; ma in questo caso manca totalmente un riferimento alla disparità sociale.

³⁶ Invoca un buon uso della ricchezza – buon uso che per Marziale coincide, ovviamente, col sostegno economico dei clienti – l’epigramma V 25: il pretesto è il restauro domiziano della *lex Roscia theatralis*, che restringeva ai soli *equites Romani* (con un censo di 400.000 sesterzi) l’accesso alle prime file a teatro. Sul ciclo di componimenti dedicati alla *lex Roscia* (V 8; 14; 23; 25; 27; 35; 38; 41) si può vedere Canobbio (2002 e 2011 *ad l.*). Altro epigramma significativo, in questo senso, è V 16, indirizzato al lettore benestante che non traduce in sostanza economica l’apprezzamento per l’opera di Marziale.

³⁷ Il primo ad aprirsi ufficialmente nel nome di Domiziano; sul punto cfr. Moreno Soldevila (2006: 96-97).

³⁸ II 53.3: “sarai libero, Massimo, se non ti va di pranzare fuori casa” (trad. Scàndola 2000²: 263-264). Il personaggio qui invocato è probabilmente fittizio e coincidente con il Massimo destinatario di II 18; cfr. Friedländer (1886: 249) e Williams (2004: 86).

Bibliografia

- BRECHT F. J. (1930), *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Dieterich’sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.
- BRAMBLE J. C. (1974), *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*, University Press, Cambridge.
- CAMERON A. (1995), *Callimachus and his critics*, University Press, Princeton.
- CITRONI M. (1975), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber I*, La nuova Italia, Firenze.
- CANOBBIO A. (2002), *La lex Roscia theatralis e Marziale. Il ciclo del libro V*, New press, Como.
- ID. (2011), *M. Valerii Martialis, Epigrammaton liber quintus*, Loffredo, Napoli.
- COLTON R. E. (1991), *Juvenal’s use of Martial’s epigrams: a study of literary influence*, Hakkert, Amsterdam.
- CUCCIOLI MELLONI R. (1991), “The ‘banquet’ in Juvenal Satire 5”, in CAIRNS F., HEAT M. (eds.), *Papers of the Leeds international Latin seminar, Sixth Volume, 1990: Roman Poetry and Drama. Greek Epic, Comedy, Rhetoric*, Cairns, Leeds, pp. 139-143.
- D’ARMS J. (1990), “The Roman Convivium and the Idea of Equality”, in MURRAY O. (ed.) *Symptotica. A symposium on the Symposium*, Clarendon press, Oxford, pp. 308-320.
- DUNBABIN K. M. D. (2003), *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, University Press, Cambridge.
- FLORIDI L. (2010), “Rivisitazione delle convenzioni epigrammatiche nel sottogenere scoptico”, in MD, LXV, pp. 9-42.
- ID. (2014), *Lucillio. Epigrammi*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- FRIEDLÄNDER L. (1886), *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, Hirzel, Leipzig.
- FUSI A. (2006), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber III*, G. Olms, Hildesheim-Zürich-New York.
- ID. (2008), “Marziale, 3, 82 e la Cena Trimalchionis”, in MORELLI A. M. (ed.), *Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno Internazionale di Cassino, 29-31 maggio 2006*, Edizioni dell’Università, Cassino, pp. 267-297.
- GALÁN VIOQUE G. (2002), *Martial, Book 7. A commentary*, Brill, Leiden.
- GUTZWILLER K. (2007), *A guide to Hellenistic literature*, Blackwell, Malden (MA).
- HENRIKSÉN C. (2012), *A Commentary on Martial. Epigrams Book 9*, University Press, Oxford.
- HERAEUS W. (1976²), *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, Teubner, Leipzig.
- HÖSCHELE R. (2010), *Die blütenlesende Muse: Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*, Narr, Tübingen.
- HOWELL P. (1980), *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, The Athlon Press, London.
- KAY N. M. (1985), *Martial Book XI. A Commentary*, Duckworth, London.
- MALAMUD M. A. (2001), “That’s entertainment! Dining with Domitian in Statius’ ‘Silvae’”, in *Ramus*, XXX:1, pp. 23-45.
- MARINA SÁEZ R. M. (1991), “El tema simposiaco en la poesía latina, de Horacio a Marcial I: los elementos externos del simposio”, in *Myrtia*, VI, pp. 129-147.
- MERLI E. (2008), “Cenabis belle. Rappresentazione e struttura negli epigrammi di invito a cena di Marziale”, in MORELLI A. M. (ed.),

- Epigramma longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity. Atti del Convegno Internazionale di Cassino, 29-31 maggio 2006*, Edizioni dell'Università, Cassino, pp. 299-326.
- MORENO SOLDEVILA R. (2006), *Martial, Book IV. A commentary*, Brill, Leiden.
- MURRAY O. (1982), "Symposion and Männerbund", in OLIVA P., FROLÍKÓVA A. (eds.), *Concilium Eirene XVI/1, Proceedings of the 16th International Eirene Conference, Prague, 31 agosto-4 settembre 1982*, pp. 47-52.
- ID. (1985), "Symposium and genre in the poetry of Horace", in *JRS*, LXXV, pp. 39-50.
- NAUTA R. (2002), *Poetry for Patrons: Literary Communication in the Age of Domitian*, Brill, Leiden.
- NISBET G. (2003), *Greek epigram in the Roman empire: Martial's forgotten rivals*, University Press, Oxford.
- RUSCA L. (1994), *Plinio il Giovane, Lettere ai familiari*, 2 voll., Rizzoli, Milano.
- SCÀNDOLA M. (2000²), *Marziale. Epigrammi*, Rizzoli, Milano.
- SENS A. (2016), "Party or Perish: Death, Wine, and Closure in Hellenistic Symptotic Epigram", in CAZZATO V., OBBINK D., PRODI E. E. (eds.), *The Cup of Song: Studies on Poetry and the Symposion*, University Press, Oxford, pp. 230-246.
- SCHATZMANN A. (2012), *Nikarchos II: Epigrammata*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- SCHÖFFEL C. (2002), *Martial, Buch 8*, Steiner Verlag, Stuttgart.
- SHACKLETON BAILEY D. R. (1990), *M. Valerii Martialis Epigrammata*, Teubner, Stuttgart.
- SHERO L. R. (1929), "Lucilius' Cena rustica", in *AJPh*, L, pp. 64-71.
- SPARAGNA S. (2015), "La spettacolarizzazione della cena in Mart. 1, 20 e 43", in *RationesRerum*, V, pp. 183-206.
- WILLIAMS C. (2004), *Martial, Epigrams Book II*, University Press, Oxford.

L'anti-simposio di Luciano: motivi parodici nel *Simposio o i Lapiti*

LUCIA FLORIDI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
lucia.floridi2@unibo.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.526>

Parole chiave

Luciano di Samosata
Il Simposio o i Lapiti
Epigramma scoptico
Parodia
Gryllos

Keywords

Lucian of Samosata
The Symposium or the Lapiths
Scoptic epigram
Parody
Gryllos

Abstract

Il Simposio o i Lapiti di Luciano di Samosata, lo si è notato più volte, ha tra i suoi principali modelli il *Simposio* di Platone, di cui rappresenta un comico rovesciamento. L'illustre modello è rivisitato attraverso il massiccio innesto, nella cornice strutturale del banchetto dei filosofi, di temi e motivi della tradizione comica e satirica. L'ibridazione che ne consegue è perfettamente in linea con il programma di Luciano, che in più luoghi si vanta di aver fuso due generi in origine reciprocamente estranei: il dialogo, serio e austero, e la commedia, che aveva spesso tra i suoi bersagli polemici proprio i protagonisti del dialogo filosofico. In questo lavoro passerò in rassegna alcuni dei temi comico-satirici di cui si nutre il testo luciano. Mi concentrerò, in particolare, su tre nuclei tematici: l'infrazione del galateo simposiale in relazione alla giusta misura nel mangiare e nel bere; gli eccessi erotici; le forme dell'intrattenimento simpotico. L'obiettivo è suggerire che, accanto a personaggi e *topoi* tratti dalla commedia, nel *Simposio* agisca anche la memoria di una tradizione parodico-satirica più ampia, che arriva forse a inglobare le suggestioni di un genere popolare sfuggente come quello che ha per protagonista la figura del *gryllos*.

As frequently observed, Plato's *Symposium* is a major influence on Lucian's *Symposium or the Lapiths*, which can be interpreted as a comical reversal of Plato's work. Lucian revisits Plato's seminal dialogue by integrating themes and motifs from the comic and satirical tradition into the structural framework of the philosophers' banquet. The resulting hybridization aligns with Lucian's frequent assertions of originality in merging two originally disparate genres: comedy, particularly in its satire of philosophy, and the ostensibly austere Socratic dialogue. The first part of this essay will examine several comedic themes of Lucian's *Symposium*. It will specifically explore three aspects: breaches of sympotic etiquette concerning moderation in eating and drinking; depictions of erotic excess; various forms of sympotic entertainment. The goal is to show that, alongside characters and themes derived from comedy, Lucian's dialogue is influenced by a broader tradition, possibly including the enigmatic figure known as *gryllos*.

I *Simposio o i Lapiti* di Luciano di Samosata, lo si è notato più volte, ha tra i suoi principali modelli il *Simposio* di Platone, di cui rappresenta un comico rovesciamento: per usare un'espressione utilizzata altrove dallo stesso Luciano, l'autore si cimenta in un ἀντισυμποσιάζειν (*Lex.* 1), nella composizione, cioè, di un anti-*Simposio*.¹

Il modello platonico è richiamato nella cornice: il racconto di quanto è avvenuto durante un banchetto scaturisce dalla richiesta di Filone a Licino perché gli riferisca di un simposio a cui ha preso parte, svolto a casa di Aristeneto. Un discorso riportato, quindi, che ripropone, in forma più semplice, lo schema del dialogo platonico, in cui ad Apollodoro veniva chiesto di narrare lo svolgimento del simposio a casa di Agatone. Tra i simposiasti di Luciano ci sono figure che rinviano al modello (e che sono, più in generale, tipiche del genere del banchetto): ἄκλιτος, impersonato dal cinico Alcidas, che sin dal suo arrivo crea scompiglio con i suoi modi eterodossi (come fa Alcibiade nel *Simposio* platonico), o il medico Dionico, che fa da contraltare all'Erissimaco di Platone e che rappresenta anche un altro personaggio tipico, il ritardatario.

Sebbene la cornice sia comune, le differenze tra Platone e Luciano sono abissali. Se il simposio platonico era un discorso su *eros*, qui a farla da padrona è *eris*. Come già il sottotitolo suggerisce, Luciano ibrida il modello del dialogo filosofico con il *pattern* mitico del banchetto di nozze turbato dall'irrompere della contesa. L'occasione del convito, infatti, sono le nozze della figlia del padrone di casa, Cleantide,² con il figlio di Eucrito l'usuraio. I filosofi invitati a casa di Aristeneto, accesi dal vino, trasformano l'occasione conviviale in una battaglia, come i mitici Lapiti, di cui condividono gli eccessi bestiali. E come al matrimonio di Peleo e Teti Eris, furiosa per l'esclusione dal banchetto, aveva gettato il pomo della discordia, così in Luciano a innescare la miccia del contrasto è una lettera del filosofo Etemocle che – non invitato – durante la festa fa recapitare al padrone di casa un'epistola polemica, nella quale esprime una serie di rimostanze.³ Il richiamo all'episodio delle nozze di Peleo e Teti è messo in bocca a Licino stesso, che paragona la lettera di Etemocle alla mela, e i danni scaturiti da essa a quelli narrati nell'*Iliade* (*Symp.* 35).

La sostituzione della mela con la lettera è significativa: è una sorta di *mise-en-abyme* della "lette-

rietà" dell'operazione luciana, della "testualizzazione" a cui la tradizione è sottoposta. E in effetti il dialogo è intriso di richiami letterari che vanno ben oltre il modello platonico, e ben oltre il genere "serio" del simposio filosofico di Platone (che pur conteneva, al suo interno, anche spunti comici, come già rilevato dalla critica antica).⁴ Quest'ultimo è rivisitato attraverso l'innesto, nella cornice strutturale del banchetto dei filosofi, di temi della tradizione comico-satirica. L'ibridazione che ne consegue è in linea con il programma di Luciano, che si vanta di aver fuso due generi in origine estranei: il dialogo, serio e austero, e la commedia, libera e ridanciana, che tra i suoi bersagli polemici aveva proprio i protagonisti del dialogo filosofico (*Prom. es 6*).⁵

Nelle pagine seguenti passerò in rassegna alcuni dei temi comico-satirici di cui si nutre il testo luciano. Mi concentrerò, in particolare, su tre nuclei tematici: (1) l'infrazione del galateo simposiale in relazione alla giusta misura nel mangiare e nel bere; (2) gli eccessi erotici; (3) le forme dell'intrattenimento simposiale.

L'obiettivo è quello di suggerire che, accanto a personaggi e *topoi* tratti direttamente dalla commedia (tutto il dialogo mostra una vocazione "drammatica" che culmina nella citazione euripidea conclusiva),⁶ nel *Simposio* agisca anche la memoria di una tradizione satirica più ampia, che arriva forse a inglobare le suggestioni di un genere popolare sfuggente come quello che ha per protagonista la figura del *gryllos*, rifunzionalizzato in vista del gioco di rovesciamento parodico intorno a cui è costruito il testo.

1. Un anti-galateo conviviale

Platone tematizzava, all'inizio del *Simposio*, la necessità di bere con moderazione (176a). Nel *Simposio* di Luciano, invece, si beve sin da subito fino a ubriacarsi (*Symp.* 17 οἱ πλεῖστοι ἐμέθυον). Platone sorvolava sulle pietanze, in linea con la scarsa attenzione riservata nel suo dialogo agli aspetti materiali del banchetto. In Luciano, invece, una topica preterizione pone in risalto la centralità del cibo per i convitati⁷ e in vari punti del testo sono menzionate le portate,⁸ anche con elencazioni⁹ che ricordano i cataloghi culinari della commedia, o certe tipologie di carmi diffusi in età romana, come quelli relativi al tema della *vocatio ad cenam* (o del suo ribaltamento parodico: e.g. Mart.

l 43).¹⁰

Per tutto il banchetto, i simposiasti di Luciano non fanno che inseguire portate, contendersi galline, arraffare avanzi; mangiano a quattro palmenti e rubano pietanze e coppe. Modello di Luciano, per questa rappresentazione del simposio, è una tradizione che affonda le sue radici in commedia¹¹ e trova le sue propaggini nell'epigramma scoptico di età imperiale. È così che Zenotemide si rimpinza a più non posso, nasconde la zuppa nel mantello e passa di nascosto al servo, in piedi dietro di lui, tutto ciò che può, perché lo porti a casa (*Symp.* 11); il servo, la cui veste è piena di carni di ogni sorta (*Symp.* 36), resiste tenacemente ai tentativi del peripatetico Cleodemo di strappargliela. I filosofi, che si fingono spregiatori dei piaceri,¹² si adirano se non vengono invitati a pranzo e una volta che lo sono ingurgitano cibi e li passano ai loro servi (*Symp.* 36).

Se il ghiottone e il parassita sono tipiche figure da commedia, specie a partire dal IV sec., nell'ambito di quell'evoluzione del teatro comico che conduce progressivamente dal dibattito politico alla satira di costume,¹³ il tema del servo complice del furto implica un'usanza di età romana e non a caso trova nell'epigramma scoptico della prima età imperiale i paralleli più stretti. L'abitudine di portare via i cibi dal banchetto doveva essere diffusa, e in parte tollerata.¹⁴ Luciano qui descrive un eccesso, stigmatizzato anche dall'epigramma. In Lucillio *AP XI 11 = 4 Floridi*, ad esempio, Epicrate porta con sé a banchetto uno stuolo di schiavetti, ai quali passa tutti i cibi. Sulla stessa linea Marziale III 23, imitazione dell'epigramma luciliano.¹⁵ In un altro epigramma di Lucillio, *AP XI 205 = 80 Fl.*, Eutichide a casa fa un lauto pranzo con i cibi che ha rubato il giorno prima al suo ospite, al quale non ha lasciato neanche un avanzo; una *pointe* analoga in Marziale II 37, che dopo aver elencato i cibi posti nel tovagliolo e consegnati allo schiavetto perché li porti a casa, si rivolge al commensale screanzato per appellarsi al suo senso del pudore (vv. 9-10). In VII 20, l'autore latino satireggia il tipo del *gulosus* che riempie di cibi non solo la *mappa*, ma nasconde avanzi anche *tepenti ... sinu* (v. 14), così da portare a casa la maggiore quantità possibile di provviste da rivendere il giorno dopo.¹⁶

Ma non sono solo le prelibate pietanze a scatenare la cupidigia dei convitati. Dionisodoro è sorpreso a rubare una coppa, che gli cade da sotto il mantello in un

momento di concitazione seguito allo spegnersi improvviso delle lampade (*Symp.* 46). Anche quello dei furti a simposio è un tema comico che trova poi spazio nell'epigramma scoptico.¹⁷ In particolare, alla parodia del consesso platonico contribuisce il fatto che il teatro attico aveva rappresentato proprio Socrate come ladrunco: così nelle *Nuvole* (una commedia nota a Luciano, che vi allude nel passo programmatico del *Prometheus es in verbis* richiamato più sopra), nelle quali l'oggetto del furto di Socrate era un mantello (*Ar. Nub.* 179, 1498); così, soprattutto, in Eupoli, fr. 395 Kassel-Austin, proveniente forse dai *Kolakes*,¹⁸ che attribuiva a Socrate proprio il furto di una coppa. A rafforzare l'impressione che Luciano alluda a questa tradizione comica concorre la connivenza di Ione, il filosofo platonico di questo convito (come già suggerito dal nome, senz'altro ispirato all'omonimo dialogo): per difendersi, Dionisodoro dice di aver ricevuto la coppa da Ione, che nella confusione gliel'aveva data perché non si rompesse, e Ione conferma zelante questa versione improbabile (*Symp.* 46).

La fusione tra dialogo filosofico e commedia comporta, insomma, la paradossale riappropriazione di un tema della rappresentazione comica di Socrate: se la commedia antica faceva dei personaggi del dialogo filosofico uno dei suoi bersagli, Luciano realizza la fusione tra questi due generi anche inglobando nel proprio *Simposio* (anti)platonico lo stereotipo comico del principale protagonista dei dialoghi di Platone.

2. Eccessi erotici

Tra gli elementi funzionali al ribaltamento del modello c'è l'ammissione, al banchetto di Luciano, di alcuni personaggi assenti da quello di Platone. Tra questi la flautista, che Agatone e i suoi avevano congedato per dare spazio alle riflessioni filosofiche (*Plat. Symp.* 176e); su di lei si avventa Alcidas, approfittando del buio per denudarla e cercare di farle violenza (*Symp.* 46).

Non è, questa, l'unica allusione alle pulsioni erotiche dei filosofi che partecipano al banchetto. In particolare, il tema dell'eros omofilo, che tanto rilievo aveva nel *Simposio* platonico, è qui declinato in chiave buffonesca: Cleodemo il peripatetico cerca, con due dracme, di accaparrarsi le grazie di un coppiere, tipica figura su cui si concentra, a simposio, l'attenzione del

φιλόπαις (*Symp.* 15);¹⁹ il padrone di casa, per evitare altri incidenti, è costretto a sostituire il ragazzo con un servitore più attempato, “uno già adulto e robusto, un mulattiere o uno stalliere” (τινὰ ... τῶν ἐξώρων ἤδη καὶ καρτερῶν, ὄρεωκόμον τινὰ ἢ ἵπποκόμον), l’orpposto, insomma, dei delicati coppieri menzionati da Stratone di Sardi in *AP XII 175 = 16 Floridi*, o dei *molles* e *teneri ministri* di Marziale in *IX 25*.²⁰

Ancora, la lettera di Etemocle accusa Difilo, maestro del figlio del padrone di casa, di avere sul ragazzo mire sessuali (*Symp.* 26). Anche quello del maestro che approfitta del proprio ruolo per abusare degli adolescenti che dovrebbe educare è un *cliché*. Già Eschine, nella *Contro Timarco* 9-10, faceva riferimento a una legge attribuita a Solone che vietava la frequentazione delle scuole nelle ore buie – un provvedimento inteso a diminuire il rischio che i διδάσκαλοι intrattenessero relazioni intime con i discepoli. Il tema è poi diffuso nella letteratura satirica: dal *Giambo* 5 di Callimaco, a Giovenale *X 224*, fino all’epigramma (cfr. e.g. *Autom. AP XII 34 = GPh 1575-1580*, *Strat. AP XII 219 = 62 Fl.*). Secondo questo *cliché*, i maestri possono approfittare della frequentazione delle case private anche per sedurre una donna: è quanto fa uno dei commensali, Cleodemo, colpevole di aver commesso adulterio con la moglie di Sostrato, suo discepolo; colto in flagranza di reato, ha subito le pene più vergognose (*Symp.* 32). Anche per questo tema i paralleli più vicini vengono dall’epigramma scoptico: in Lucillio *AP XI 139 = 48 Fl.* il γραμματικός Menandro di notte fa esercitare Zenonide, madre del suo allievo, con πτώσεις, συνδέσμους, σχήματα, συζυγίας (v. 4), secondo un travisamento osceno della terminologia grammaticale.²¹ A nulla vale a riscattare questa descrizione carnale dell’eros, in particolare paidico, il tentativo di dimostrare filosoficamente, con allusioni “platoniche”, la superiorità dell’eros omofilo su quello eterosessuale esperito da Ione (*Symp.* 39):

περὶ γάμων ἔρω τὰ εἰκότα. τὸ μὲν οὖν ἄριστον ἦν μὴ δεῖσθαι γάμων, ἀλλὰ πειθομένους Πλάτωνι καὶ Σωκράτει παιδεραστεῖν· μόνοι γοῦν οἱ τοιοῦτοι ἀποτελεσεθεῖεν ἂν πρὸς ἀρετήν· εἰ δὲ δεῖ καὶ γυναικεῖου γάμου, κατὰ τὰ Πλάτωνι δοκοῦντα κοινὰς εἶναι ἐχρῆν τὰς γυναικάς,²² ὡς ἕξω ζήλου εἴημεν.

Dirò ciò che si conviene del matrimonio. La cosa migliore sarebbe non averne bisogno, ma, dando retta a Platone e a Socrate, praticare la pederastia; e in realtà solo quelli che

lo fanno possono perfezionarsi nella virtù. Ma se è necessario il matrimonio con una donna, le donne, secondo il pensiero di Platone, dovremmo averle in comune per essere al di fuori della rivalità.

Il tema, a un banchetto di nozze, di fronte alla sposa e ad altre donne libere, risulta fuori luogo e suscita il riso (*Symp.* 40).²³ Questo senso del ridicolo è una sorta di *Leitmotiv* all’interno del dialogo. Nulla, in questo simposio di finti sapienti, è come dovrebbe essere.

3. Buffoni di professione e buffoni involontari

Anche gli intrattenimenti descritti da Luciano sono anti-platonici. All’ordine del giorno non c’è una discussione filosofica su un tema preventivamente concordato,²⁴ ma attività slegate tra loro, che si succedono estemporaneamente, senza un programma, con gli intrattenimenti previsti mescolati a quelli imprevisi, e con questi ultimi che sono almeno altrettanto efficaci nel suscitare il riso rispetto ai primi.

Una forma di intrattenimento è fornita dalla recitazione poetica e dalla declamazione. Le figure che si avventurano sulla via dell’erudizione appaiono inadeguate: il retore Dionisodoro declama alcuni dei propri discorsi, elogiato dai servi al suo seguito (*Symp.* 17); il grammatico Istieo compone un centone poetico, che risulta dalla goffa unione di alcuni classici di repertorio, da Pindaro a Esiodo e Anacreonte; il risultato è un carme παγγέλοιο (*Symp.* 17), involontariamente predittivo della zuffa che di lì a poco sarebbe scoppiata; Zenotemide annoia con i propri discorsi filosofici, leggendo da un libretto scritto a piccoli caratteri (λεπτόγραμμὸν τι βιβλίον)²⁵ che gli viene passato da uno schiavo; più tardi, il grammatico Istieo si lancia nella lettura di un suo epitalamio in distici, che provoca il riso degli astanti per la sua rozza fattura metrica (*Symp.* 41-42).²⁶

Un intrattenimento involontario è fornito da Alcಿದamante: ormai ubriaco, fa un brindisi inopportuno alla sposa, accolto dall’ilarità generale; poi si denuda fino quasi alle vergogne (*Symp.* 16). A questo punto il padrone di casa chiama il γελωτοποιός, altra figura tipica del banchetto. Assente dal *Simposio* di Platone, il suo prototipo più celebre è il Filippo di Senofonte.²⁷ Se quest’ultimo, tuttavia, non presentava peculiari caratteristiche fisiche, il buffone di Luciano, dall’e-vocativo nome di Satirione, è un tizio informe, calvo,

con appena qualche capello ritto in testa: ἄμορφός τις ἐξυρημένος τὴν κεφαλὴν, ὀλίγας ἐπὶ τῇ κορυφῇ τρίχας ὀρθὰς ἔχων (*Symp.* 18). La descrizione, in parte modellata sul ritratto archetipico del brutto in letteratura greca, Tersite (*Il.* II 218-219),²⁸ rimanda all'abitudine, diffusa soprattutto in età romana, di riservare il ruolo di intrattenitori a individui affetti da patologie fisiche.²⁹ Di questo costume ci informa per esempio Marziale, che fa spesso riferimento, nei suoi epigrammi, ai *moriones*, un particolare tipo di schiavi apprezzati come buffoni, di cui in VI 39.15-17 offre anche un ritratto fisico.³⁰ Il prezzo di questi "prodigi umani" poteva essere molto alto (Mart. VIII 13; Quint. II 5.11) e la richiesta era tale che esisteva, stando a Plutarco (*de curiositate* 520c), un apposito mercato dove erano esposti individui con le più svariate peculiarità fisiche.³¹

Varie sono le testimonianze relative all'esibizione del *freak* (un fenomeno, d'altronde, non solo antico):³² Orazio (*Sat.* I 5.51-70) racconta della tenzone tra Messio Ciccirò e Sarmento, con cui sono intrattenuti gli ospiti durante una cena. Le battute che i due si scambiano culminano nella richiesta di Sarmento a Messio, il cui volto è deturpato da un'orrenda ferita, di danzare la danza del Ciclope, senza maschera: il suo aspetto fisico lo avvicina in modo naturale a Polifemo. Properzio (IV 8.39-42) descrive l'esibizione del nano *Magnus*,³³ che danza, con i suoi minuscoli arti, accompagnato da un flautista che proviene dal Nilo (un dettaglio geografico significativo, come vedremo tra un momento). Stazio menziona uno spettacolo che consiste nella reificazione della mitica lotta tra gru e Pigmei, con questi ultimi impersonati da nani (*Stat. Silv.* I 6.57-64).³⁴ In Properzio e in Orazio, l'esibizione consiste in una (ridicola) danza; in Stazio e in Orazio, lo spettacolo prevede (anche) una dimensione agonale.³⁵

Il passo di Luciano è stato raramente valorizzato in relazione alla ricostruzione di questo aspetto della storia dell'intrattenimento conviviale, ma vari sono gli elementi meritevoli di attenzione. La *performance* nella quale Satirione si esibisce è una danza fatta di ridicole contorsioni (οὗτος ὠρχήσατό τε κατακλῶν ἑαυτὸν καὶ διαστρέφων, ὡς γελοιότερος φανεῖν, "costui si mise a danzare snodandosi e contorcendosi per apparire più ridicolo"), e il buffone non solo è informe, ma è anche di bassa statura (in *Symp.* 19 è definito ἀνθρωπίσκος), come i molti nani danzanti diffusi in

ambito figurativo, soprattutto a partire dall'età ellenistica, e soprattutto in Egitto. E a potenziare l'aspetto comico dell'esibizione interviene anche, significativamente, un elemento "vocale": la sua danza è accompagnata dalla scansione di anapesti con un ostentato accento egiziano (ἀνάπαιστα συγκροτῶν διεξήλθεν αἰγυπτιάζων τῇ φωνῇ). È inevitabile pensare al ruolo dei nani egiziani come intrattenitori professionisti, indagato da Véronique Dasen in uno studio sui nani ballerini e musicisti in età ellenistico-romana.³⁶ Ma si può forse aggiungere al *dossier* qualche ulteriore elemento, utile per la piena intelligenza del ribaltamento parodico operato dall'autore.

Di un tipo di danza grottesca diffusa in Egitto, denominata γρυλλισμός e danzata da un *performer* chiamato γρύλλος, ci informa Frinico, *Praep. soph.* p. 58.14-17 de Borries.³⁷ E un pittore di Alessandria d'Egitto, Antifilo (IV sec. a.C.), sarebbe stato l'inventore, secondo Plinio (*NH* XXXV 114), di un genere di pittura parodica, in relazione alla quale torna il termine *gryllos*.³⁸ Il passo di Plinio è stato molto discusso, ma è oggi generalmente accettata l'opinione di Hammerstaedt, secondo il quale il termine *gryllos* non indicherebbe un genere iconografico (e poi letterario) di tipo caricaturale, incentrato su personaggi ridicoli, ma il suo protagonista.³⁹ Il *gryllos* sarebbe insomma il soggetto-tipo di rappresentazioni parodiche, di natura figurativa, letteraria o anche mimico-orchestrale, e avrebbe tra le sue caratteristiche un aspetto fisico che in sé suscita il riso.

Ulteriori indizi per ricostruire questo genere parodico provengono, come noto, da due papiri illustrati, antesignani dei moderni fumetti,⁴⁰ dove questo personaggio risibile è messo a confronto con un eroe: il *P.Oxy.* XXII 2331 (prima metà del III sec. d.C.), nel quale compare appunto il termine *gryllos* (col. II 1), ci mostra un omiciattolo alle prese con Eracle, alle cui gesta egli contrappone le proprie, in qualche modo corrispondenti. Se Eracle ricorda di avere afferrato e ucciso il possente leone nemeo, il *gryllos* si vanta di aver sconfitto il χαμαι-λέων, *i.e.* il "leone che sta a terra/camaleonte". Analogamente, nel *P.Köln* IV 179 (II sec. d.C.), alla prima immagine, che ritrae Eracle⁴¹ nell'atto di catturare con le mani il toro di Creta, fa da comico contrappunto una seconda in cui un personaggio deforme si vanta di avere impalato e ucciso una chiocciola. Uno degli ingredienti della parodia doveva dunque essere lo schema agonale: il *gryllos*

metteva a confronto le proprie goffe gesta con quelle di un eroe del mito, spesso rappresentato da Eracle. Questo schema agonale si ritrova anche altrove: nell'*Apokolokyntosis* senecana, ad esempio, l'imperatore Claudio, che nell'operetta ci appare deforme e meschino come un *gryllos*, nel dialogare con Ercole contrappone all'impresa delle stalle di Augia la propria attività nei tribunali, che gli ha permesso di eliminare più letame di quello fronteggiato dal grande eroe (Sen. *Apoc.* 7.5);⁴² o negli epigrammi scottici, dove spesso l'umorismo scaturisce dall'equiparazione tra un personaggio ridicolo e deforme – un μικρός o un λεπτός – e i nobili eroi del mito: cfr. soprattutto Lucill. *AP XI 95 = 25 Fl.*, dove un "piccolo" dal nome antifrastrico di Macrone definisce se stesso "secondo Eracle" per aver soffocato un topolino, in una rivisitazione parodica dell'impresa del leone nemeo (o di quella di Eracle bambino strangolatore di serpenti);⁴³ o ancora nel *Gryllos* di Plutarco, dove il *gryllos*, un compagno di Odisseo trasformato da Circe in un maiale, appare come un "lowly brute rivaling the heroic speaker, Odysseus, in a sophistic contest".⁴⁴

Torniamo al passo di Luciano. Dopo aver suscitato il riso con lo spettacolo della propria deformità, accentuata dalle contorsioni orchestiche e dalla parlata egiziana, Satirione prende in giro i commensali, secondo la prassi dello σκώμμα simposiale. Tutti ridono. Il solo a non stare al gioco è Alciamante. Offeso dal buffone, lo sfida nel pancrazio. I due iniziano così a darsela di santa ragione. Nonostante i suoi limiti fisici, Satirione ha la meglio sull'avversario (è d'altronde συγκεκοτημένος, "ben addestrato", ci dice Luciano, alludendo evidentemente al professionismo del *performer*). La gara si chiude con la sconfitta di Alciamante, a cui segue, ancora una volta, uno scroscio di risa.

È rilevante ai nostri fini che il cinico sin dal suo primo ingresso in scena sia apparso, in linea con il suo credo filosofico, come "altro Eracle" (il nome stesso di Alciamante rimanda al patronimico di Eracle, Alcide).⁴⁵ Luciano ne ha fornito un ritratto, alla cui icasticità ha concorso l'esplicito richiamo alle arti visive, secondo una tecnica che gli è cara:⁴⁶ in *Symp.* 13, il cinico dichiara il proprio desiderio di non sedersi, ma di restare in piedi per poter girare nella sala del banchetto; se si dovesse stancare – dice – si appoggerà sul gomito, come gli artisti raffigurano Eracle (εἰ δὲ καὶ κάμοιμι, χαμαὶ τὸν τρίβωνα ὑποβαλόμενος κείσομαι ἐπ'

ἀγκῶνος οἷον τὸν Ἡρακλέα γράφουσιν). Poco più sotto, il filosofo dà seguito alle minacce: si getta a terra e vi giace seminudo, appoggiato sul gomito, con la coppa nella mano destra, "come è effigiato dai pittori Eracle preso Folo" (οἷος ὁ παρὰ τῷ Φόλῳ Ἡρακλῆς ὑπὸ τῶν γραφῆων δείκνυται, *Symp.* 14). Il richiamo al soggetto iconografico serve anche ad anticipare, con allusione intervisuale, la zuffa che scoppierà di lì a poco: secondo il mito, Eracle, dopo aver banchettato nella caverna di Folo e dopo avergli chiesto di servirgli del vino, sarebbe venuto a contesa con i centauri, richiamati dall'aroma della bevanda, e li avrebbe sconfitti a suon di tizzoni e frecce.⁴⁷

Se l'individuazione del nesso tra Satirione e il *gryllos* è corretta, l'episodio della gara di pancrazio con questo "secondo Eracle" aggiunge alla descrizione luciana un ulteriore elemento buffonesco: è richiamato lo schema agonale dell'opposizione tra Eracle e un suo ridicolo emulo; ma in questo mondo alla rovescia, il *gryllos* ha la meglio sulla controfigura di Eracle, Alciamante. Quest'ultimo è fortemente indebitato verso lo stereotipo comico dell'Alcide – dal semidio di cui si dichiara seguace ha in effetti ereditato gli appetiti sessuali bestiali, la violenza, la smisuratezza nel bere e nel mangiare⁴⁸ (Eracle a banchetto da Folo era d'altronde anche un soggetto teatrale: un dramma dal titolo Ἡρακλῆς ὁ παρ Φόλῳ è attestato per Epicarmo, fr. 66 Kassel-Austin). Alciamante, tuttavia, non è un degno erede neanche dell'Eracle comico: persino un *gryllos* può avere la meglio su di lui. Nell'anti-simposio di Luciano, tutto è capovolto e nessuno è davvero all'altezza del suo ruolo.

4. Conclusioni

In queste pagine si è visto come il *Simposio o i Lapiti* rappresenti un esempio di quella fusione tra dialogo filosofico e commedia che Luciano in più punti della propria opera rivendica di aver compiuto. I termini di confronto più immediati per la rappresentazione buffonesca dei vari personaggi sono però forniti non solo dalla commedia (richiamata, ad esempio, nella rappresentazione dei furti simposiali, nell'enfasi sugli aspetti materiali del banchetto, o ancora nell'evocazione di maschere tipiche, come quella del parassita o di Eracle eroe degli eccessi "simposiali"), ma anche da altri generi satirici di età imperiale, che "aggiornano" i *topoi* comici sulla contemporaneità.

È stato detto che l'autore potrebbe aver "arcaizzato" il suo simposio, potrebbe cioè aver riprodotto, dal punto di vista dell'ambientazione e dello svolgimento del convito, un genere di banchetto non pienamente rispondente ai canoni del suo tempo, per apparire più vicino al modello platonico.⁴⁹ Se questa ipotesi può essere difficilmente sottoposta a verifica – Luciano non fornisce indicazioni su tutti gli aspetti del convito, e parziale è la nostra documentazione sul simposio di età imperiale – è d'altronde vero che il dialogo, con il suo riferimento a filosofi delle scuole ellenistiche, esibisce un'ambientazione storica successiva all'età classica. E anche alcuni dei temi satirici utilizzati per ribaltare la serietà del dialogo filosofico presuppongono usi simposiali di età imperiale. Il possibile nesso tra la figura di Satirione e il genere comico-parodico dei *grylloi* permette inoltre di intravedere l'uso, da parte di Luciano, di temi di una certa letteratura buffonesca di tipo "popolare", a loro volta rivisitati e ribaltati per sottolineare lo stravolgimento di ogni norma in questo anti-simposio di finti sapienti.

Note

¹ "Write a Symposium in rivalry of Plato", secondo LSJ, s.v. Sul *Simposio* di Luciano e i suoi debiti verso Platone (e più in generale verso il filone dei dialoghi sul simposio) cfr. almeno Helm 1906: 256-266; Bompaire 1958: 314-319; Gallardo 1971 e 1972; Branham 1989: 108-113; Romeri 2002: 195-207; Zanotti Fregonara 2009: 5-10. Elementi in comune sono stati individuati anche con altri dialoghi di Platone, come l'*Eutidemo* (Branham 1989: 104-107) o il *Fedro* (Männlein 2000: 247 n. 4; Anderson 1978: 372).

² Il nome, come quello del figlio di Aristeneto, Zenone, rinvia agli interessi filosofici del padrone di casa (per una riflessione sui nomi nella satira filosofica in Luciano cfr. Ureña Bracero 1995: 181-183; Tomassi 2011: 508. Per una tecnica onomastica analoga cfr. la Zenonide di Lucill. AP XI 139 = 48 Floridi – epigramma su cui torneremo *infra*).

³ Etemocle, all'interno del *Simposio*, è implicitamente caratterizzato come una tipica figura comica: quella del parassita. A essa rinvia già il nome: cfr. Vergados 2010-2012: 238 (da vedere, più in generale, per un'analisi della lettera).

⁴ Su questo punto richiama ad es. l'attenzione Bompaire 1958: 315-316.

⁵ Ma cfr. anche *Bis.Acc.* 33; *Pisc.* 14 e 25. Sulla *mixis* dei generi in Luciano vd. Marquis – Billault 2017. Per i rapporti tra Luciano e la commedia Camerotto 2014: 93-105.

⁶ In *Symp.* 48 sono citati i primi tre versi di un gruppo di cinque che si trova sempre uguale in chiusura di *Alcesti*, *Andromaca*, *Baccanti* ed *Elena*.

⁷ *Symp.* 11 πλὴν οὐδὲν οἶμαι χρῆ καὶ ταῦτα καταριθμεῖσθαι, χυμούς καὶ πέμματα καὶ καρκεῖας· ἅπαντα γὰρ ἄφθονα, "Solo che non penso di dover enumerare anche queste, sughi, dolcetti, intingoli, giacché c'era di tutto in abbondanza". Le traduzioni del *Simposio* o *i Lapiti* sono di Longo 1993.

⁸ Cfr. il riferimento a porzioni di cibi succulenti nella lettera di Etemocle ad Aristeneto (*Symp.* 22 e 27), o al cinghiale preparato per il banchetto in *Symp.* 31.

⁹ *Symp.* 38 μία ὄρνις ἐκάστω καὶ κρέας ὑὸς καὶ λαγῶα καὶ ἰχθῦς ἐκ ταγῆνου καὶ σησαμοῦντες καὶ ὄσα ἐντραγεῖν, "una gallina per ciascuno, carne di maiale e di lepre, pesce arrosto, focacce di sesamo e ogni cosa che si sgranocchia".

¹⁰ Su questa tipologia di carmi e sulla loro origine vd. Edmunds 1982; per il tema in Marziale vd. Merli 2008.

¹¹ Per il simposio in commedia vd. almeno Wilkins 2000: 202-256; Konstantakos 2005.

¹² Per la satira filosofica in Luciano, che colpisce in particolare la scuola cinica, cfr. almeno Tomassi 2011: 499-529.

¹³ Documentazione e bibliografia in Floridi 2020: 133.

¹⁴ Così pare potersi evincere, ad esempio, da Petron. 60.7; vd. anche, nel dialogo di Luciano, l'espressione che conclude l'enumerazione delle portate al §38 (cfr. *supra*, n. 9): ἐξῆν ἀποφέρεσθαι ταῦτα, "tutto questo poteva essere portato via"; Marquardt 1886: 313-314; sui costumi di Greci e Romani a tavola Hagenow 1978.

¹⁵ Sull'epigramma, nel suo rapporto con il modello greco, vd. Fusi

2006 *ad loc.*

¹⁶ Quello di Marziale, come messo in luce da Russotti in questo stesso numero della rivista, non è un simposio tra pari: i partecipanti appartengono a classi sociali diverse e la satira sociale è spesso rivolta verso la figura del *cliens*.

¹⁷ Cfr. e.g. Lucill. AP XI 315 = 119 Fl., su un tale che ruba il cuscino su cui sedevano i convitati, ripreso da Mart. XII 28, che trasforma il ladro di cuscini in un *mapparum fur* (forse per influsso di Cat. 12), e ancora Mart. VIII 59, sulle imprese di un tale che, a dispetto di un difetto della vista, sa far sparire, se invitato a cena, ogni sorta di beni, dai capi di vestiario alle suppellettili.

¹⁸ Cfr. Olson 2014: 157.

¹⁹ Cfr. Strat. AP XII 175 = 16 Fl., con Floridi *ad loc.*

²⁰ Che con l'epigramma stratoniano mostra vistose affinità: cfr. Floridi 2007: 8.

²¹ Cfr. Floridi *ad loc.*

²² Il riferimento è a Plat. *Resp.* 457c-466d (ma vd. anche l'utopia comica di Ar. *Ecc.* 611-650).

²³ Per le citazioni "sconvenienti" nel *Simposio* di Luciano, che non rispettano il *καίρος*, cfr. Camerotto 1998: 53-58. Da notare come l'effetto comico sia qui innescato, oltre che dall'inopportunità, dalla semplificazione (di comodo, in ottica maschilista) della teoria platonica della "statalizzazione" dei matrimoni (devo questa osservazione a uno degli anonimi *referees*, che ringrazio).

²⁴ L'assenza di questo elemento è messa in evidenza da una battuta di Ione (*Symp.* 37), che prova, in modo ovviamente fallimentare, a proporre un tema di discussione, per riportare il simposio dei sapienti nell'alveo platonico (come commenta Vergados 2010-2012: 226, "the character Ion of the Lucianic *Symposium* alludes to the Platonic *Symposium* as if aware of his own status as a fictional character in a work indebted to Plato").

²⁵ L'espressione, con l'aggettivo che è uno *hapax*, è da mettere a confronto con *Vit. Auct.* 23, dove i manuali degli stoici sono analogamente caratterizzati dalla fitta scrittura.

²⁶ Lo notavano già gli scolii *ad loc.* (p. 35.7-9 Rabe). Cfr. Bompaire 1958: 623; Anderson 1976: 255-256; Vergados 2010-2012: 228-231; Faraone 2020: 338-340.

²⁷ Che è insieme anche ritardatario e ἄκλητος. Il *Simposio* di Senofonte può essere stato qui un modello per Luciano: cfr. e.g. Vergados 2010-2012: 225 (e n. 3).

²⁸ Secondo Dasen 2013: 268, invece, la descrizione alluderebbe al *cirrus* degli atleti professionali, visto che di lì a poco il buffone si produrrà in una gara di pancrazio. Ci si può forse anche chiedere se non ci sia una correlazione con la maschera comica dello *stupidus calvo*, di cui offre un'efficace descrizione un epigramma attribuito proprio a Luciano, AP XI 434 (vd. Tedeschi 2017: 251 e n. 1206).

²⁹ Garland 2010²: 45-58; Dasen 1993: 230-232, 244-245.

³⁰ *Hunc vero acuto capite et auribus longis, / quae sic moventur ut solent asellorum, / quis morionis filium negat Cyrtae?*, "Quest'altro con la testa aguzza e le orecchie lunghe, che si muovono proprio come quelle degli asini, chi potrebbe negare che sia figlio del buffone

Circa?” (trad. Norcio 1980).

³¹ Il catalogo teratologico fornito da Plinio nel VII libro dell'*Historia Naturalis* (VII 73-80) conferma un'attenzione, non solo scientifica, per le deviazioni patologiche del corpo umano rispetto alla norma.

³² I nani sono stati notoriamente impiegati come intrattenitori professionisti per secoli, dal mondo antico a oggi: cfr. Dasen 1993: 230-233, 245; Adelson 2005a e 2005b.

³³ V.l. per *nanus*, probabile glossa penetrata nel testo. Per questo tipo di nomi antifrastici cfr. Floridi 2014: 209.

³⁴ Per l'associazione nani-Pigmei cfr. e.g. Dasen 2013: 265-266.

³⁵ Documentazione sui combattimenti dei nani – tema presente anche nell'iconografia – in Dasen 2013: 270.

³⁶ Dasen 2013 (p. 268 per Luciano).

³⁷ Γρύλλος δὲ διὰ τῶν δυοῖν ἁλ' ὀρχήματος εἶδός ἐστιν. ἡ μὲν οὖν ὀρχησις ὑπὸ τῶν Αἰγυπτίων γρυλλισμός καλεῖται, γρύλλος δὲ ὁ ὀρχούμενος, "Gryllos, con due ll, è un tipo di danza. La danza, dunque, è detta dagli Egiziani *gryllismos*, il danzatore *gryllos*" (traduzione mia).

³⁸ *Idem iocosis (scil. tabellis) nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur*, "Quello [Antifilo] dipinse in quadretti scherzosi un tale di nome Grillo, di aspetto ridicolo; di lì il nome di *gryllos* per quel genere di pittura" (traduzione mia).

³⁹ Hammerstaedt 2000. Per questo genere di pittura parodica, cfr. in particolare Philodem. *Rhet.* II 297 Sudhaus; Joann. Ieiunator *Sermo de poenitentia et continentia et virginitate* LXXXVIII, col. 1972 C PG.

⁴⁰ Per il testo cfr. Roberts 1954 (*editio princeps* di *P.Oxy.* XXII 2331); Livrea 1982 (*editio princeps* di *P.Köln* IV 179); Russo 2014 (riedizione dei due papiri). Tra gli studi sui *grylloi* vd. inoltre Page 1957; Maas 1958; Guida 1985; Lapini 2008; Stramaglia 2005: 30-37, 2007, pp. 618-622 e 2019 (che fa definitivamente giustizia dei fraintendimenti di Nisbet 2002 e 2011).

⁴¹ Livrea 1982, nella *princeps*, proponeva in alternativa di riconoscere nel personaggio la figura di Teseo, ma è ormai chiaro che anche qui si tratta di Eracle: cfr. Stramaglia 2019: 213 (con bibliografia).

⁴² Il parallelo è richiamato da Stramaglia 2005: 33.

⁴³ Il primo a rilevare il parallelo tra Lucill. *AP* XI 95 e i *grylloi* fu West 1965: 225. Per questo schema agonale nell'epigramma scoptico, che ha numerosi paralleli in letteratura e nelle arti visive, cfr. la documentazione raccolta in Floridi 2013; vd. anche Floridi 2014: 192-196.

⁴⁴ Herchenroeder 2008: 359.

⁴⁵ Per Eracle nella tradizione filosofica basti un rinvio a Bosman 2021.

⁴⁶ Sulla tendenza di Luciano ad alludere all'enciclopedia visuale del suo pubblico, oltre che a quella letteraria, rimando da ultimo a Floridi 2023.

⁴⁷ Per il tema iconografico di Eracle a banchetto cfr. *LIMC*, s.v. *Hera-kles*, nn. 54-55, 1009, 1017, 1021-1060; un'attestazione significativa del soggetto di Eracle presso Folo è rappresentata da un'anfora a figure nere conservata a Firenze, Museo archeologico (VI sec. a.C.). Cfr. Zanotti Fregonara 2009: 135-136, n. 81, e 137-138, n. 86 (con bibliografia ulteriore).

⁴⁸ Cfr. e.g. Wilkins 2000: 90-97 e 2021.

⁴⁹ Zanotti Fregonara 2009: 18.

Bibliografia

- ADELSON B. M. (2005a), *Lives of Dwarfs. Their Journey from Public Curiosity Toward Social Liberation*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, and London.
- ADELSON B. M. (2005b), "Dwarfs. The Changing Lives of Archetypal 'Curiosities' – and Echoes of the Past", in *Disability Studies Quarterly* XXV, p. 3 (<https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/576/753>; ultima consultazione 28 giugno 2024).
- ANDERSON G. (1976), *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Brill, Leiden.
- ANDERSON G. (1978), "Lucian's *Nigrinus*: The Problem of Form", in *GRBS* XIX, pp. 367-374.
- BOMPAIRE J. (1958), *Lucien écrivain: imitation et création*, de Boccard, Paris.
- BOSMAN P. (2021), "The Philosophical Tradition", in OGDEN (2021), pp. 332-344.
- BRANHAM R. B. (1989), *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London.
- CAMEROTTO A. (1998), *La metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Ist. Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma.
- CAMEROTTO A. (2014), *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Mimesis, Milano-Udine.
- DASEN V. (1993), *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford University Press, Oxford.
- DASEN V. (2013), "Des artists différents? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain", in EMERIT S. (ed.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne*, IFAO, Il Cairo, pp. 259-277.
- EDMUNDS L. (1982), "The Latin Invitation-Poem: What Is It? Where Did It Come From?", in *AJPh* CIII, pp. 184-185.
- FARAONE C. A. (2020), "Stationary Epithalamia in Hexameters? The Evidence from Sappho, Theocritus, and Catullus", in *AJPh* CXXI, pp. 317-348.
- FLORIDI L. (2007), *Stratone. Epigrammi*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria.
- FLORIDI L. (2013), *Considerazioni sul rapporto tra gli epigrammi scoptici sui 'piccoli' e le arti figurative*, in *MD* LXX, pp. 179-198.
- FLORIDI L. (2014), *Lucillio. Epigrammi*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- FLORIDI L. (2020), *Edilo. Epigrammi*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- FLORIDI L. (2023), "Intervisual Allusions in Lucian, *Dialogues of the Sea Gods* 15", in CAPRA A.-FLORIDI L. (eds.), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 235-254.
- FUSI A. (2006), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius*, G. Olms, Hildesheim-Zürich-New York.
- GALLARDO M. D. (1971), "Estadio actual de los estudios sobre los *Simposios* de Platon, Jenofonte y Plutarco", in *CFC* III, pp. 127-191.
- GALLARDO M. D. (1972), *Los Simposios de Luciano, Ateneo, Metodio y Juliano*, in *CFC* IV, pp. 239-296.
- GARLAND R. (2010²), *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, Cornell University Press, London.
- GUIDA A. (1985), "Il lombardo, la chiocciola e... un *gryllus*", in CARDINI R. - CESARINI MARTINELLI L. - GARIN E. - PASCUCCI G. (curr.), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per A. Perosa*, I, Bulzoni, Roma, pp. 17-23.
- HAGENOW G. (1978), "Der nichtausgekehrte Speisesaal", in *RhM* CXXI, pp. 260-275.

- HAMMERSTAEDT J. (2000), *Gryllos: die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, in *ZPE* CXXIX, pp. 29-46.
- HELM R. W. H. (1906), *Lucian und Menipp*, Teubner, Leipzig-Berlin.
- HERCHENROEDER L. (2008), "Τι γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον; Plutarch's 'Gryllus' and So-Called 'Grylloi'", in *AJPh* CXXIX, pp. 347-379.
- KONSTANTAKOS I. (2005), "The Drinking Theatre. Staged, Symposia in Greek Comedy", in *Mnemosyne* LVIII, pp. 183-217.
- LAPINI W. (2008), "POxy. 22.2331, III 4 ἀλόγως e una nota su Et. Gud. 562.24-25 St.", in *ZPE* CLXIV, pp. 47-52.
- LIVREA E. (1982), "P. Köln IV 179. Adespoton: Testo con illustrazioni", in *Kölner Papyri*, IV, Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 121-127 (= *Studia Hellenistica*, Edizioni Gonnelli, Firenze 1991, I, pp. 283-287).
- LONGO V. (1993), *Dialoghi di Luciano*, III, UTET, Torino.
- MAAS P. (1958), "The ΓΡΥΛΛΟΣ papyrus", in *G&R* V, pp. 191-193.
- MÄNNLEIN I. (2000), "What Can Go Wrong at a Dinner-Party: The Unmasking of False Philosophers in Lucian's *Symposium* or *The Lapiths*", in POLLMANN K. (ed.), *Double Standards in the Ancient and Medieval World*, Duehrkohp & Radicke, Göttingen, pp. 247-262.
- MARQARDT J. (1886), *Privatleben der Römer*, S. Hirzel, Leipzig.
- MARQUIS E. - BILLAULT A. (eds.) (2017), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Demopolis, Paris.
- MERLI E. (2008), "Cenabis belle. Rappresentazione e struttura negli inviti a cena di Marziale", in MORELLI A. M. (ed.), *Epigramma Longum. Da Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity*, Edizioni Università di Cassino, Cassino, I, pp. 299-326.
- NISBET G. (2022), "Barbarous Verses: A Mixed-Media Narrative from Greco-Roman Egypt", in *Apollo. The International Magazine of the Arts* CLVI no. 485, pp. 15-19.
- NISBET G. (2011), "An Ancient Greek Graphic Novel. P. Oxy. XXII 2331", in KOVACS G. - MARSHALL C. W. (eds.), *Classics and Comics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 27-41.
- NORCIO G. (1980), *Marziale. Epigrammi*, UTET, Torino.
- OGDEN D. (2021), *The Oxford Handbook of Herakles*, Oxford University Press, Oxford.
- OLSON S. D. (2014), *Eupolis frs. 326-497. Translation and Commentary*, Verlag Antike, Heidelberg.
- PAGE D. (1957), "P.Oxy. 2331 and Others", in *CR* n.s. VII, pp. 189-192.
- ROBERTS C. H. (1954), *The Oxyrhynchus Papyri*. Part XXII. Edited with Translations and Notes by E. Lobel [...] and C.H. Roberts, Egypt Exploration Society, London.
- ROMER L. (2002), *Philosophes entre mots et mets. Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble.
- RUSSO G. (2014), "Papiri a 'fumetti': P.Oxy. XXII 331 e P.Köln IV 179", in *APF* CLXXIX, pp. 339-358.
- STRAMAGLIA A. (2005), "Il fumetto prima del fumetto. Momenti di storia dei 'comics' nel mondo grecolatino", in *S&T* III, pp. 3-37.
- STRAMAGLIA A. (2007), "Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino", in FERNÁNDEZ DELGADO J.A. - PORTOMINGO F. - STRAMAGLIA A. (a cargo de), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*. Actas del Simposio Internacional, Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004, Edizioni Università di Cassino, Cassino, pp. 577-643.
- STRAMAGLIA A. (2019), "'Comic Books' in Greco-Roman Antiquity", in RUIZ MONTERO C. (ed.), *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 204-218.
- TEDESCHI G. (2017), *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiacei*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2017.
- TOMASSI G. (2011), *Luciano di Samosata, Timone o il misantropo. Introduzione, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-New York.
- UREÑA BRACERO J. (1995), *El dialogo de Luciano: ejecución, naturaleza, composición y procedimientos de humor*, A. M. Hakkert, Amsterdam.
- VERGADOS A. (2010-2012), "Verbal Performances in Lucian's *Symposion*", in *Archaiologia* XVI 1-3, pp. 225-243.
- WEST M. L. (1965), rec. E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, II, Göttingen 1964, in *CR* n.s. XV, pp. 224-225.
- WILKINS J. (2000), *The Boastful Cook. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- WILKINS J. (2021), *Comedy*, in OGDEN (2021), pp. 316-331.
- ZANOTTI FREGONARA A. (2009), *Luciano di Samosata. Il Simposio o i Lapiti*, La Vita Felice, Milano.

Convivi pericolosi. Il banchetto come trappola mortale nel mondo occidentale antico e tardoantico

ELENA GRITTI

Università degli studi di Bergamo
elena.gritti@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.534>

Parole chiave

Sympósion
Convivium
Impero romano
Potere
Veleni

Keywords

Sympósion
Convivium
Roman Empire
Power
Poisons

Abstract

Il simposio o il convivio, termini propri di due culture diverse, greca e latina, sono due tipologie di attività interpretabili come sistema codificato di segni, che si presta dunque a plurime letture. Se *sympósion* veicola il significato di "bere insieme"; *convivium* rimanda invece a "vivere insieme". La marcata componente esistenziale del secondo termine può indurre subito un interrogativo: si trattò spesso di occasioni di pacificazione o diletto fra amici, come lasciò intendere già Cicerone (*fam.* IX, 24), oppure a volte prevalse la volontà di cogliere il momento per risolvere delicate questioni politiche o familiari, a danno di uno o più specifici invitati? Il banchetto in epoca imperiale romana, ma ancora nella tarda antichità e oltre, nascose molte insidie, la più ovvia fra tutte: l'avvelenamento (Montanari 1989; Cilliers, Retief 2000). Il reato di avvelenamento risultò molto frequente nell'antichità, così come fu diffusa la conoscenza di droghe, veleni e avvelenatori (Nutton 1985).

Sympósium or *convivium*, terms belonging to two different cultures, Greek and Latin, are two kinds of activities that can be interpreted as a codified system of signs, thus lending themselves to multiple readings. If *sympósion* conveys the meaning of "drinking together", *convivium* refers instead to "living together". The marked existential component of the second term may immediately lead to a question: were these often occasions for pacification or enjoyment among friends, as Cicero already hinted at (*fam.* IX, 24), or did the desire to seize the moment to resolve delicate political or family issues prevail, at the expense of one or more guests? The banquet in Roman imperial times, but still in late antiquity and beyond, concealed many pitfalls, the most obvious of all: poisoning (Montanari 1989; Cilliers, Retief 2000). The crime of poisoning was much more frequent in antiquity, as was the knowledge of drugs, poisons, and poisoners (Nutton 1985).

Invita al banchetto l'amico e lascia il nemico, e soprattutto invita colui che ti abita accanto [...]", così Esiodo (*Op.*, 342-343) (Magugliani 2018: 121)¹ suggerisce nel secolo VII a.C. in una delle testimonianze più arcaiche della cultura conviviale nell'antichità (Musti 2001: 52). Il poeta ammonisce l'uomo a tenersi cari tanto gli dèi, quanto gli uomini, perché nel momento sereno e sacro del banchetto non si deve cedere all'ira, ma soprattutto è meglio farsi amici i vicini, giacché saranno i primi ad accorrere in caso di necessità.

Nel corso dei secoli la mentalità comune è mutata e alcune grandi personalità del mondo romano imperiale e tardo antico sembrano aver capovolto il senso del monito esiodico, invitando alle occasioni conviviali soprattutto i loro nemici, ma per eliminarli.

Nelle narrazioni letterarie si ricordano spesso avvelenamenti accaduti in svariati contesti e - in particolari periodi storici - è proprio il banchetto a rappresentare l'occasione migliore per somministrare sostanze tossiche; si potrebbe considerare un repertorio che spazia dalla più antica orazione del greco Antifonte (I 14-20) fino a giungere alla cronaca nera contemporanea (Smith 1952: 153-16; Montanari 1989: 392-395, 467-468; Montesano 2009; Pastore 2010: 11-15; Pepe 2012: 131-145; Eidinow 2016). In questo contributo sarà presentata e commentata soltanto una suggestiva selezione legata in massima parte alla società romana; pertanto, i numerosi delitti avvenuti esteriormente alla cornice conviviale, oppure le posteriori rivisitazioni delle fonti antiche compiute in età moderna e contemporanea, non saranno considerati.²

Prima di esaminare nel dettaglio episodi di convivi conclusi in modo tragico, merita forse soffermarsi sul diverso significato che assume il lessico della commensalità nell'antichità greca e romana: in un caso il termine che si può individuare come riferimento è *sympósiōn*, nell'altro *convivium*.³

Come usuale, la scelta linguistica veicola anche diversi paradigmi culturali e identitari; se si scrive di simposio si rimanda alla tradizione greca e si intende porre l'attenzione su un evento sociale al di fuori del quotidiano, riservato a un gruppo ristretto ed elitario di persone, accomunate da vincoli di amicizia, di parentela o da ideali politici, che celebra il suo *momento clou* nel consumo comunitario di vino (Catoni 2010: IX-XVIII; Napolitano 2024: 12). Esiste anche un codi-

ce etico simposiale, diverso a seconda del contesto geografico e cronologico, che risponde alle esigenze del gruppo di appartenenza dei simposiasti. Per prima cosa, gli invitati al simposio greco sono disposti in modo tale che ciascuno occupi una posizione di pari livello rispetto all'altro, per favorire ulteriormente la partecipazione al momento di intrattenimento che si accompagna alla libagione, ossia canti e intonazione di versi poetici idonei a riflessioni esistenziali (Nobili, Saccenti 2023: 13-21).

Il convivio nella cultura latina recupera la dimensione comunitaria, ma etimologicamente il *focus* si sposta dal piano intellettuale di elaborazione filosofica e artistica che si accompagna all'azione del bere, tipico del mondo greco, alla praticità sottesa al *vivere insieme*.

Tuttavia, appare lecito interrogarsi sulla visione idilliaca della condivisione della stessa tavola espressa da Cicerone, quando scrive: "[...] i banchetti: in questo i nostri sono stati più saggi dei Greci: questi li hanno chiamati συμπίσια ο σύνδειπνα, cioè 'bevute in compagnia' o 'mangiate in compagnia', noi invece usiamo 'convivi', perché soprattutto in quei momenti si vive insieme" (Cic. *Fam.* IX 24,3) (Garbarino 2008: 391).⁴

Risulta invero ben noto che già le testimonianze storiografiche della prima età imperiale, ma relative all'epoca repubblicana, riferiscono di omicidi o suicidi collettivi compiuti proprio in convivi comunitari (Liv. VIII 18; XXVI 13-14; XXXIX 8-19; XL 37,7, 43,2).⁵ Del resto è possibile che avvelenamenti di massa siano avvenuti con maggiore frequenza in correlazione a periodi di maggiore criticità per eventi bellici, carestie ed epidemie.

Esemplare e meritevole di un breve approfondimento, fra gli episodi ricordati da Livio, il suicidio di ventisette senatori capuani, esortati al gesto da Vibio Virrio,⁶ capo politico dei ribelli nella defezione di Capua al patto di alleanza con Roma e nell'appoggio fornito ai Cartaginesi durante la seconda guerra punica, a seguito della disfatta romana di Canne. Inizialmente, Virrio fomenta il timore di una definitiva sconfitta romana nella popolazione e nel 213-211 a.C. permette alle truppe di Annibale di trovare supporto logistico nella città (Liv. XXIII 6,1-7,12); in un secondo momento, quando in una sorta di contrappasso sarà Annibale ad abbandonare Capua al suo destino di assediata dai Romani, lo stesso Virrio pronuncia un discorso forte-



Fig. 1 | *Banchetto capuano e suicidio dei senatori, 211 a.C.*, incisione tratta da BERTOLINI F., *Storia di Roma*, ill. di POGLIAGHI L., Treves, Milano 1901, p. 161.

mente retorico di fronte ai suoi concittadini. Nell'ultima parte del monologo egli annuncia l'intenzione di suicidarsi, come ultimo atto di resistenza al potere romano e alle conseguenti sofferenze che avrebbero patito una volta riconquistati, invitando i notabili a un banchetto che possa fornire una "fine oltre che onorevole anche dolce":⁷

[...] Pertanto, per coloro di voi che avessero l'intenzione di morire prima di vedere tanti orrori, sarà oggi presso di me allestito e preparato un banchetto.⁸ Dopo che ci saremo saziati di vino e di cibo, sarà portata intorno questa tazza, che sarà stata per primo offerta a me; quella bevanda libererà il nostro corpo dai tormenti, la nostra anima dalle offese, i nostri occhi e le nostre orecchie, perché né vedano né odano quanto di amaro e di indegno è riservato ai vinti. [...] Questa è la sola via che conduca alla morte nell'onore e nella libertà. [...] (Liv. XXVI 13,17-19) (Ceva 1986: 365).⁹

Il suicidio di massa avvenuto in concomitanza con l'espugnazione di città è una tematica tanto drammaticamente ricorrente che si può rinvenire in altri autori,¹⁰ basti pensare al celebre assedio di Masada descritto da Flavio Giuseppe (Joseph. *BJ* VII 378-401), tuttavia in questo caso Livio sembra esprimere un giudizio morale negativo nei confronti dei traditori capuani, svalutando la portata dell'atto proprio per la modalità di esecuzione scelta. Si evidenzia da un lato il tono eroico dell'esortazione di Virrio, dall'altro la messa in scena di un sacrificio che si riduce a un banchetto tale da annebbiare la mente con il vino;

peraltro scegliendo di assumere veleno attraverso la bevanda:¹¹ un suicidio ritenuto poco 'eroico'.¹² Risulta quindi evidente il disprezzo dello storiografo per l'élite capuana, che è incapace di assumersi responsabilità in momenti fatali ed è dedita invece a ogni piacere, perfino a fronte della gravità del momento che vede la loro stessa città devastata dalla fame.

Il brano potrebbe dunque apparire soltanto come artificio letterario funzionale all'autore per esprimere la sua ideologia, la critica moderna ha dedicato decine di pagine alla questione (Voisin 1984: 611-635; François 2000: 39-47; Méry 2003: 47-62; 2008: 313-339), ma ciò che forse non ha riscosso pari attenzione e merita un breve supplemento di analisi è proprio la decisione di assumere veleno nel momento conviviale. Si tratta di una scelta dettata davvero solo da vigliaccheria oppure dell'opzione più naturale in una cittadina come Capua?

La risposta al quesito potrebbe risultare facilmente intuibile per l'esperto di produzione e commercio di sostanze naturali e derivati nell'antichità. Nelle grandi città spesso si potevano trovare interi quartieri dedicati alla vendita di unguenti, profumi e droghe ed è attestata ancor oggi a Capua la presenza di una piazza e una via denominate 'Seplasia', un'area a tal punto nota già nelle epoche più antiche (Plin. *NH* XXXIII 58, XXXIV 25) da divenire termine identificativo di ogni commercio di veleni¹³ nell'Italia romana (Nutton 1985: 140-141; Horstmanshoff 1999: 48) e da cui derivava a sua volta la professione di *seplasarius*, ossia profumiere (Squillace 2018: 235-254).

Senza farsi ingannare da banali moralismi, si può quindi considerare usuale e comprensibile la possibilità di banchettare e disporre di sostanze di ogni genere laddove sussisteva una condizione economica florida ed è proprio in questi contesti che vanno ricercate le vere ragioni per le pericolose variazioni al positivo rito conviviale raccontato da Cicerone.

Nel passaggio dall'epoca romana repubblicana a quella imperiale si assiste anche a un cambiamento di paradigma sociale, dal banchetto comunitario o privato con avvelenamento, dovuto a precise condizioni economiche e politiche, si giunge quasi sempre a un'occasione conviviale predisposta e offerta dal *princeps*,¹⁴ con numero di invitati ristretto e con possibile premeditato delitto, che sembra legato in massima parte a finalità di natura pratica: l'acquisizione di eredità o poteri. Infatti, è a partire dalla fine

del secolo I a.C. che si riscontra un notevole incremento di casi individuali di avvelenamento a tavola, con raggiungimento del culmine durante il governo della dinastia Giulio-Claudia, quando intrighi ed eccessiva ambizione comportano tragici decessi quasi con cadenza quotidiana (Kaufman 1932: 158-161; Horstmanhoff 1999: 37-44; Cilliers, Retief 2000: 96-97; Berrino 2001: 7-13).¹⁵

Seguendo un ordine cronologico, la fine del periodo ellenistico in Oriente annovera noti avvelenatori (su tutti Mitridate VI, re del Ponto) e fra gli episodi degni di nota si ricorda l'uccisione di Erode Antipatro, capostipite della dinastia erodiana, nel 43 a.C. durante un convito (Joseph. *BJ* I 226); decenni dopo e in Occidente, Livia, seconda consorte di Augusto, è accusata di aver avvelenato a tavola i due eredi al titolo imperiale, Gaio e Lucio Cesare (oltre allo stesso Augusto), per favorire l'ascesa del figlio Tiberio (Dio Cass. *LVI* 30,2).

Nondimeno, pare allontanarsi un po' dal copione il caso di Lucio Nonio Asprenate, padre dell'omonimo console del 6 e fidato amico di Augusto,¹⁶ che risulta coinvolto in un processo per l'uccisione di centotrenta suoi ospiti in un sontuoso banchetto, nel quale sono serviti funghi velenosi (Plin. *HN* XXXV 164). Le fonti sono silenziose in merito alle motivazioni sottese al gesto di Asprenate, Svetonio pone in evidenza anche l'apparente neutralità dell'imperatore durante il processo, nonostante egli fosse certamente consapevole dell'esistenza della *lex Cornelia de sicariis et veneficis* dell'81 a.C.,¹⁷ che prevedeva la condanna a morte per questo reato (Rives 2006: 47-67; Negri 2007: 183-201; Pennacchio 2023: 137-361).¹⁸

Quando Nonio Asprenate, a lui strettamente legato, dovette difendersi dall'accusa di veneficio mossagli da Cassio Severo,¹⁹ [*scil.* Augusto] chiese un parere al Senato: "Qual è il mio dovere? Sono esitante; non voglio si pensi che sottraggo alle leggi un accusato, se gli offro il mio aiuto, né che lascio al suo destino e condanno in anticipo un amico"; col consenso di tutti sedette sui banchi della difesa per alcune ore, ma in silenzio, senza pronunciare neppure le parole di difesa tipiche dei processi (Suet. *Aug.* 56,3) (Orpianesi 2023: 147).

Asprenate viene assolto, ma dalle parole di Svetonio sembra filtrare un sentimento di rassegnazione dell'imperatore, forse anche a riprova della notevole frequenza di accuse di questo genere. Il fatto che gli

avvelenamenti avvenissero in modo prevalente durante le occasioni conviviali spiega anche la presenza di assaggiatori di corte dalla Grecia classica fino all'età romano imperiale,²⁰ ruolo che è riconosciuto e organizzato in un *collegium praegustatorum*, istituzione che è attestata non casualmente per la prima volta in un gruppo di iscrizioni della metà del secolo I (*CIL* VI, 9003-9005).

Forse fu proprio uno di questi schiavi fidati, l'eunuco Aloto, ad avvelenare l'imperatore Claudio durante un pranzo con i sacerdoti, se prestiamo fede ancora una volta alle parole di Svetonio:

Tutti concordano nel dire che fu avvelenato, ma non si sa con certezza in quali circostanze e da chi. Qualcuno dice che sia stato avvelenato da Aloto, l'eunuco che assaggiava i suoi cibi, mentre banchettava in Campidoglio con i sacerdoti; altri che lo sia stato da Agrippina, che durante un banchetto a palazzo, gli aveva offerto un fungo avvelenato, perché era golosissimo di quel genere di cibo (Suet. *Claud.* 44) (Dessi 2004: 557).

Il biografo sostiene la tesi della morte per avvelenamento a tavola, ma in realtà si mostra dubbioso sui protagonisti del misfatto; da quanto scritto poco prima sembra ritenere certa la responsabilità di Agrippina ("[...] Agrippina che, oltre a vedersi minacciata dal comportamento di Claudio, si sentiva la coscienza sporca e già veniva fatta oggetto di numerose denunce"), benché sia probabile che fosse soltanto la mandante del delitto. Tacito, al proposito, fornisce più dettagli:

Agrippina, allora, decisa da tempo a sopprimere col delitto il marito e pronta a cogliere l'occasione favorevole, né mancandole chi l'avrebbe aiutata, si diede a studiare di qual genere di veleno servirsi: non troppo rapido e precipitoso, perché non fosse manifesto il misfatto; non troppo lento nell'opera distruttrice, perché non potesse Claudio, avviandosi alla fine della vita e sospettando per avventura della trama delittuosa, riavvicinarsi con l'affetto al figlio. Qualcosa di raffinato le occorreva, che valesse a intorbidire la mente senza affrettare la morte. Mette allora gli occhi sopra una donna di nome Locusta,²¹ espertissima in codesta arte, già condannata per veneficio, e poi tenuta per lungo tempo come uno degli appoggi del regno. Ingegnosamente compose costei un tossico, che fu somministrato da un eunuco di nome Aloto, commesso a servire i pasti dell'imperatore e assaggiare



Fig. 2 | SYLVESTRE J.-N., *Locusta che sperimenta un veleno su uno schiavo*, olio su tela, 1870-1880.

le vivande (Tac. *Ann.* XII 66) (Giussani 1968: 365).

Tacito poi proseguirà segnalando anche la complicità del medico di corte, Senofonte,²² che avrebbe completato l'opera fingendo di aiutare l'imperatore a vomitare con una penna, spalmata in realtà di ulteriore veleno (Tac. *Ann.* XII 67).

La vicenda è notissima ed è raccontata da molte fonti, tutte che concordano sulla responsabilità primaria di Agrippina nell'uccisione di Claudio (in rigoroso ordine cronologico: ps.-Sen. *Oct.* 31, 44, 102, 164-165; Plin. *HN* XXII 92; Juv. *Sat.* 5,147, 6,620-621; Mart. I 20,4; Tac. *Ann.* XII 66-69; Suet. *Claud.* 44,2; Cass. Dio LXI 34,1-4), ma ad un'analisi più attenta del contesto storico risulta una ripetizione continua di *topoi* letterari. Alla fine del secolo I anche Quintiliano parla spesso di veneficio e riprende la convinzione che sia la donna l'avvelenatrice *par excellence* (Quint. *Inst.* V 10,25); Giovenale infierisce contro le aristocratiche e soprattutto contro il loro desiderio di emancipazione, sottolineando che le madri insegnano alle figlie ad avvelenare i mariti, più di quanto facesse Locusta con i suoi allievi (Juv. *Sat.* 1,69-72).²³

La realtà storica potrebbe invece divergere molto dalla narrazione letteraria e storiografica e spesso la soluzione più semplice è anche quella che si avvicina di più al vero; per indagare sulla tragica fine di Claudio probabilmente è sufficiente ritornare sul piacere di banchettare tipico dell'imperatore e sulle caratteristiche del cibo da lui prediletto: i funghi.

Rispetto a Tacito, Svetonio è sicuramente meno

corrosivo nei confronti di Claudio, eppure non si risparmia quando descrive lo stile di vita poco sano dell'imperatore ("Era sempre prontissimo a mangiare e bere in qualunque tempo e luogo [...] Non usciva mai da un banchetto se non gonfio e pieno [...]") – Suet. *Claud.* 33; Dessì 2004: 543).²⁴

Per i Romani i funghi sono una prelibatezza troppo costosa, in genere a disposizione soltanto dei più benestanti, i quali sono anche ben consci che si tratti di un capriccio pericoloso, ma – come oggi – non sempre capaci di distinguere fra un tipo di fungo commestibile e un altro molto velenoso (Jori 2016: 36, 68; Cerchiai Manodori Sagredo 2022: 69-71).

Sulla tavola dell'imperatore sono serviti spesso *boleti*, termine latino che nell'antica Roma sta però a indicare la famiglia delle *Amanita*, che può includere l'*Amanita caesarea* (il fungo prediletto, "cibo degli dèi", corrispondente al nostro ovolo e di alta commestibilità), ma anche l'*Amanita phalloides*, ai giorni nostri responsabile del 95% delle morti dovute a consumo di funghi. Non si può escludere che il decesso di Claudio sia dovuto quindi a una banale fatalità, ossia all'ingestione di un fungo tossico per natura, in quantità eccessiva e a fronte di un fisico già debilitato (Grimm-Samuel 1991: 178-192).²⁵



Fig. 3 | SPINA L., *Quadri di nature morte*; Ercolano, Casa dei Cervi, IV 21, fotografia esposta presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli - MANN (n. inv. 8647) [Credits: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Archeologico Nazionale di Napoli].

Dunque, il più noto caso di avvelenamento a banchetto è privo di indizi concreti acclaranti la colpa di Agrippina o di chiunque altra o altro; anzi, il contesto politico non giustificerebbe un crimine contro l'imperatore, considerando anche che Claudio non sembra aver mai prediletto un figlio anziché l'altro in ottica di successione: Britannico e Nerone sono nominati insieme eredi nel 54.

Proprio Nerone è invece ritenuto responsabile, diretto o indiretto, di molteplici decessi per veleno fra i suoi familiari e i suoi uomini di corte ("Col veleno, nascosto in parte nel cibo e in parte nelle bevande, uccise i suoi liberti, vecchi e ricchi, che un tempo avevano favorito la sua adozione e poi la sua ascesa, e che erano stati suoi consiglieri" – Suet. *Ner.* 35; Dessi 2004: 615);²⁶ forse ispirato dalla vicenda di Nonio Asprenate, "progettò [...] di avvelenare tutti i senatori invitandoli a banchetto [...] ma abbandonò questi progetti meno per scrupolo che per la difficoltà di realizzarli [...]" (Suet. *Ner.* 43; Dessi 2004: 629).

Il tema del veneficio a banchetto diventa un elemento chiave per le testimonianze letterarie e storiografiche di età imperiale, appare come una forma di *Kaiserkritik*, motivata dal fatto che gli intellettuali si sentono sempre più esclusi dal centro del potere, che si è spostato dalle istituzioni allo spazio ristretto del palazzo imperiale.

Non si tratta di casualità se, dopo Nerone, soprattutto Commodo e Caracalla sono ricordati per aver compiuto o ordinato avvelenamenti a corte; in alcune occasioni realizzati anche attraverso cibo o bevande contaminate e servite in banchetti privati.

Commodo forse sceglie di uccidere il prefetto al pretorio Motileno avvelenandolo con dei fichi, se prestiamo fede a quanto raccontato nell'aneddotica *Historia Augusta* (SHA *Comm.* 9,2); non sono descritti i dettagli della circostanza, ma è probabile che si tratti di una citazione indiretta a quanto narrato da Dione riguardo a Livia e alla morte di Augusto. Di certo, come nel caso dei funghi, il fico possiede un ruolo di prim'ordine durante le occasioni conviviali romane, in genere serviti al termine del banchetto, ma anche considerati come un piatto vero e proprio per le notevoli proprietà nutritive.

La stessa testimonianza che ha riferito del comportamento sconsiderato di Commodo, non si trattiene nemmeno nella descrizione delle efferatezze compiute da Caracalla, che costringe al suicidio Leto

(ancora un prefetto al pretorio!) e che fa compiere "stragi in ogni luogo. Vi fu anche chi venne sorpreso nel bagno, e molti furono uccisi persino mentre erano a tavola [...]" (SHA *M. Ant.* 4,4; Soverini 1983: 505, 507).

L'ultima precisazione offerta dalla fonte appena citata introduce il lettore nello scenario conviviale tardoantico, quando diminuiscono gli avvelenamenti a tavola, ma gli inviti a banchetto rappresentano vere trappole mortali: la mensa imbandita diviene il palcoscenico ideale per uccidere pubblicamente l'avversario, senza sotterfugi. L'omicidio diviene quasi sempre la prova fisica che utilizza il protagonista per legittimare la propria posizione di comando (Berndt 2014: 46-47).

Durante la tarda antichità e l'alto medioevo (secc. V-X) nel momento conviviale si accentua l'aspetto rituale e la finalità primaria dell'incontro pertiene alla diplomazia: può essere occasione di pacificazione, di creazione e potenziamento di vincoli familiari o amicali, ma anche all'opposto di forzata e violenta scissione degli stessi (Fiano 2003: 641).

Si potrebbero fornire numerosi esempi sull'uso delle armi per infierire proprio durante il banchetto, ma ci si limiterà a quelli più rappresentativi. Nella maggioranza dei casi il convivio è organizzato direttamente dall'imperatore romano o da un sovrano straniero. Si comincerà proprio da uno dei numerosi momenti conviviali voluti da Teodosio I (379-395).

L'imperatore, dopo aver siglato trattati di alleanza con molti barbari, era solito rinsaldare i patti invitando alla sua tavola i capi condottieri di ciascuna popolazione; tuttavia, in uno di questi incontri, essendo sorto un dissidio fra due dei guerrieri stranieri riguardo alla necessità di mantenersi fedeli ai Romani,²⁷ il banchetto degenerò in una lite e l'uno, estratta la spada, assestò un colpo mortale all'altro (Zos. IV 56,2-3; Eunap. fr. 60).²⁸

Anche Leone I imperatore (457-474), nel 471, sospettando che il *magister militum* Aspar tramasse contro di lui, lo fece uccidere con un inganno; dopo averlo convocato insieme ai figli a palazzo per un incontro conviviale, li mutilò (Mal. *Chron.* 371).²⁹

Tuttavia, l'invito a banchetto più insidioso dell'intera tarda antichità – o quanto meno il più noto – risale a poco dopo, al marzo del 493, quando Odoacre è invitato dall'ostrogoto Teoderico fra le mura del palazzo imperiale a Ravenna:



Fig. 4 | *Odoacer death*, incisione su legno del sec. XIX (Credits: Alamy Stock Photo, lic. CY96233722).

E per un certo tempo gli accordi furono osservati; ma poscia Teoderico, accortosi, come dicono, che Odoacre macchinava insidie contro di lui, ingannevolmente invitatolo a banchetto, lo uccise [...] (Procop. *Goth.* I 1,24) (Comparetti 2005: 6).³⁰

Ironia della storia ha voluto che lo stesso Teoderico morisse qualche decennio dopo per un malessere avvenuto a tavola, come raccontato ancora da Procopio:

Alcuni giorni dopo, mentre stava cenando, i servi gli posero davanti la testa di un grosso pesce. A Teoderico sembrò di vedere la testa di Simmaco, di recente decapitato. [...] si sentì rabbrivire e dovette ritirarsi di corsa nella propria camera da letto [...] non molto dopo, venne a morte (Procop. *Goth.* I 1,34) (Craveri 1977: 347).³¹

Si può quindi concludere con una riformulazione del proverbio: *chi di banchetto ferisce, di banchetto perisce*.

Note

¹ Si è scelto di privilegiare la traduzione più letterale del greco δαίς, che risulta anche la più funzionale a questo contributo. Per la condivisione di tematiche fra Esiodo e la poesia simposiale rimando a Nobili 2023: 29-48.

² Si allude ad esempio al celebre caso di Cleopatra, che con buona probabilità si suicidò facendosi mordere da un serpente, certamente non in uno dei numerosi banchetti che fece allestire. Le morti sospette di personalità illustri, romane e non, sono moltissime; figuriamoci i casi di avvelenamento, ma spesso le fonti non descrivono il contesto preciso del delitto e le sue modalità di esecuzione (rimanendo alla società romana, si pensi alla vicenda di Germanico).

³ Nel contributo utilizzerò i termini italiani convivio e banchetto in modo indifferenziato per esigenze di varietà lessicale, ben consapevole delle distinte sfumature semantiche di entrambe le parole. Nondimeno, non mi soffermerò sulla spiegazione delle diverse tipologie di convivio, nelle sue forme ludiche o religiose, perché l'intento di questo contributo è fornire una lettura solo storico-politica dei banchetti nella società romana; un'analisi antropologica richiederebbe un'estensione nel tempo e nello spazio confacente più a lavori monografici (Dunbabin 2004; Vössing 2004; Catoni 2010; Donahue 2015; 2017; Jori 2016).

⁴ Peraltro, Cicerone è anche colui che si esprime con forza contro quanti acquisiscono la stima pubblica attraverso banchetti troppo lussuosi (*Rep.* 4,8).

⁵ Livio ricorda il primo esempio di un sospetto avvelenamento di massa di donne risalente al 331 a.C. (VIII 18) e cita anche episodi confrontabili con questo avvenuti nel 184 e nel 180 a.C. (XL 37, 43).

⁶ *RE IX A,1, s.v. Virrius 1, 242-243.*

⁷ Nella società romana la *mors honesta* è associata a una dimensione di sofferenza; dunque, con l'affermazione di una morte *lenis* Livio intende invece rimarcare la vigliaccheria dei Capuani (Voisin 1984: 61).

⁸ Livio qui utilizza non casualmente il termine *epula*, con richiamo ai banchetti divini e rituali.

⁹ Lo storiografo latino conferisce una crescente enfasi al discorso di Virrio (che utilizza il termine chiave *virtus*, associato al valore guerriero romano) per poi contraddirlo, sottolineando che molti altri senatori lodano il suo coraggio, ma non seguiranno il suo esempio.

¹⁰ Sall. *Iug.* 76,6; Diod. 18,22; App. *B Civ.* I 439.

¹¹ Ricordando peraltro che il vino è quella bevanda che "gli antichi chiamavano veleno" (Isid. *Etym.* XX 3,2), citazione che richiama direttamente Platone, per il quale se si eccede nella misura il vino da medicina diviene veleno, come effettivo *pharmakon* divino (Plat. *Symp.* 176c, 7-8).

¹² Di altro avviso Voisin 1984: 634-635 che interpreta questo banchetto come riproduzione di un rito funerario dionisiaco.

¹³ Indicando comunque la triplice accezione dei termini *pharmakon* e *venenum*, ciascuno dei due *vox media* che può veicolare un significato positivo, negativo o neutrale a seconda del contesto. Capua, quindi, come fulcro di commercio di veleni, ma anche come luogo di vendita di medicinali, distretto speciale entro cui risiedevano e operavano produttori e commercianti di farmaci, profumi, coloranti e cosmetici.

¹⁴ Cfr. Landolfi 1990: 9-10.

¹⁵ La correlazione fra instabilità politica e maggiore frequenza di decessi per avvelenamento è una costante ciclica nella storia.

¹⁶ *PIR² V 117, s.v. L. Nonius Asprenas, 365-367.*

¹⁷ Peraltro, si ricorda il delitto per avvelenamento già nelle XII Tavole (Tab. 8,2), con analoga punizione per chi procura un incantesimo.

¹⁸ La *Lex Cornelia de sicariis et veneficis* è fatta approvare da Silla nell'81 a.C. per proteggere i cittadini romani contro minacce di morte e avvelenamenti, includendo anche le pratiche di magia nera. Il testo originale della legge non è stato tramandato, ma può essere parzialmente ricostruito da diciassette frammenti componenti il titolo ottavo del libro LVIII dei *Digesta*. Bisogna precisare che la legge definiva questo crimine come combinazione della specifica azione di produzione, acquisto, vendita o somministrazione di veleno unita alla predisposizione di mezzi funzionali ad uccidere. La legge subì probabilmente anche un'evoluzione nel corso del tempo (con commutazione della pena di morte in esilio, a esclusione dei parricidi), giacché sotto Augusto i giuristi stabilirono che chiunque avesse inavvertitamente provocato la morte di qualcuno attraverso l'improprio o errato utilizzo di droghe avrebbe evitato la pena capitale, benché ritenuto comunque responsabile dal punto di vista civile del danno arrecato (Longo 2008: 21-25).

¹⁹ *PIR² II 522, s.v. Cassius Severus, 122-123:* noto oratore, ostile al principato, contro cui scrive numerose declamazioni che gli causano la *relegatio* a Creta con confisca dei beni e poi l'esilio perenne.

²⁰ *DNP 10, s.v. Praegustator, 253* (Eck): si tratta di una figura già operante nelle corti dei sovrani achemenidi, ma anche di Alessandro Magno (*Just. Epit.* XII 14,9) e in ambito romano al servizio di Marco Antonio (Plin. *HN XXI 9,12*). Da Augusto in poi i *praegustatores* sono una presenza fissa a fianco degli imperatori (inizialmente sono soltanto schiavi, nel prosieguo di tempo sono spesso liberti). Indubbiamente, può apparire come una professione scomoda, ma sembra aver riscosso particolare fortuna, considerando che anche Hitler e Stalin ne usufruirono (senza trascurare gli attuali dittatori).

²¹ Locusta è una fattucchiera di origine gallica sulla quale esiste una fiorente bibliografia; le è attribuita anche la colpa di aver preparato il veleno per uccidere Britannico (*Schol. ad Iuven.* XIII 15) e per Nerone stesso (Suet. *Ner.* 47,1).

²² Il medico Senofonte, insieme al fratello e allo zio, è strettamente legato a Claudio (*CIL VI, 8905; Plin. HN IV 8*).

²³ L'accusa di veneficio attribuita alle donne riflette l'atteggiamento antifemminista della classe dirigente romana. Cfr. Serafini 1957: 119-123; Canali 1967: 17; Cantarella 1985: 196-199.

²⁴ Svetonio più volte riferisce degli enormi banchetti promossi da Claudio, in un caso con addirittura seicento commensali. Un convivio pare che venne perfino allestito sull'emissario del lago Fucino e per poco non si tramutò in una tragedia per l'improvvisa violenta fuoriuscita dell'acqua (Suet. *Claud.* 32).

²⁵ Analisi sostenuta anche in Aveline 2004: 453-475, che tuttavia sostituisce l'*Amanita phalloides* con la *muscaria* per il grado diverso di tossicità, la prima fra le due avrebbe causato una morte molto più rapida di quanto non sia stata quella di Claudio.

²⁶ La vittima più celebre di Nerone in un banchetto privato è, per ovvie ragioni, il fratellastro Britannico, eliminato grazie a un veleno

commissionato a Locusta e somministrato in modo raffinato: durante la cena è offerta a Britannico una bevanda molto calda che era già stata assaggiata come da prassi, ma egli, rifiutandola, chiede di diluirla con ghiaccio, già contenente, suo malgrado, il veleno (Cass. Dio LXI 7,4).

²⁷ Si tratta dello scontro fra Visigoti alla corte costantinopolitana: Fravitta, generale sostenitore dell'alleanza con i Romani ed Eriulfo, l'oppositore. Si veda anche Elton 1996: 95-106.

²⁸ La resa dei conti fra barbari nel corso di banchetti è abbastanza usuale per tutta la tarda antichità. Durante il conflitto 'greco-gotico' l'impopolarità del sovrano goto Ildibado è punita addirittura da una sua guardia del corpo: "Nel momento adunque in cui quegli, giacendo sul pulvinare e chinando il capo, stendeva la mano alle vivande, d'improvviso con la spada lo colpì al collo, talché, mentre ancora teneva la vivanda fra le dita, la sua testa piombò sulla tavola con sorpresa e spavento dei presenti" (Procop. *Goth.* III 1,43; Comparetti 2005: 303-304).

²⁹ La cronaca di Malala, scritta ca. nel 530, offre l'estratto più dettagliato fra le numerose fonti che hanno descritto l'uccisione di Aspar e dei figli, Ardaburio e Patrizio (forse quest'ultimo fu solo ferito, non c'è accordo nelle diverse testimonianze). Sull'intera vicenda: Croke 2005: 147-203.

³⁰ L'episodio è narrato anche in Giovanni Antiocheno (fr. 307), ma non si fa riferimento esplicito al banchetto come in Procopio.

³¹ Dettagliata analisi dell'episodio in La Rocca 2021: 455-465.

Bibliografia

- AVELINE J. (2004), "The Death of Claudius", in *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 53:4, pp. 453-475.
- BERNDT G. M. (2014), "Murder in the Palace. Some Considerations on Assassinations in Late Antiquity and the Early Middle-Ages", in DIETL C., KNÄPPER T. (hsg), *Rules and Violence - Regeln und Gewalt*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 31-47.
- BERRINO N. F. (2001), "Donne avvelenatrici in Giovenale", in *Invigliata Lucernis*, 23, pp. 7-13.
- CANALI L. (1967), *Giovenale*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- CANTARELLA E. (1985), *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana* (2^a ed.), Editori Riuniti, Roma.
- CATONI M. L. (2010), *Bere vino puro: immagini del simposio*, Feltrinelli, Milano.
- CERCHIAI MANODORI SAGREDO C. (2022), *I banchetti degli imperatori romani*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol.
- CEVA B. (1986), *Tito Livio. Storia di Roma dalla sua fondazione*, v. 6 (II. XXIV-XXVII), Rizzoli, Milano.
- CILLIERS L., RETIEF F. P. (2000), "Poisons, poisoning and the drug trade in ancient Rome", in *Akroterion*, 45, pp. 88-100.
- COMPARETTI D. (2005), *Procopio. La guerra gotica*, revisione dell'ed. orig. a cura di E. Bartolini, Garzanti, Milano.
- CRAVERI M. (1977), *Procopio. Le guerre: persiana, vandalica, gotica*, introduzione di F. M. Pontani, Einaudi, Torino.
- CROKE B. (2005), "Dynasty and Ethnicity: Emperor Leo I and the Eclipse of Aspar", in *Chiron*, 35, pp. 147-204.
- DESSI F. (2004), *Svetonio. Vite dei Cesari*, v. 1, introduzione di S. Lanciotti, Rizzoli, Milano.
- DONAHUE J. F. (2015), *Food and drink in antiquity: readings from the Graeco-Roman World: a sourcebook*, Bloomsbury Academic,

- London.
- ID. (2017), *The Roman Community at Table during the Principate*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DUNBABIN K. M. D. (2004), *The Roman banquet: images of conviviality*, Cambridge University Press, Cambridge.
- EIDINOW E. (2016), *Envy, poison, and death: women on trial in classical Athens*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- ELTON H. (1996), "Fravitta and Barbarian Career Opportunities in Constantinople", in *Medieval Prosopography*, 17:1, pp. 95-106.
- FIANO M. (2003), "Il banchetto regio nelle fonti altomedievali. Tra scrittura e interpretazione", in *Mélanges de l'École française de Rome*, 115:2, pp. 637-682.
- FRANÇOIS P. (2000), "Le vin chez les historiens latins", in *Pallas*, 53, pp. 39-59.
- GARBARINO G. (2008), *Cicerone. Epistole ad familiares*, vol. 4, UTET, Torino.
- GIUSSANI C. (1968), *Tacito. Opere*, introduzione di A. Michel, commento di A. Garzetti, Einaudi, Torino.
- GRIMM-SAMUEL V. (1991), "On the Mushroom That Deified the Emperor Claudius", in *The Classical Quarterly*, 41:1, pp. 178-182.
- HORSTMANSHOFF M. (1999), "Ancient medicine between hope and fear: medicament, magic and poison in the Roman Empire", in *European Review*, 7:1, pp. 37-51.
- JORI A. (2016), *La cultura alimentare e l'arte gastronomica dei Romani. Contributo alla filosofia dell'alimentazione e alla storia culturale del mondo mediterraneo*, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova.
- KAUFMAN D. B. (1932), "Poisons and Poisoning among the Romans", in *Classical Philology*, 27:2, pp. 156-167.
- LANDOLFI L. (1990), *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- LA ROCCA C. (2021), "A tavola con Teoderico", in LAZZARI T., PUCCI DONATI F. (a cura di), *A banchetto con gli amici. Scritti per Massimo Montanari*, Viella, Roma, pp. 455-465.
- MAGUGLIANI L. (2018), *Esiodo. Le Opere e i giorni*, introduzione di W. Jaeger, premessa e note di S. Rizzo, Rizzoli, Milano.
- MÉRY L. (2003), "Suicide collectif et liberté: trois exemples liviens", in *Ktéma*, 28, pp. 47-62.
- EAD. (2008), "La condamnation du plaisir chez Tite-Live: un certaine idée de Rome?", in GALAND-HALLYN P., LÉVY C., VERBAAL W. (eds.), *Le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Brepols, Turnhout, pp. 313-339.
- MONTANARI M. (1989), *Convivio. Storia e cultura dei piaceri della tavola dall'antichità al medioevo*, Laterza, Roma-Bari.
- MONTESANO M. (2009), "Herbae et venena. Le piante fra magia, cultura folklorica e botanica nell'Occidente medievale", in PARRAVICINI BAGLIANI A. (a cura di), *Le monde végétal: médecine, botanique, symbolique*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 231-244.
- MUSTI D. (2001), *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Laterza, Roma-Bari.
- NAPOLITANO M. (2024), *I Greci, i Romani e ... il simposio*, Carocci, Roma.
- NEGRI M. (2007), "Il 'giovane' Cicerone, la *lex Cornelia de sicariis et veneficiis* e la datazione del *de inventione*", in *Athenaeum. Studi di letteratura e storia dell'antichità*, 95, pp. 183-201.
- NOBILI C., SACCENTI R. (2023), *Filosofia e convivialità: dall'antichità al medioevo*, Mimesis, Milano.
- NOBILI C. (2023), "Esiodo a banchetto: la riflessione filosofica arcaica e la poesia simposiale", in NOBILI C., SACCENTI R. (a cura di), *Filosofia e convivialità: dall'antichità al medioevo*, Mimesis, Milano, pp. 29-48.
- NUTTON V. (1985), "The drug trade in antiquity", in *Journal of the Royal Society of Medicine*, 78, pp. 138-145.
- ORPIANESI F. (2023), *Svetonio. Vite dei Cesari*, introduzione di G. Brizzi, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna.

- PASTORE A. (2010), *Veleno: credenze, crimini, saperi nell'Italia moderna*, il Mulino, Bologna.
- PENNACCHIO C. (2023), *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis: per una storia dell'impatto della violenza sull'opinione pubblica*, v. I, *Contesto storico, personaggi, norma e parole chiave*, Giappichelli Editore, Torino.
- PEPE L. (2012), "Processo a un'avvelenatrice. La prima orazione di Antifonte", in *Index*, 40, pp. 131-145.
- RIVES J. (2006), "Magic, Religion, and Law: the Case of the *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*", in ANDO C., RÜPKE J. (eds.), *Religion and Law in Classical and Christian Rome*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, pp. 47-67.
- SERAFINI A. (1957), *Studio sulla satira di Giovenale*, Le Monnier, Firenze.
- SOVERINI P. (1983), *Scrittori della Storia Augusta*, v. 1, UTET, Torino.
- SMITH S. (1952), "Poisons and Poisoners through the Ages", in *Medico-Legal Journal*, 20:4, pp. 153-166.
- VOISIN J.-L. (1984), "Tite-Live, Capoue et les Bacchantales", in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 96:2, pp. 601-653.
- VÖSSING K. (2004), *Mensa Regia: das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*, Saur, Leipzig.

Il “pane degli angeli” fra liturgia e filosofia

RICCARDO SACCENTI

Università degli studi di Bergamo
riccardo.saccanti@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.550>

Parole chiave

Dante
Convivialità
Tommaso d'Aquino
Eucaristia
Sapienza

Keywords

Dante
Conviviality
Thomas Aquinas
Eucharist
Wisdom

Abstract

Il *Convivio* di Dante si apre con l'immagine del “pane degli angeli” con cui viene indicato il contenuto dottrinale della sapienza con cui “banchettano” i grandi filosofi e dalle cui briciole l'Alighieri intende ricavare l'alimento per allestire un convivio a cui sono invitati soprattutto i nobili perché riacquistino consapevolezza del loro ruolo. Il richiamo al *panis angelicus* lega la metafora conviviale del testo dantesco non solo alla tradizione del convito filosofico, che raccoglie i dotti a discutere in una ricerca condivisa del vero. Emerge anche l'immagine del convivio “eucaristico”, nel quale ci si ciba di quel pane che a seguito della consecrazione diviene corpo di Cristo, cioè di colui che è Verbo e Sapienza. Il contributo intende riprendere il modo in cui l'Alighieri declina la nozione di “pane degli angeli”, cercando di cogliere come i motivi, liturgici, teologici e filosofici, oltre che letterari, che sottendono al testo del *Convivio*, vengano utilizzati per arrivare ad una elaborazione originale sul tema della sapienza e del sapere come cibo per gli intelletti.

Dante opens his *Convivio* with the image of the “pane degli angeli” signifying the doctrinal content of wisdom with which the great philosophers banquet and whose remains the poet uses to organize another symposium mainly addressed to the nobles so that they can regain a clear consciousness of their own role. This *panis angelicus* links Dante's metaphor of the banquet not just to the tradition of the philosophical symposium, which involves the savants in the common search for truth. It emerges also the image of the eucharist, in which people can eat the bread that after the consecration has become the body of Christ, that is of the Word and of the Wisdom. This contribution aims at re-considering the way Dante argues on the notion of “pane degli angeli”, trying to discuss the liturgical, theological, philosophical, as well as literary, features which lay beneath the surface of the text of the *Convivio*. The contribution will show how Dante, using all these elements, achieves an original argument on the issue of wisdom and of knowledge as the proper food for thought.

La locuzione “pane degli angeli”, che Dante utilizza all’inizio del primo trattato del *Convivio* con riferimento a quello che è l’oggetto dell’opera, ha attirato nel tempo l’attenzione di buona parte della critica. In un saggio tanto breve quanto acuto, Bruno Nardi (Nardi 2013) aveva già messo in evidenza la radice biblica di questa espressione.¹ Lo studioso aveva evidenziato come l’Alighieri si serva di riferimenti scritturistici per indicare quel commento filosofico che accompagna le quattordici canzoni dottrinali, al modo in cui il pane accompagna le vivande servite durante un banchetto. In anni recenti, questo raffinato gioco, che è retorico e contenutistico al tempo stesso, è stato ripreso e approfondito dai commentatori del *Convivio* (Dante 1996; 2019) e da chi si è occupato della cultura filosofica dell’Alighieri (Bianchi 2013; Cheneval 1998; Fioravanti 2017). Sul piano invece della comprensione dello sviluppo delle tematiche letterarie e poetiche, tanto il “pane degli angeli” quanto la “beata mensa” su cui viene servito sono stati presi in esame nella cornice più ampia dell’interezza dell’opera dantesca.² Un approccio, quest’ultimo, che ha permesso di ritornare sia su accostamenti importanti del *Convivio* a porzioni della produzione dantesca coevi o cronologicamente vicini, sia sull’evoluzione che l’uso di queste metafore conosce nel pensiero e nelle forme espressive di cui Dante si serve. In questo senso quelle immagini sono da mettere in relazione al modo in cui, negli scritti del poeta fiorentino, viene utilizzato il lessico connesso con la fame e la sete come desideri da appagare, con il cibo con cui saziare questi bisogni e con il gustare e l’assaporare quanto si viene mangiando.

La menzione del “pane degli angeli” si trova così al punto di intersezione di una pluralità di piani che ne chiariscono il senso e che però consentono anche di ritornare proprio su quella specifica pagina del testo dantesco e ripensarne la funzione. Più in dettaglio, diviene possibile cogliere il valore che, rispetto all’interezza del *Convivio* e del primo trattato in particolare, viene ad assumere l’utilizzo del lessico biblico connesso col mangiare, col banchetto, col dispensare un cibo adeguatamente preparato. Le pagine che seguono intendono proporre alcune analisi che hanno per oggetto il “pane” come immagine che Dante utilizza non solo in chiave retorica, ma per significare il commento filosofico con cui intende offrire l’interpretazione delle proprie canzoni dottrinali. Questo

stato di cose suggerisce di seguire la scansione argomentativa che l’Alighieri adotta nel primo trattato del *Convivio* e di ritornare sulla matrice biblica dell’immagine del pane e di quelle ad essa connesse. In tal modo diviene possibile valutare, assieme ai connotati teologici del “pane” evangelico, quanto e come esso sia stato parte di un linguaggio soprattutto mentale, strettamente legato alla contingenza storica del tempo di Dante. In questa luce l’immagine adottata nel *Convivio* offre spunti interessanti anche rispetto alla natura dell’opera stessa o quanto meno a quello che è il modo in cui il poeta fiorentino costruisce e presenta il proprio lavoro.

1. Il pane per accompagnare le vivande

Il primo trattato del *Convivio*, che ha funzione proemiale nell’economia dell’opera, si apre con il richiamo al celebre inizio della *Metafisica* aristotelica e al desiderio naturale di sapere proprio di tutti gli esseri umani (cfr. *Cv* I, i, 1).³ Dante segue ancora Aristotele nel prosieguo dell’argomentazione per determinare quali disposizioni, sia fisiche che sociali, risultino incompatibili con la pratica della filosofia, in modo da chiarire come solo alcuni si trovino nella condizione di poter soddisfare questa aspirazione distintiva della natura umana (cfr. *Cv* I, 1, 2-4). Costoro sono i pochi “beati”: “che seggono a quella mensa dove lo pane delli angeli si manuca” (*Cv* I, i, 7).

La menzione del pane degli angeli traduce qui, nel volgare colto di Dante, la locuzione del *panis angelorum* che viene dal Salmo 77 e che aveva acquisito una specifica funzione nel quadro della festa del *Corpus Domini*, istituita pochi decenni prima della stesura del *Convivio*.⁴ Il sintagma tratto dal versetto del salmista viene assunto come espressione efficace per significare il pane eucaristico, ossia il corpo di Cristo. Nel comporre l’ufficio liturgico di questa celebrazione Tommaso d’Aquino aveva insistito proprio sul nesso fra il *panis angelorum* biblico, il Cristo e il sacramento eucaristico.⁵ E tuttavia, come già evidenziato da Nardi, l’impiego di questo lemma comporta in Dante non un riferimento al sapere di matrice religiosa, quanto piuttosto la costruzione di una figura che, ricorrendo all’immagine della mensa celeste, significa l’accesso ad un sapere elevato qual è quello della filosofia praticata dai *magistri* universitari (Cfr. Nardi 2013, 386-388). Come è stato opportunamente notato, infatti,

il *panis angelorum* accompagna il banchetto di una mensa a cui siedono solo i pochi che sono nella disposizione adeguata per poter gustare le vivande che lì sono servite, ossia quanti possono intraprendere quegli studi che conducono a comprendere i contenuti più alti della filosofia. Sono però “innumerabili” quanti restano esclusi da quella mensa e la cui fame permane inappagata.⁶

Elaborando sulle immagini bibliche connesse al mangiare e al saziare la fame, l'Alighieri spiega allora che a spingerlo alla preparazione di un altro banchetto, rivolto questa volta ai più, è l'amicizia naturale che come essere umano egli prova per i propri simili “che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande se[n] gire mangiando” (Cv I, i, 8). Anche in questo caso il poeta intreccia fra loro un sottotesto di matrice filosofica e uno di chiara ascendenza evangelica. Il richiamo alla naturale amicizia rimanda infatti all'inizio dell'ottavo libro dell'*Etica Nicomachea*, in cui Aristotele metta a tema questa specifica relazione fra gli esseri umani (cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea* VIII, 1, 1155a 16-22). Tale aspetto della natura umana, evidenziato dalla tradizione filosofica, viene qui accostato a una condizione che echeggia quella del figliol prodigo, a cui sembra rimandare la menzione della “ghianda” quale “bestiale pastura”.⁷ Dante ricorre all'immagine del cibarsi di ghiande per significare una condizione di abrutimento morale e intellettuale dell'essere umano a cui reagisce l'opera di misericordia di chi, come lui stesso si accinge a fare nel *Convivio*, cerca di restituire ai propri simili la dignità di esseri dotati di ragione.

È qui da notare come una simile lettura allegorica del cibarsi di ghiande sia ben presente nella tradizione esegetica del XII e XIII secolo.⁸ Assumendola, l'Alighieri delinea un parallelo fra il contrasto che oppone la “beata mensa” e la “bestial pastura” e quello che vede in alternativa “pan delli angeli” e “erba e ghiande”. A prendere corpo è una strategia espositiva tesa a costruire un gioco di rimandi fra una sequenza di immagini bibliche e un contenuto squisitamente filosofico. Questo doppio livello interpretativo dell'allegoria della mensa che incornicia tutto il primo trattato del *Convivio* trova riscontro nelle parole dell'Alighieri stesso, là dove spiega che la *intentio* dell'opera, ossia provvedere ad un commento filosofico alle canzoni dottrinali, è perseguito chiamando in causa l'esegesi letterale e quella allegoria dei propri versi.⁹ Il combinato di *littera* e allegoria, spiega Dante, è ciò

che svela la ricchezza di contenuti e di stratificazioni dottrinali che il commento è in grado far emergere. Se il senso letterale e quello allegorico rimandano di per sé a due dei quattro gradi di interpretazione della Scrittura in uso nella prassi esegetica ormai consolidata quando l'Alighieri stende il *Convivio*, è da notare come essi siano qui applicati non al testo sacro ma ai versi: “[di] quattordici canzoni si d'amor come di virtù materiate” (Cv I, i, 14).

Questo doppio livello, allegorico e letterale, è utilizzato dall'Alighieri anche per costruire un quadro di riferimento che attinge alla lettera teologicamente significativa, al lessico biblico del pane e della mensa, dando però ad esso un valore allegorico di carattere filosofico. Su questa allegoria, Dante impernia l'immagine di sé come colui che appronta un secondo banchetto a vantaggio dei molti rimasti esclusi dal sapere universitario (cfr. Cv I, i, 11). La composizione del *Convivio* è così posta sotto il segno della virtù della liberalità (cfr. Cv I, i, 9).¹⁰ Quella di chi, mosso da compassione per la fame dei molti, appronta un nuovo banchetto con quanto cade dalla “beata mensa” dei sapienti.

2. La beata mensa e le briciole

Dante arricchisce l'immagine conviviale della mensa con ulteriori riferimenti biblici, evocando sia la pericope evangelica della parabola di Lazzaro e del ricco epulone che quella del colloquio di Gesù con la donna cananea.¹¹ Lo fa là dove, dando ragione del ruolo culturale che egli intende svolgere col *Convivio*, spiega:

E io adunque, che non seggio alla beata mensa, ma, fuggito dalla pastura del volgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi (Cv I, i, 10).

Il riferimento a quanto cade dalla mensa rimanda alle briciole di cui cerca di sfamarsi Lazzaro e a quelle di cui, a detta della cananea nel dialogo con Gesù, si nutrono i cagnolini.¹² Questo arricchimento di rimandi scritturistici accresce lo spessore allegorico dell'immagine della mensa, sia di quella “beata” riservata ai

pochi che di quella che Dante intende preparare. La *mensa* si ritrova come oggetto di esegesi all'interno della tradizione di commento, ad esempio, al Salmo 22, 6. Nella *Magna glossatura* Pietro Lombardo richiama, a proposito di questo termine, l'interpretazione di Cassiodoro che la equipara a una *beata convivatio*. Rifacendosi poi alle esegesi di Agostino e Alcuino di York, il Lombardo insiste sulla necessità di approcciarsi al banchetto spirituale in condizioni di purezza (cfr. Petrus Lombardus, *Collectanea* in Ps. 22, 6, PL 191, 244AB). Ed è forse da ricordare come anche nella metafora del *Convivio* dantesco il pane, prima di essere servito, necessita di essere purgato dalle sue *macule* (Cv I, iii, 1). Significativamente, nel citato passo di Pietro Lombardo, viene spiegato che sul piano esegetico l'immagine del convito acquista un triplice significato, in rapporto a tre *mensae*: la prima, di cui parla Mosè in Esodo 25, 23-30, è figura dell'antica legge; la seconda è menzionata da Paolo in 1 Corinzi 10, 21, per indicare il Vangelo; la terza è quella futura a cui fanno riferimento le parole di Gesù in Luca 22, 29-30.¹³

L'immagine della mensa che attraverso l'esegesi del Lombardo si fissa nella tradizione è dunque posta in relazione con l'atto del dispensare i contenuti della rivelazione e della sapienza divina. In tal modo le briciole di pane che cadono dal tavolo e di cui si nutre Lazzaro o che sono raccolte dai cagnolini possono essere intese come parte di questo sapere relativo alle realtà più elevate, che può essere raccolto da chi non ha la preparazione intellettuale dei dotti. Di questa lettura dà conto Tommaso d'Aquino nella *Catena aurea*, proprio con riferimento al racconto di Lazzaro. Citando l'esegesi di Ambrogio, l'Aquinate osserva che, secondo un'interpretazione possibile, se il pane è immagine del Verbo divino, ossia di ciò che è oggetto della fede, allora le briciole sono immagine di quei dogmi e di quei misteri della Scrittura che per fede si credono.¹⁴ Sempre nella tradizione esegetica diffusa, attestata ad esempio nelle *Postillae* di Ugo di Saint-Cher, le briciole, che sono piccoli frammenti di pane privi di crosta, sono indicate come *cibus parvulorum* e significano una forma di trasmissione delle verità di fede adatta alle menti più semplici.¹⁵

Giocando sull'intreccio di rimandi evangelici così densi di spessore esegetico, Dante argomenta che quelle briciole di sapienza che cadono dalla mensa celeste diventano il pane che egli intende accompa-

gnare alle vivande con cui imbandire il convivio che si appresta a predisporre. Nel chiarire l'allegoria il poeta spiega che il pane indica il commento filosofico in volgare, mentre le vivande che questo è destinato ad accompagnare per renderle gustose e digeribili sono le canzoni dottrinali da lui stesso composte (cfr. Cv I, i, 11; iii, 1). Il banchetto con cui l'Alighieri figura il suo *Convivio* è dunque immagine di un modo di saziare la fame di sapere di chi, per gli impegni nella vita civile o per pigrizia, è rimasto nella condizione di *illiteratus*. Privo della conoscenza del latino ed escluso così dalla cultura che si pratica nelle università e negli *studia*, questi necessita di un diverso genere di accesso ai contenuti del sapere (cfr. Cv I, i, 13). Come è noto, i molti che versano in tale condizione e per i quali Dante si impegna a preparare un banchetto filosofico sono i membri di quella nobiltà italiana che, priva dell'alta cultura, ha come abdicato alla propria funzione morale e politica. Il poeta aspira a porre rimedio, col suo banchetto, a tale condizione e a rendere capaci i nobili, donne e uomini, di rinsaldare il loro primato anche sul piano politico.¹⁶

3. Il pane orzato per saziare migliaia di persone

Il complesso gioco di rimandi fra contenuti filosofici e linguaggio biblico continua là dove Dante si sofferma sull'importanza che il banchetto si svolga secondo precise regole. In particolare il poeta fiorentino sottolinea come sulla mensa il pane sia elemento necessario per poter gustare le vivande e come questo pane debba essere adeguatamente puro per poter svolgere tale funzione. L'allegoria si gioca su elementi che non rimandano solo alla eco biblica del pane da consumare con l'agnello la notte di Pasqua, ma anche alle regole del banchetto nella cultura cortese. Qui è infatti centrale il ricorso al pane come accompagnamento necessario delle vivande, a cui è da aggiungere l'importanza della pratica della condivisione del pane fra i commensali.¹⁷

L'immagine parlante del convivio su cui ruota l'argomentare di Dante è dunque funzionale ad esplicitare la stratificazione di sensi e rimandi che si intreccia all'altezza concettuale dei contenuti espressi nelle quattordici canzoni. Il rendere accessibile tutto questo richiede di accompagnare i versi con un necessario commento. E quest'ultimo deve essere adeguato al proprio oggetto, cioè adottare lo stesso volgare in

cui sono composte le canzoni piuttosto che il latino filosofico degli *studia*.

L'Alighieri prende da qui le mosse per riproporre, in chiusura del primo trattato, il gioco di rimandi biblici. Al termine del capitolo XIII, infatti, egli osserva come il pane che accompagnerà i cibi della sua mensa sia di una tipologia specifica:

Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce (Cv I, xiii, 12).

La critica dantesca ha opportunamente messo in evidenza come anche questo passo veda una sommaria di rimandi scritturistici utilizzati per veicolare un contenuto propriamente filosofico. Il pane "orzato" è infatti quello che, stando a Giovanni 6, 5-14, Gesù spezza e distribuisce assieme ai due pesci per poter sfamare la folla di migliaia di persone che lo ha seguito.¹⁸ Il rimando al sole nuovo che illuminerà coloro che sono nelle tenebre è poi una citazione della pericope messianica di Isaia 9, 2 che viene ripresa in Matteo 4, 16.¹⁹ È poi da richiamare il fatto che nei secoli centrali del Medioevo quello d'orzo era un pane considerato qualitativamente migliore rispetto ad altre tipologie (cfr. Golinelli 1978). E tuttavia, le parole di Dante, come opportunamente segnalato da Giorgio Stabile, rimandano anche al principio filosofico per cui il sapere più viene diviso e condiviso più si accresce, così che l'immagine evangelica della divisione dei pani orzati che crescono fino a sfamare migliaia di persone, diviene qui immagine della filosofia che, divisa e distribuita dal poeta fiorentino, si moltiplica a saziare la fame di sapere dei nobili a cui è offerto (cfr. Dante Alighieri 2019, 98-99; Stabile 2011).

L'accostamento dei rimandi biblici al pane orzato alla descrizione di una modalità di trasmissione del sapere filosofico trova una sponda nella tradizione esegetica che, considerando questa specifica tipologia di pane menzionata nel citato passo giovanneo, viene intesa come significativa una pluralità di saperi. Un passo delle *Postillae* di Ugo di Saint-Cher consente di cogliere il consolidarsi di questo genere di interpretazione. Nel commentare Giovanni 6, 5, il maestro domenicano lega i cinque pani orzati alle cinque piaghe del Cristo crocifisso, a significare la conoscenza

del mistero del triduo pasquale (cfr. Hugo de Sancto Caro, *Postillae* in lo 6, 9, VI, f. 323rb). E tuttavia, nel prologo che antepone alle *Postillae* ai tre libri di Salomone, cioè Proverbi, Ecclesiaste e Cantico, l'immagine del pane orzato ritorna in connessione con un altro luogo evangelico, cioè Luca 11, ossia la preghiera del *Pater Noster*. Richiamando l'esegesi di Origene, Ugo spiega che i tre libri di Salomone sono il corrispettivo, all'interno della sapienza biblica, della tripartizione della filosofia in Etica, Fisica e Teologia.²⁰ Questa tripartizione del sapere è significata dai tre pani citati in Luca 11, 5, subito dopo il testo del *Pater*.²¹ Il primo di questi pani, osserva la *Postilla*, è il pane d'orzo che Cristo ha spezzato per sfamare la folla. Così, questa tipologia di pane corrisponde all'Etica, cioè alla filosofia morale, che altro non è che quella forma di sapere che, diviso e distribuito fra gli uomini, moltiplica la propria efficacia e rende possibile il vivere conforme al bene e ordinato alla felicità.

4. L'immagine biblica del pane dalla *lectio* alla *praedicatione*

La ricca tradizione esegetica, che sottolinea la polisemia del "pane" nella *littera* biblica come specchio di una pluralità di rimandi allegorici, si ritrova non solo nell'alta produzione teologica propria delle aule universitarie e degli *studia* degli ordini religiosi. Essa passa anche sul piano di una circolazione più ampia, grazie soprattutto al suo entrare nella liturgia e nella predicazione religiosa. Del resto, le stesse opere teologiche, come le citate *Postillae* di Ugo di Saint-Cher, avevano una funzione che non si limitava alla pura esegesi e al supporto della speculazione teologica sviluppata a partire dai contenuti dottrinali del testo sacro. In un certo senso la complessa costruzione del percorso di studi teologici che prende forma già a partire dalla fine del XII secolo viene rapidamente ricentrando sulla predicazione come finalità primaria della pratica intellettuale del *magister in sacra pagina*, nel senso che il sapere oggetto del loro insegnamento mira a supportare i presbiteri e i *fratres* nella composizione di *sermone*s efficaci. Dunque la predicazione risulta centrale per la cultura teologica non perché in essa si esprima la forma più elevata di speculazione, ma piuttosto perché attraverso di essa la ricchezza dei contenuti dottrinali viene dispensata ad un auditorio variegato qual è quello della società

dell'Europa latina del tempo.²²

Che la cultura teologica fosse intesa come indirizzata ad una pratica che risponde ad esigenze propriamente pastorali emerge da testimonianze come quella dell'arcivescovo di Pisa Federico Visconti (cfr. Ronzani 2020). Nei decenni centrali del XIII secolo, questo alto prelato, che vanta studi parigini, raccomanda più volte al proprio clero secolare di frequentare le *lectiones* che predicatori e minori tengono nei rispettivi conventi al fine di rafforzarsi nella speculazione teologica e nell'esegesi biblica che forniscono i contenuti per una predicazione efficace quale strumento per la cura d'anime (cfr. Bériou 2001; Vecchio 1995).

Dentro questa cornice, i contenuti esegetici divengono non solo gli strumenti con cui operare, ma addirittura le pietre con cui edificare interpretazioni della Scrittura capaci di veicolare contenuti morali e dottrinali ai fedeli. Attraverso i *sermone*s viene cioè ad essere costruita una vera e propria cultura diffusa, fatta di termini e immagini che per gli uditori dei predicatori sono capaci di significare la realtà e formare una sorta di lessico concettuale condiviso. Anche il "pane", oggetto, come si è visto, delle attenzioni esegetiche dei *magistri*, entra a far parte di questo vocabolario comune che permea di sé soprattutto i contesti urbani, come quello fiorentino a cui il profilo di Dante è legato (cfr. Carron 2020; Gagliardi 2013).

A titolo di esempio si può qui richiamare la predicazione del domenicano Giordano da Pisa (cfr. Delcorno 2001), che torna sui versetti evangelici dedicati al *panis* nel quaresimale predicato a Santa Maria Novella a Firenze nel 1305-6, come anche in quello predicato a Pisa nel 1310, poco prima di morire. Affrontando la pericope evangelica del dialogo fra Gesù e la donna cananea, nella predica tenuta a Firenze il 27 febbraio 1305, Giordano si concentra sull'affermazione secondo cui: «Non è bene prendere il pane dei figli e gettarlo ai cagnolini» (Mt 15, 26).²³ Il domenicano, volendo chiarire la ricchezza di senso di parole così nette, introduce la propria analisi spiegando che il pane, nella Scrittura, rimanda a una pluralità di valenze allegoriche.²⁴

Il pane ne la Scrittura – osserva – ha molte significazioni. Talora s'intende semplicemente il pane del grano che tuttodì mangiamo; alcun'otta s'intende per tutti i beni temporali. Onde quando Cristo dice nel Pater Nostro «*panem no-*

strum cotidianum da nobis hodie», si s'intende per tutti i beni temporali. [...] Ben s'intende ancora per questo pane i beni spirituali, e a sponere questa parola secondo questo intendimento, si ssi potrebbe sponere molto nobilmente, ma lasceremo ora questo e diciamo pur allo 'ntendimento de le cose temporali, e secondo questo sporremo questa sentenza di Cristo, però che la Santa Scrittura hae molti intendimenti e è tuta copiosa (Giordano da Pisa 1974, 117²³⁻³⁸).²⁵

Sebbene in questa predica Giordano sviluppi l'interpretazione del pane come significativa i beni temporali, la notazione introduttiva appena citata rimanda ad una pluralità di approcci esegetici, che presentano invece una lettura spirituale. La quale viene chiamata in causa in una delle prediche del quaresimale pisano del 1310, che ha per oggetto l'episodio della moltiplicazione dei pani. Il versetto giovanneo in cui si parla dei *panes ordeaceos* viene interpretato in ragione della corrispondenza dei cinque pani con cui Gesù sfama la folla con altrettanti pani spirituali, cioè con le pratiche della vita religiosa. Spiega Giordano:

Del vangelo che dice delli .v. pani dell'orço. <E>est puer unus hic qui habet quinque panes ordeaceos. È qui uno garçone che àe .v. pani d'orço. Decta la storia del vangelo. Questo deserto del quale parla qui la Scriptura santa, in del quale era venuta questa moltitudine, si è lo mondo però ch'è deserto ad noi. Unde noi abbisognamo di cinque pani d'orço, si come quelli della turba: ciò sono .v. pani spirituali ad pascere l'anime, però che noi siamo in questo mondo come peregrini et abbisognamo di cibo di cinque pani. Unde cinque sono li pani dell'orço dei quali abbisognano l'anime nostre, et se non li àno non possono vivere, ch'elle non caggiano in peccato mortale spesse volte, et questi pani ciascuno de' usare et di quelli mangiare. Or quali sono? È la predicatione della divina paraula. È la cofessione dei peccati. È l'oratione. È l'observatione dei comandamenti. È l'exercitatione in delle buone opere. Et questi sono li cinque pani dell'orço spirituali (Giordano da Pisa 1997, 198⁴⁻¹⁷).

Il sermone del predicatore domenicano insiste dunque sul contenuto teologico a cui rimanda, assieme al termine *panis*, l'aggettivo *ordeaceus* che lo qualifica. Si tratta cioè di quei beni che mettono l'essere umano in grado di potersi saziare spiritualmente. Nello sviluppare questa interpretazione, Giordano si sofferma sul fatto che uno degli usi dell'immagine del pane nel Vangelo è significare la Parola di Dio. Il pri-

mo dei cinque pani, figura della predicazione, indica la possibilità di ascoltare questa Parola ed è dunque ciò che nutre l'anima con la sapienza di Dio. L'accostamento del pane alla nozione di sapienza ha però anche un altro valore, nota Giordano, perché nei Vangeli si usa anche per indicare quella sapienza mondana che, pur importante, non sazia l'anima quanto la Parola di Dio. Il predicatore domenicano si allinea così all'interpretazione che fa del "pane orzato" della pericope giovannea l'immagine della sapienza divina. Per lui questa viene dispensata mediante la predicazione al fine di rendere l'uomo capace di saziarsi della "prima veritate".²⁶ Un'interpretazione certamente accostabile, sul piano del dispositivo argomentativo, a quella che offre Dante, per cui questa tipologia di pane corrisponde al contenuto del commento filosofico in volgare capace di saziare "i molti".

5. Trama e ordito di un progetto culturale e politico

Questa sommaria e limitata disamina, centrata sull'uso dell'immagine del pane degli angeli nel primo trattato del *Convivio* e sulle sue implicazioni, consente quantomeno di cogliere una precisa strategia espositiva che per Dante non sembra avere solo una finalità retorica. I rimandi biblici al *panis* e alle sue varie tipologie, alla *mensa* e alle *micae* che da quest'ultima cadono, diventano, assieme a tutto il lessico che rimanda allo sfamare, al gustare, all'assaporare, i fili di una trama argomentativa che funge da piano letterale a cui sottende un piano allegorico che è quello del sapere filosofico. In una sorta di ribaltamento rispetto al discorso teologico, dove il linguaggio naturale con cui è steso il testo sacro diviene allegoria di verità spirituali, Dante ricorre al lessico dottrinale della Scrittura per significare il sapere che è oggetto di quel desiderio naturale che, a giudizio di Aristotele, connota la natura dell'essere umano.

Questa raffinata costruzione fa da cornice alla stratificazione di intenti e motivazioni che sono all'origine della composizione del *Convivio* e ne giustificano filosoficamente non solo i contenuti ma la stessa forma letteraria. L'Alighieri colloca infatti cruciali elementi autobiografici nel discorso sulla mensa e sul pane: il poeta, che si trova nella condizione di colui che è *banditus* dalla propria città, compone un'opera

che enuclea un vero e proprio progetto politico e culturale (cfr. *Cv* I, iii, 3-5).²⁷ Il lessico biblico-teologico e liturgico che viene utilizzato per la tessitura del primo trattato dell'opera esce profondamente mutato da questo passaggio.

Vi è certo in questo una strategia retorica che, come si è visto richiamare dallo stesso Dante, combina la comprensione della lettera dei versi delle quattordici canzoni con l'esposizione allegorica dei loro contenuti in una mimesi dell'esegesi della *littera* sacra. E tuttavia, questa fortissima eco teologica e soprattutto evangelica, con riferimenti sia al pane eucaristico che a quello che ricorre in versetti cruciali dei Vangeli, testimonia della capacità del poeta fiorentino di fare propri modelli e stilemi che all'epoca sono diffusi ben al di là delle università e degli *studia* mediante la liturgia e la predicazione. Più in dettaglio, si tratta di immagini, nozioni e parole che, anche grazie ai tanti *sermone*s dispensati dai *fratres* minori o predicatori, permeano la cultura di quei nobili a cui l'Alighieri stesso intende rivolgere le proprie canzoni e i trattati che le illustrano. Dante sembra così ricorrere coscientemente alla semantica biblica e liturgica del pane perché essa è patrimonio condiviso anche dagli *illitterati* ed è dunque riconoscibile nel suo essere portatrice di un livello ulteriore e più profondo di senso sotteso alla *littera*. Pur servendosi di questo linguaggio l'obiettivo dell'autore del *Convivio* resta però quello di costruire una sintassi nuova, adeguata allo scopo di dispensare il sapere filosofico ad un pubblico privo degli strumenti linguistici e concettuali della cultura universitaria. Ed è in fondo questo lo scopo di quel commento in volgare che rende appetibili ai più quelle verità filosofiche capaci di restituire alla vita civile un ordine improntato alla giustizia.

Note

¹ Il saggio di Nardi resta il punto di maggiore tematizzazione di questo nodo dottrinale dantesco. Nel seguito del testo il *Convivio* di Dante viene indicato con la sigla *Cv*.

² La letteratura al riguardo è particolarmente ricca (cfr. Gibbons 2001; Ariani 2001; Vanelli Coralli 2008; Ghisalberti 2017). Resta di grande valore la disamina dell'uso dell'immagine del "pane" nell'opera dantesca presente nella voce dedicata nell'*Enciclopedia Dantesca* (cfr. Bufano - Mellone 1970).

³ Per il riferimento aristotelico si veda Aristotele, *Metafisica*, I, 1, 980a21. Sul valore che ha questo riferimento al desiderio naturale di sapere sono moltissimi i contributi di analisi. Riguardo però al ruolo che ha nel complesso dell'approccio dantesco alla filosofia è opportuno rimandare alle analisi offerte da Paolo Falzone (cfr. Falzone 2010). Riguardo invece alle implicazioni che questo aristotelismo ha sul piano politico si vedano gli studi di Sonia Gentili (cfr. Gentili 2005). Quanto invece alla considerazione che solo pochi hanno accesso al sapere filosofico sono di grande rilievo gli studi di Anna Pegoretti (cfr. Pegoretti 2018).

⁴ "Panem angelorum manducavit homo; cibaria misit eis in abundantia" *Ps* 77, 25. Pietro Lombardo, nella *Collectanea in Psalmos* commenta il passo legando l'espressione del pane degli angeli da un lato alla manna con cui Dio sfama il popolo di Israele durante i quarant'anni che seguono all'uscita dall'Egitto, e con il Verbo incarnato che è Cristo e che è al centro della celebrazione eucaristica. (cfr. Petrus Lombardus, *Collectanea* in *Ps* 77, 25, *PL* 191, 732AC) Riguardo alla festa del Corpus Domini, questa era già celebrata a Lione nel 1247. Sarà Urbano IV a renderla precettiva per tutta la Chiesa nel 1264 (Cfr. Walters - Corrigan - Ricketts 2015; Al Kalak 2021).

⁵ Nella sequenza *Lauda Sion* l'espressione *panis angelorum* viene connessa al pane di cui si nutrono gli uomini *in via* e associata all'episodio del colloquio di Gesù con la cananea (*Lc* 15, 26-27) che Dante stesso, come osservato di seguito, richiamerà nelle pagine del *Convivio*. In particolare il testo liturgico dell'Aquinata recita: "Ecce, panis angelorum, / factus cibus viatorum, / vere panis filiorum, / non mittendus canibus" (Leonardi 2011, 188). All'inizio della sequenza però il teologo discute del pane con riferimento alla transustanziazione e cioè al mistero del sacramento eucaristico (Cfr. Gy 1980; 1983; 1990; Bell 1993). Da notare che l'espressione "pane degli angeli" viene di nuovo utilizzata da Dante in *Pd* II, 11. Qui il lemma viene associato all'immagine dei pochi che, seguendo il cammino spirituale di Dante di ascesa nei cieli del terzo regno, si addentrano nel Paradiso. Recitano i versi: "Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo, / metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale", *Pd* II, 10-15. Si tratta di un passo che può rimandare ad un uso liturgico dell'espressione "pan de li angeli" (Cfr. O'Brian 1979). Si trova qui una eco della poesia liturgica, diffusissima al tempo di Dante (Cfr. Iversen 2009).

⁶ "Manifestamente adunque quelli che all'abito da tutti desiderato possano pervenire, e innumerabili quasi sono li impediti che di questo cibo sempre vivono affamati" (*Cv* I, i, 6).

⁷ "Et cupiebat implere ventrem suum de siliquis, quas porci manducabant" (*Lc* 15, 16).

⁸ A titolo esemplificativo si può citare l'esegesi fissata da Ugo di Saint-Cher nelle sue *Postillae*, testo diffusissimo tanto nelle università che negli *studia* degli ordini religiosi. Dopo aver dato la spiegazione letterale di cosa sia una ghianda, Ugo osserva: "Per siliquis porcorum,

cibus demonum, id est vitia, ut ebrietas, fornicatio et huiusmodi, in quibus delectantur demones. Sepe enim dibum dicimus, in quo delectamur. Unde in Evangelio: *Cibus meus est, ut faciam voluntatem Patris mei*. Et penitus in *Ps*. 41: *Fuerunt mihi lacrimae mee panes fide nocte*", Hugo de Sancto Caro, *Postillae* in *Lc* 15, 16, VI, 224va.

⁹ "E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata; sì che l'una ragione e l'altra darà sapore a coloro che a questa cena sono convitati" *Cv* I, i, 18.

¹⁰ Il riferimento alla liberalità quale virtù che caratterizza l'impegno intellettuale di Dante nello stendere le sue opere si ritrova nel prologo alla *Monarchia* (cfr. Allegretti - Gorni 2010).

¹² Rispettivamente si tratta di *Lc* 16, 19-31 e *Lc* 15, 21-28.

¹³ Dante fa uso dell'immagine delle briciole che cadono dalla mensa non solo nel *Convivio* ma anche in alcuni luoghi della *Commedia* (cfr. Maldina 2016).

¹⁴ Petrus Lombardus, *Collectanea* in *Ps*. 22, 6, *PL* 191, 244BC: "Tres autem mensas legimus: prima fuit in lege, secunda in Evangelio, tertia in celo. De prima ait Moyses in Exodo, ubi legitur mensa posita in tabernaculo iuxta introitum, superque eam erant duodecim panes propositionis de similitudine, et super singulos patena aurea cum pugillo thuris (*Ex*. 24). De secunda inquit Apostolus: *Non potestis communicare mense Christi, et mense demoniorum*. De tertia ait Dominus: *Ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo* (*Lc* 22). Prima itaque mensa monstrabat, non prestabat refectioem, secunda satiat, tertia glorificat. Prima erat in littera, secunda in spiritu, tertia in specie. Prima enim docebat, secunda adiuvat, tertia consummat".

¹⁵ Thomas de Aquino, *Catena Aurea* in *Lc*, c. 16, lect. 6: "Quia panis verbum est, fides autem verbi est; micae velut quaedam dogmata fidei sunt, mysteria scilicet Scripturarum". Per la *Catena Aurea* si utilizza il testo dell'edizione Torino 1953, accessibile in rete sul sito www.corpusthomicum.org.

¹⁶ Hugo de Sancto Caro, *Postillae* in *Lc* 16, 21, VI, 231va: "Fercula sunt plena divitum, sed mice sunt pauperum, de quibus Io. 6.b. Colligite, que superaverunt fragmenta etc. Mt. 15.c. Nam et catelli edunt de micis, que cadunt etc. Mensa divitis est Scripturarum opulentia et virtutum, de qua debent mice, seu reliquie alicue ad infirmos et pauperes redundare. Iuxta illud Apostoli, 2Cor. 8.c. Vestra abundantia etc. Ier. 31.c. Inebriabo animas sacerdotum etc. Una mica huius mense est affectus compassionis, quam omnis dives libenter debet dare pauperibus, sicut Apostol. 2Cor. 11.g. Quis infirmatur etc. Alia est affectus congratulationis. De qua Rm. 12.c. Gaudere cum gaudentibus. Tertia est verbum pie consolationis, aut consilii, vel sustentationis. De primo dicitur Iob. 29.d. Cum sederem quasi rex etc. Ecclesiastic. 18.b. Nonne ardorem etc. De aliis duobus dicit Iob. 29.c. Oculus fui ceco, quantum ad consilium et pes claudo, quantum ad sustentationem. Quarta mica est verbum doctrine et instructionis. Quinta est exemplum sancte conversationis. Sexta subsidium corporalis sustentationis. Et de his tribus dicitur Petro. Io. 21.d. Pasce, pasce, pasce agnos et oves, id est maiores et minores. Sed quia pauci sunt, qui istas micas fideliter dent pauperibus, ideo sequitur".

¹⁷ "Principi, baroni, cavalieri e molt'altra gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non litterati", *Cv* I, ix, 5. Si veda anche quanto Dante riporta in *Cv* I, i, 13, dove si legge: "Vegna qua qualunque è per cura familiare o civile nella umana fame rimasto e ad una mensa con gli altri simili impediti

s'assetti". (cfr. Dante Alighieri 2019, 69-70; 2014).

¹⁸ È da richiamare l'importanza delle regole che normano l'uso del pane nei banchetti e che si ritrovano nella letteratura cortese (cfr. Buschinger 1996; Grosse 1996).

¹⁹ "Et puer unus hic qui habet quinque panes hordeaceos et duos pisces" lo 6, 9. Si veda anche 2Reg 4, 42, dove è detto che il profeta Eliseo sfamò una moltitudine di persone con venti pani *hordeacei* e che quel cibo sovrabbondò rispetto al bisogno.

²⁰ "Populus qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam" Is 9, 2; "populus, qui sedebat in tenebris, vidit lucem magnam" Mt 4, 16. Illuminante al riguardo un passo di Ugo di Saint-Cher. Hugo de Sancto Caro, *Prologus in Postillam super tres libros Salomonis*, III, 2vb: "Ex his tribus libris Salomonis, sicut dicit Origenes, diuiserunt Philosophi Philosophiam in moralem, seu Ethicam, et naturalem, siue Physicam, et Inspectuam, scilicet Theologiam, quae docet solis inuisibilibus inhaerere, et quos in prioribus profecisse conspiciunt, ad tertium introducunt. Tres igitur libri Salomonis, sunt tres panes, quibus esuriens satiatur, et impinguatur, de quibus *Luc. 11a: Amice accommoda mihi tres panes*. Primus est hordeaceus, sceundus triticeus, tertius similagineus. Primus primo frangendus est, et apponendus turbae". Dove il riferimento finale al pane da spezzare e distribuire alla folla è chiaramente al citato passo di Gv 6, 9.

²¹ Postillando Lc 11, 5 Ugo collega i tre pani sia alle tre virtù teologali che alle tre persone della Trinità. Cfr. Hugo de Sancto Caro, *Postillae* in Lc 11, 5, VI, 200ra.

²² Alcuni importanti studi hanno messo in luce come l'alta preparazione teologica acquisita nelle istituzioni universitarie e negli *studia* fosse orientata anche alla formazione di predicatori (cfr. Bériou 2018; Bataillon 1993). Particolarmente rilevante è quindi il nesso fra alta cultura teologica e predicazione (cfr. Bataillon 1993, 197-209; 1986; Dahan 2011).

²³ "Non esto bonum sumere panem filiorum et mittere canibus". L'episodio si trova anche in Mc 7, 27, dove si ritrova la stessa affermazione di Gesù.

²⁴ Va qui richiamato l'impatto della predicazione di Giordano nella Firenze di inizio XIV secolo (cfr. Delcorno 2013). Il ciclo di prediche fiorentine è stato edito da Delcorno (cfr. Giordano da Pisa 1974). Da notare, riguardo a questo passo, l'esegesi presente nelle *Postillae* di Ugo di Saint-Cher verosimilmente note a Giordano e che presentano la stessa linea interpretativa. Anche Ugo insiste sull'interpretazione dell'affermazione di Gesù come riferita ai beni temporali e identificando i *canes* con i peccatori. "Et mittere canibus id est gentibus immundis. Sap. 7.a. *Nolite sanctum dare canibus, ne evomant*. Quia melius est viam veritatis non agnoscere, quam post agnitam retrorsum converti. Nota, canis vomit et vomitum recomedit, 2Pt. 2.d. *Canis reversus ad vomitum*. Item non patitur parem. Unde Phil. 3.a. *Videte canes, videte concisionem*. Item lingit posteriora sua. 71. *Inimici eius terram lingent*. Item rabiosus fit luna plena. Apc. Ultim. c. *Foris canes et venefici*. Item ante mordet et latrat, retro applaudit cauda. Item gulosus est, luxuriosus et mingit ad parietem", Hugo de S. Caro, *Postillae* in Mt 15, 26, VI, f. 56va. Le parole delle *Postillae* appaiono come uno sviluppo di riflessione esegetica a partire dalla *Glossa ordinaria*, dove si legge: "*Panem filiorum*. Verbum salutis, quod prius debetur Iudeis, non est bonum dare canibus vel gentibus canina rabie latrantibus semper", *Glossa ordinaria* in Mt. 15, 26, IV, 54a.

²⁵ Si tratta del *Quaresimale*, n. XXIII, 4-5. Anche Ugo di Saint-Cher si dimostra consapevole del valore plurale dell'immagine evangelica del pane, e spiega: "*Panem filiorum*. Vulgariter omnis panis dicitur

hominum vel canum. Primus de similagine et significat spiritualia. Secundus de furfure quod exterius est et vanum et significat temporalia", Hugo de S. Caro, *Postillae* in Mt 15, 26, VI, f. 56v. Il pane è dunque allegoria quantomeno ambivalente, perché può indicare sia i beni spirituali che quelli temporali e vani.

²⁶ "Dico che udire la paraule di Dio è necessario all'anima acciò che possa vivere senza peccato. Et la predicatione è un pane d'orço però che in essa udiamo li peccati et li mali nostri, unde ci pare che quelle paraule siano amare, ma finalmente poi che noi cominciamo ad ricevere quel pane ci pare dolcissimo. Unde Cristo chiamoe "pane" la paraula di Dio et però disse: "*Non ex solo pane vivit homo sed ex omni verbo quod procedit de ore Deo*" [Mt 4,4], non di solo pane vive l'omo, ma della paraula che procede della bocca di Dio. Unde è pane dell'anima, però che l'anima v'impara sapientia et lo pane dell'anima è la sapientia divina. L'altre sapientie alcuna cosa di pane anno et della prima veritate, et quella verità non saprebbe se non udisse la paraule di Dio. Unde l'anima che non ode le paraule di Dio è in tenebre et non puote vivere, là unde spesse volte cade in peccati morali. Et però dovete usare le prediche o in udirle o in pensare quelle che voi avete udite" (Giordano da Pisa 1997, 198²¹-199²⁵).

²⁷ È da notare come Dante, con questo atteggiamento, faccia della composizione del *Convivio* un momento di ulteriore sviluppo di un itinerario culturale iniziato con la *Vita Nova*. Come se il *Convivio*, opera che a detta dell'Alighieri stesso esprime il pensare di un autore maturo, risemantizzasse la stessa *Vita Nova* i cui contenuti sono ora da intendere e comprendere alla luce dell'orizzonte filosofico-politico di quella unità letteraria e argomentativa che, a detta del suo autore, è il *Convivio* (cfr. Cv I, i, 16; Brilli - Milano 2021). Il progetto di farsi il dispensatore di un sapere che restauri la nobiltà italiana nella propria funzione si colloca sul piano della parola non solo per ragioni strumentali. Qui come nel *De vulgari eloquentia*, la lingua diviene il terreno su cui giocare un'alternativa politica allo status quo di cui l'esilio di Dante è uno degli effetti più visibili. La parola che è al centro del *Convivio* è allora *sermo* e al tempo stesso *ratio*, ha cioè una dimensione concettuale, che è quella in cui si articola il pensare, e una verbale, che è invece quella che struttura e definisce le relazioni, siano esse amorose o politiche. Il *factum* biografico a cui l'Alighieri fa riferimento menzionando la propria condizione di esule è dunque letto e valorizzato dentro un quadro generale. Più ancora, è la dimensione in cui Dante elabora una strategia culturale fondata sul ricorso alla parola come via alla pratica politica (cfr. Tavoni 2017).

Bibliografia

OPERE

- DANTE ALIGHIERI (1996), *Das Gastmahl*, übersetzt von T. Riklin, einleitung und kommentiert von F. Cheneval, Meiner Verlag, Hamburg.
- DANTE ALIGHIERI (2019), *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, canzoni a cura di C. Giunta, Mondadori, Milano.
- GIORDANO DA PISA (1974), *Quaresimale fiorentino 1305-1305 (s.f.)*, per cura di C. Delcorno, Sansoni, Firenze.
- GIORDANO DA PISA (1997), *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290)*, a cura di C. Iannella, Edizioni ETS, Pisa.
- Glossa ordinaria*, ed. A. Rusch, 4 voll., Strasbourg 1481, testo consultato nell'edizione elettronica MORARD M. (éd.) (2024), *Glossa ordinaria in: Sacra Pagina*, IRHT-CNRS. Consultazione del 01/10/2024. (Permalink: <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/page.php?id=4>).
- HUGO DE SANCTO CARO, *Postillae in Biblia*, ed. N. Pezzana, 7 voll., Venetiis 1703, testo citato dell'edizione elettronica a cura di MORARD M. (éd.) (2024), Hugo de Sancto Caro. *Postilla in totam Bibliam in: Sacra Pagina*, IRHT-CNRS. Consultazione del 30/09/2024. (Permalink: <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/livres-liste.php?id=hug>).
- PETRUS LOMBARDUS, *Collectanea in Psalmos*, in *Patrologia Latina*, vol. 191, 732AC, testo citato dall'edizione elettronica MORARD M. (éd.) (2024), *La 'Magna Glossatura' de Pierre Lombard, d'Herbert de Bosham à l'édition électronique in: Sacra Pagina*, IRHT-CNRS. Consultazione del 01/10/2024. (Permalink: <https://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/page.php?id=6>).
- LETTERATURA SCIENTIFICA
- AL KALAK M. (2021), *Mangiare Dio. Una storia dell'eucarestia*, Einaudi, Torino.
- ALLEGRETTI P., GORNI G., "Dante «con liberale animo dona» (Boccaccio): il nome dell'autore e altri elementi proemiali nella 'Monarchia'", in *Studi Danteschi*, XXV, pp. 37-78.
- ARIANI M. (2001), "Dante, la *dulcedo* e la dottrina dei "sensi spirituali"", in CERBONI BAIARDI G. (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Vecchiarelli Editore, Roma, pp. 113-139.
- BATAILLON L.-J. (1986), "De la *lectio* à la *praedicatio*. Commentaires bibliques et sermons au XIII^e siècle", in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, LXX, pp. 559-575.
- BATAILLON L.-J. (1993), *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie. Études et documents*, Variorum, Aldershot.
- BATAILLON L.-J. (1993), "Les instruments de travail des prédicateurs au XIII^e siècle", in BATAILLON L.-J. (1993), *La prédication au XIII^e siècle*, pp. 197-209.
- BELL Th. J. (1993), "The Eucharist Theologies of *Lauda Sion* and Thomas Aquinas's *Summa Theologiae*", in *The Thomist*, LVII.2, pp. 163-185.
- BÉRIOU N. (éd.) (2001), *Les sermons et la visite pastorale de Federico Visconti archevêque de Pise (1253-1277)*, École française de Rome, Roma.
- BÉRIOU N. (2018), *Religion et communication. Un autre regard sur la prédication au Moyen Âge*, Droz, Genève.
- BIANCHI L. (2013), "*Noli comedere panem philosophorum inutiliter*: Dante Alighieri e Giovanni di Jandun sul *pane dei filosofi*", in *Tijdschrift Voor Filosofie* LXXV.2, pp. 335-355.
- BRILLI E., MILANI G. (2021), *Vite nuove. Biografie e autobiografie di Dante*, Carocci, Roma.
- BUFANO A., MELLONE A. (1970), "Pane", in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, testo accessibile in rete all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/pane_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pane_(Enciclopedia-Dantesca)/).
- BUSCHINGER D. (1996), "Banquets et manières de table au Moyen Âge", in *Colloque du Cuer Ma*, XXXVIII, pp. 409-422.
- CARRON D. (2020), "Influences et interactions entre Santa Maria Novella et la Commune de Florence. Une étude de cas: les sermons de Remigio de' Girolami (1295-1301)", in J. BARTUSCHAT J., BRILLI E., CARRON E. (eds.), *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries)*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 53-68.
- CHENEVAL F. (1998), "Dante Alighieri, *Convivio*", in FLASCH K. (hrsg. von), *Interpretationen. Hauptwerke der Philosophie Mittelalter*, Reclam Verlag, Stuttgart, pp. 352-379.
- DELCORNO C. (2001), "Giordano da Pisa", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "G. Treccani", Roma 2001, accessibile in rete all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giordano-da-pisa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giordano-da-pisa_(Dizionario-Biografico)/).
- DELCORNO C. (2013), "La fede spiegata ai fiorentini. Le prediche sul *Credo* di Giordano da Pisa", in *Lettere Italiane*, LXV.3, pp. 318-352.
- DAHAN G. (2011), "Exégèse et prédication au Moyen Âge", in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, XCV, pp. 557-579.
- FALZONE P. (2010), *Desiderio della scienza e desiderio di Dio nel Convivio di Dante*, Il Mulino, Bologna.
- FIORAVANTI G. (2014), "Il *Convivio* e il suo pubblico", in *Le forme e la storia* n.s. VII.2, pp. 13-21.
- FIORAVANTI G. (2017), "Il pane degli angeli nel *Convivio* di Dante", in CRISCIANI C., GRASSI O. (a cura di), *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 191-200.
- GAGLIARDI I. (2013), "Coscienze e città: la predicazione a Firenze tra la fine del XIII e gli inizi del XV. Considerazioni introduttive", in *Annali di Storia di Firenze*, VIII, pp. 113-143.
- GENTILI S. (2005), *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Carocci, Roma.
- GHISALBERTI A. (2017), "Il cibo come metafora della sapienza: gentilezza e nobiltà, umanesimo e felicità nel *Convivio* di Dante", in BARBIELLINI AMIDEI B., MARAZZI M. (a cura di), *Cultura come cibo*, Ledizioni, Milano 2017, pp. 43-60.
- GIBBONS D. (2001), "Alimentary metaphors in Dante's *Paradiso*", in *The Modern Language Review*, XCVI, pp. 693-706.
- GOLINELLI P. (1978), "Elementi della storia delle campagne padane nei testi agiografici del secolo XI", in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo*, LXXXVII, pp. 1-54.
- GROSSEI M.-G. (1996), "La table comme pierre de touche de la courtoisie: à propos de quelques chastoiments, enshenamen et autres contenance de table", in *Colloque du Cuer Ma*, XXXVIII, pp. 179-195.
- GY P.-M. (1980), "L'office du Corpus Christi et S. Thomas d'Aquin", in *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, LXIV, pp. 491-507.
- GY P.-M. (1983), "La relation au Christ dans l'eucharistie selon S. Bonaventure et S. Thomas d'Aquin", in DORÉ J. (sous la resp. de), *Sacrements de Jesus-Christ*, Desclée, Paris 1983, pp. 69-97.
- GY P.-M., *La liturgie dans l'histoire*, Les Éditions du Cerf, Paris 1990.
- IVERSEN G. (2009), "Poésie liturgique et célébration eucharistique (XI^e-XIII^e siècle)", in BÉRIOU, CASEAU, B., RIGAUX D. (éds.), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut Catholique (1997-2004)*, 2 voll., Institut d'Études Augustiniennes, Paris, pp. 819-841.
- LEONARDI C. (a cura di) (2011), *Il Cristo. Vol. V. Testi teologici e spirituali da Riccardo di San Vittore a Caterina da Siena*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- MALDINA N. (2016), "Raccogliendo briciole. Una metafora della formazione dantesca tra *Convivio* e *Commedia*", in *Studi danteschi*, LXXXI, pp. 131-161.
- NARDI B. (2013), "La *vivanda* e il *pane* del *Convivio*", in NARDI B., *Saggi e note di critica dantesca*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2013, pp. 386-390.
- PEGORETTI A. (2018), "*Da questa nobilissima perfezione molti sono privati*. Impediments to knowledge and the tradition of

- commentaries to Boethius' *Consolatio Philosophiae*", in MEIER F. (ed. by), *Dante's "Convivio" or How to Restart a Career in Exile*, Peter Lang, Bern, pp. 77-97.
- O'BRIAN W.J. (1979), "'The Bread of Angels" in "Paradiso II": A Liturgical Note", in *Dante Studies*, XCVII, pp. 97-106.
- RONZANI M. (2020), "Visconti Federico", in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XCIX, Istituto della Enciclopedia Italiana "G. Treccani", Roma, accessibile in rete all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-visconti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-visconti_(Dizionario-Biografico)/).
- STABILE G. (2011), "Dante oggi: il *Convivio* tra poesia e ragione, in *Critica del testo*, XIV.1, pp. 345-399.
- TAVONI M. (2017), "Introduzione", in Dante, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Mondadori, Milano 2017, pp. v-liv.
- VANELLI CORALLI R. (2008), "Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della *contemplatio* mistica nel *Paradiso*", in *L'Alighieri*, XXXI, pp. 23-41.
- VECCHIO S. (1995), "Le prediche e l'istruzione religiosa", in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, Atti del XXII Convegno internazionale, Assisi, 13-15 ottobre 1994, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1995, pp. 303-335.
- WALTERS B.R., CORRIGAN V., RICKETTS P.T. (2015), *The Feast of Corpus Domini*, The Pennsylvania State University, Philadelphia PA.

“Come una commedia”: aspetti della fortuna del discorso di Aristofane nel *Simposio* dal mondo antico a Rabelais

MICHELE CORRADI

Università di Pisa
michele.corradi@unipi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.551>

Parole chiave

Platone
Aristofane
Commedia
Rabelais
Rinascimento

Keywords

Plato
Aristophanes
Comedy
Rabelais
Renaissance

Abstract

Il discorso di Aristofane è certamente uno dei passi più famosi del *Simposio* di Platone. In linea con il personaggio che lo pronuncia, il *logos*, come è stato spesso sottolineato dalla critica, risulta una sorta di *pastiche* costruito da Platone a partire da fonti varie, alcune delle quali riconducibili a opere conservate di Aristofane. Se la natura comica del discorso di Aristofane è stata ben compresa da Plutarco nelle *Questioni conviviali* (VII 710c), non sempre il testo è stato interpretato in questa prospettiva. I lettori antichi e moderni ne hanno spesso privilegiato gli aspetti filosofici, offrendo talvolta complesse interpretazioni allegoriche. Tuttavia, è possibile ricostruire una fortuna letteraria autonoma di alcuni motivi presenti nel brano. Ad oggi manca ancora uno studio completo del *Nachleben* del discorso di Aristofane. Questo contributo si propone di ricostruirne alcune tappe significative fino al Rinascimento: da Aristotele a Plutarco, dal romanzo ellenistico a Eusebio, da Ficino a Rabelais.

Aristophanes' speech is certainly one of the most famous passages in Plato's *Symposium*. In line with the character who delivers it, the *logos*, as has often been pointed out by critics, appears as a sort of *pastiche* constructed by Plato from a variety of sources, some of which can be traced back to the extant texts of Aristophanes. While the comic nature of Aristophanes' discourse was well understood by Plutarch in the *Table Talk* (VII 710c), the text has not always been interpreted from this perspective. Ancient and modern readers have often privileged its philosophical aspects, sometimes offering complex allegorical interpretations. However, it is also possible to reconstruct an autonomous literary fortune of some motifs present in the passage. A comprehensive study of the *Nachleben* of Aristophanes' speech is currently lacking. This contribution aims to reconstruct some significant stages up to the Renaissance: from Aristotle to Plutarch, from Hellenistic novel to Eusebius, from Ficino to Rabelais.

Collocato nel cuore del dialogo, prima del discorso del tragico Agatone e del filosofo Socrate, in una significativa *climax* di commedia, tragedia e filosofia,¹ il discorso di Aristofane è certo una delle pagine più celebri del *Simposio* di Platone. La trama è nota. Anticamente gli esseri umani avevano tre generi sessuali: il maschio, la femmina e l'androgino. Simili nel fisico a una palla, presentavano fianchi e schiena arrotondati, due volti, quattro mani, quattro gambe. In virtù della loro forza, sfidarono gli dei che, di fronte alla loro superbia, non sapevano come reagire: distruggere la stirpe umana avrebbe comportato la perdita degli onori e dei sacrifici, sopportarne l'impudenza era però intollerabile (189c-190c). Zeus decise allora di dividere gli uomini in due, così da renderli ad un tempo più deboli e ancora più utili per gli dei, con la minaccia di dividerli ulteriormente se non avessero cessato la loro arroganza. Incaricò infine Apollo di curare le ferite degli uomini e di volgerne il viso dal lato del taglio per ammonimento (190c-191a). Una volta effettuata la divisione, ogni metà delle creature cercava di ritrovare la metà perduta. Se le metà s'incontravano, si abbracciavano e non volevano più separarsi. Finivano così per morire di fame e inerzia, non volendo più fare nulla l'una senza l'altra. Impietosito, Zeus decise allora di trasferirne i genitali sul davanti perché si unissero nell'atto sessuale. Così, nel caso di metà di un androgino, sarebbe avvenuta la generazione, mentre le metà di un maschio o di una femmina, una volta sazie dell'atto sessuale, avrebbero potuto volgersi ad altre attività. Il racconto spiega per Aristofane perché ognuno è in cerca della propria metà: chi è la metà di un androgino ha gusti eterosessuali, chi di un uomo o di una donna omosessuali. Quando si ha la fortuna di incontrare la propria metà, ha origine un sentimento che trascende la passione sensuale (191a-192c). Se un giorno il dio Efesto proponesse a due metà, quando giacciono insieme, di unirsi in un solo essere per sempre, queste accetterebbero e comprenderebbero che ciò era quanto avevano sempre desiderato. A tale desiderio di ritrovare l'unità perduta si dà il nome di eros (192c-193e).

Com'è stato riconosciuto dalla critica, il racconto di Aristofane è intessuto di allusioni alla produzione letteraria del passato, che spaziano dall'epica alla filosofia, in particolare a Empedocle e alla sofistica, anche se il solo richiamo esplicito è a Omero, che, secondo Aristofane, parlando dei giganti Oto ed

Efialte si sarebbe riferito in realtà agli uomini-palla del racconto (cfr. *Od.* XI 305-320 e *Il.* V 385-391).² In linea con il personaggio che lo pronuncia, il *logos* non manca però di alludere alla commedia, più in particolare, ad Aristofane. Del resto, Plutarco nelle *Quaestiones convivales* (VII 710c) lo considera una sorta di commedia (ὡς κωμωδίαν), inserita da Platone nel dialogo.³ Certo, non troviamo fra i drammi conservati di Aristofane una trama comparabile al racconto del *Simposio*. E non è neppure possibile ricostruire con certezza un qualche parallelismo con commedie perdute. Il tema dell'umanità delle origini, soprattutto in relazione al motivo dell'età dell'oro, certo era ampiamente sfruttato dall'*archaia*.⁴ In proposito Kenneth Dover⁵ richiama gli *Uomini-formica* di Ferecrate (117-129 PCG), i cui frammenti fanno pensare a una versione comica del mito di Deucalione e Pirra,⁶ e la problematica presenza in *POxy 427* di un titolo, ricostruibile come *Anthropogonia*, il cui autore, a seconda dell'integrazione accolta nel testo, fortemente lacunoso, potrebbe essere tanto Aristofane quanto, più probabilmente, Antifane (34 PCG).

Per quanto sia impossibile trovare una corrispondenza diretta con Aristofane, non pochi sono gli elementi del discorso per i quali è plausibile un contatto con la produzione del poeta. Innanzitutto, la distinzione, su cui Aristofane insiste prima d'iniziare il discorso, tra γελοία e καταγέλαστα, tra l'ambito del comico e quello della semplice derisione (189b), appare in armonia con la serietà che Aristofane rivendica per il proprio impegno poetico in più di una commedia, sin dai giovanili *Acarnesi* (646-651).⁷ Del resto, la funzione pedagogica che in relazione all'eros Aristofane si attribuisce nel *Simposio* ("io cercherò pertanto di illustrarvi la sua potenza, e voi ne sarete διδάσκαλοι ad altri", 189d) è in linea con il ruolo che lo stesso Aristofane assegna ai poeti e rivendica per sé nelle commedie.⁸ Il timore da parte degli dei di perdere le offerte degli uomini (191c) è presente in almeno tre drammi: *Pace* (403-422),⁹ *Uccelli* (186-193, 1515-1552),¹⁰ *Pluto* (1112-1119). Il riferimento all'omosessualità degli uomini politici ricordata nel mito (192a) si trova alla fine dell'agone delle *Nuvole* (1093-1094)¹¹ e nei *Cavalieri* (878-880).¹² Il paragone degli uomini-palla divisi con la sogliola (191d) riecheggia *Lisistrata* (115-116), in cui Mirrina s'impegna a contribuire al progetto pacifista di Lisistrata anche a costo di dividersi in due come una

sogliola e offrire metà di se stessa.¹³ Ma altre immagini, pur senza precisi paralleli, richiamano l'inventiva aristofanea:¹⁴ il paragone dell'operazione chirurgica di Apollo con le borse che si stringono con il cordoncino (191a), l'anacronistica allusione al διοικισμός degli Arcadi (193a), il gioco del saltellare sull'otre (190d),¹⁵ il paragone tra la divisione degli uomini-palla e il taglio di sorbe e uova (190d-e).¹⁶ Se potessimo infine accogliere l'ipotesi di Richard Hunter,¹⁷ secondo il quale l'immagine dell'amato o dell'amico come altra metà di sé, attestata ad esempio nella poesia ellenistica e imperiale,¹⁸ precedeva quale espressione proverbiale o modo dire diffuso il *logos* del *Simposio* e non era da questo derivata, ci troveremmo di fronte a un'altra caratteristica tipica dell'arte di Aristofane, ossia la tendenza a dare vita concreta al linguaggio metaforico.

Insomma, la presenza della musa comica caratterizza in modo chiaro la pagina del *Simposio*, al punto che un illustre interprete platonico quale Léon Robin immaginava una plausibile trama di commedia con un coro formato da uomini-palla: l'ardito tentativo di scalare l'Olimpo, il concilio degli dei, la punizione, la ricerca della metà perduta, l'intervento risolutivo di Efesto.¹⁹ L'ipotesi è suggestiva e certo l'evocazione, alla fine del discorso di Aristofane (193d), della beatitudine degli uomini (μακαρίου και εὐδαίμονας), che Eros riconduce alla loro antica natura medicandone le ferite, è da mettere in rapporto con quel μακαρισμός che spetta in genere all'eroe comico quando il dramma si avvia alla conclusione.²⁰

Del resto, la presenza di una sorta di commedia all'interno del *Simposio* ben si accorda con le celebri riflessioni che Socrate sviluppa alla fine del dialogo (223d): è proprio dello stesso uomo saper comporre commedia e tragedia (κωμωδίαν και τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν) e chi per τέχνη è τραγωδοποιός è anche κωμωδοποιός. Platone, alla cui arte del dialogo implicitamente fanno riferimento le parole di Socrate,²¹ dà prova con il discorso che attribuisce ad Aristofane di saper gareggiare nella costruzione di una trama comica con il grande poeta ateniese.

Se il carattere di commedia del *logos* di Aristofane era stato ben colto, come abbiamo sottolineato, da Plutarco, non sempre il testo è stato interpretato in questa prospettiva. I lettori antichi e moderni hanno infatti spesso privilegiato aspetti filosofici, offrendo talora complesse esegesi allegoriche. Ma è possibile

ricostruire anche un'autonoma fortuna letteraria di alcuni motivi presenti nel passo. Uno studio complessivo del *Nachleben* del discorso ad oggi manca.²² In queste pagine cercheremo di metterne in luce alcune tappe salienti.

La fortuna del discorso di Aristofane inizia, in qualche misura, all'interno del *Simposio* stesso. Socrate vi allude infatti servendosi della maschera di Diotima, per la quale l'amore non è amore né della metà né dell'intero, se questi non sono buoni, ma è soltanto amore dell'ἀγαθόν: gli uomini, infatti, giungono persino ad amputarsi gli arti se li ritengono πονηρά (205e). Che Diotima si riferisca qui al discorso di Aristofane è confermato in seguito: Apollodoro osserva infatti che Aristofane, prima dell'irrompere di Alcibiade, stava per commentare le parole di Socrate, perché gli sembrava si riferissero al proprio discorso (212c).²³ Ma, al di là del *Simposio*, il primo a prendere posizione sul *logos* di Aristofane è il grande allievo di Platone, Aristotele, che nella *Politica* (II, 1262b11-13) rileva come, nel caso dei due amanti che vogliono diventare un solo essere, almeno uno debba venire meno, se non entrambi.²⁴ Sfortunatamente, scarse sono le informazioni sulla fortuna del discorso di Aristofane nell'ambito della scuola di Platone. Abbiamo soltanto notizia di un commentario medioplatonico dello stesso autore anonimo del commentario al *Teeteto* di *PBerol.* 9782 (LXX 10-12).²⁵ Certo il *Simposio* sarà oggetto di riflessione in ambito neoplatonico: il testo faceva parte del canone di letture dei dialoghi di Giamblico, Porfirio aveva composto un Περὶ ἔρωτος τοῦ ἐν Συμπόσιῳ (177T, 178F Smith) e Proclo un commentario al discorso di Diotima, discorso che del resto era oggetto di puntuale esegesi in Plotino (cfr. ad es. *Enn.* III 5).²⁶

Nell'ambito della tradizione platonica, come già abbiamo avuto modo di ricordare, significativo è però il contributo di Plutarco. Particolarmente interessante è il caso dell'*Amatorius*, in cui l'autore offre, sulla scia di Platone, la propria meditazione sull'eros. Elemento caratteristico è la forte rivalutazione dell'amore coniugale rispetto all'amore per i fanciulli.²⁷ Nell'ambito di questa rivalutazione è proposta una rilettura del racconto di Aristofane, al quale Plutarco, protagonista del dialogo, allude chiaramente nella propria macrologia (767c-e). Secondo Plutarco, l'eros può essere ispirato tanto da fanciulli quanto da donne. La bellezza e la virtù vanno infatti al di là delle distinzioni di

genere. Le critiche nei confronti dell'amore e più in particolare dell'amore per le donne vengono da uomini δύσκολοι e nemici di eros, che si legano a donne disgraziate in rapporti conflittuali basati sul calcolo o che, bisognosi di figli più che di donne, generano, in modo simile alle cicale (ὡσπερ οἱ τέττιγες), con la prima donna che incontrano e, una volta raccolto il frutto, lasciano perdere il matrimonio o, se lo mantengono in vita, se ne disinteressano.²⁸ Plutarco evoca allora, attraverso il legame paraetimologico del verbo στέργειν, 'amare', con il verbo στέγειν, 'proteggere', il progressivo sorgere dell'affetto reciproco.²⁹ Fra i due amanti è difficile stabilire una perfetta comunione fin da principio. Ma, proprio come le due metà del discorso di Aristofane, alcuni, pur essendo separati in due corpi, uniscono e fondono (συνάγουσι καὶ συντήκουσι) le anime con forza, né volendo né pensando di essere due (μήτε βουλόμενοι δὴ εἶναι μήτε νομίζοντες).³⁰ La fusione sembra comunque più graduale rispetto a quanto avviene per le metà nel *Simposio*. In linea con la riflessione erotica sviluppata da Plutarco in altre opere, l'amore induce in un primo momento uno stato di turbolenza, ma il risultato col tempo diventa stabile.³¹ Come si precisa in seguito (769f-770a), l'unione di chi si ama veramente è completa (ἡ δὲ ὅλων λεγομένη κρᾶσις), ben diversa da una convivenza basata su presupposti differenti, simile ai contatti e ai nessi di Epicuro, sempre soggetti a urti e a repulsioni, e incapace di raggiungere quella ἐνότης che si crea quando Eros presiede un'unione coniugale (γαμικῆς κοινωνίας ἐπιλαβόμενος).³² Per descrivere il carattere incostante che invece contraddistingue i παιδικοί ἔρωτες Plutarco richiama un'analogia che ancora una volta sembra derivare dal *Simposio* (190d-e): la φιλία tipica di queste relazioni si rompe come un uovo tagliato in due con un capello (ὥδὲν [...] τριχὶ διαιρεῖσθαι, 770b).³³

Il dialogo dell'*Amatorius* s'inserisce in una cornice narrativa particolare, la storia d'amore tra la matura Ismenodora e il giovane Baccone, che si dipana in un raffinato contrappunto con la discussione. Più di uno studioso ha colto un rapporto con la narrativa tipica del romanzo ellenistico.³⁴ Proprio nel romanzo ellenistico è stata giustamente individuata una traccia significativa del racconto di Aristofane. Il *logos* offre infatti un modello paradigmatico per la mutua e totalizzante devozione che caratterizza in molti casi le coppie di innamorati dei romanzi. Alla ricerca dell'altra metà che connota l'azione degli uomini-palla se-

parati per volere di Zeus corrisponde l'ossessiva ricerca del partner affrontata dai protagonisti, separati dalla *Tykhe*, che costituisce l'ossatura narrativa del romanzo.³⁵ Se un più generale rapporto tra dialoghi di Platone e romanzo era del resto stato intuito già da Friedrich Nietzsche nella *Nascita della Tragedia* (pp. 89, 4-90, 10 Colli-Montinari), alcuni studiosi moderni hanno messo in evidenza puntuali echi intertestuali tra il discorso di Aristofane e pagine di Achille Tazio, Longo Sofista, Senofonte Efesio.³⁶ Può valer la pena richiamare alcuni esempi tratti dal *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio.³⁷ Com'è stato messo in evidenza da Marcelle Laplace,³⁸ la trama del romanzo, difficile da condensare in poche righe e caratterizzata da tutti gli effetti e i colpi di scena tipici di questo genere letterario, sembra riprendere elementi del racconto di Aristofane. Richiamiamo brevemente alcuni dati sottolineati dalla studiosa. All'inizio della vicenda (I 3, 3-4), è collocato un sogno che ricorda da vicino la scissione degli uomini-palla nel discorso del *Simposio*. Clitofonte, promesso sposo della sorellastra Calligone, sogna di essere unito alla ragazza fino all'ombelico. Una donna dall'aspetto terribile taglia con la spada i due corpi laddove se ne trovava la giuntura (αἱ συμβολαί) e così li separa.³⁹ In seguito, Clitofonte incontra Leucippe di cui s'innamora perdutamente. Alla separazione dalla sorellastra nel sogno, fanno seguito le separazioni reali dall'amata Leucippe. I giovani sono separati a Tiro, prima che consumino il loro amore, in seguito, in Egitto, sono separati, una prima volta per opera dei briganti che vogliono sacrificare la ragazza, una seconda volta, in modo quasi definitivo, per opera di pirati che rapiscono la giovane. La seconda scissione della quale Zeus minaccia gli esseri derivati dagli uomini-palla nel *Simposio* (190d) si realizza, almeno in apparenza, nel romanzo. Il ventre di Leucippe è aperto in due da un brigante in Egitto (III 15, 4) – si scoprirà però in seguito che era stata utilizzata una spada da attore e che Leucippe indossava sul ventre una pelle riempita di viscere di animali (III 19, 22) –, la ragazza è in seguito decapitata dai pirati e il suo corpo è gettato in mare (V 7, 3-5) – si apprenderà poi che in realtà i pirati avevano ucciso una prostituta (VIII 16, 2). Paralleli con il discorso di Aristofane possono essere individuati anche nelle immagini relative al ricongiungimento della coppia. Forse nel primo bacio fra i due giovani, descritto come incontro, come συμβολαί⁴⁰ delle labbra (II 8, 2), può essere colta

una sottile allusione ai due σύμβολα (termine su cui Achille Tazio gioca a più riprese nel romanzo) nei quali sono scissi gli uomini-palla. Più chiara è l'allusione al discorso di Aristofane quando Clitofonte ritrova Leucippe in Egitto: la ragazza lo abbraccia (περιπλέκεται), i due si uniscono (συνέφυμεν) e cadono entrambi a terra (III 17, 7). Così le metà nel discorso di Aristofane, una volta ritrovatesi, si abbracciano (συμπλεκόμενοι), desiderose di unirsi (συμφῦναι, 191a).⁴¹ Come mostra il caso del *Leucippe e Clitofonte*, è dunque possibile cogliere nel romanzo un'eredità del discorso di Aristofane quale modello prezioso per la descrizione del processo con cui, attraverso una serie di peripezie, la coppia dei protagonisti ritrova la perduta unità.

Il discorso di Aristofane conosce una sopravvivenza anche presso gli autori cristiani. Secondo Eusebio, con esso Platone farebbe allusione alle vicende della *Genesi* e più in particolare alla creazione di Eva. Nel quadro di un'ampia sezione della *Praeparatio evangelica* consacrata al presunto debito della cultura classica nei confronti della rivelazione giudaica,⁴² Eusebio giunge al caso del *logos* del *Simposio* (XII 12): Platone avrebbe conosciuto (οὐκ ἀγνοήσας) il racconto della creazione di Eva da una costola di Adamo senza coglierne (μὴ συνείς) però il senso (οἷα εἶρηται διανοίᾳ). Ciò emergerebbe proprio dal discorso di Aristofane, poeta comico abituato a deridere anche soggetti seri, del quale Eusebio cita un'ampia sezione. Il parallelo istituito da Eusebio (o più probabilmente dalla sua fonte) tra la creazione di Eva dal fianco di Adamo e il mito degli uomini-palla di Aristofane conoscerà un'ampia fortuna nella cultura europea fino a Freud.⁴³

Una tappa significativa del *Nachleben* del discorso di Aristofane, nel segno della convergenza di platonismo e cristianesimo, è certo da collocarsi nel cuore del Rinascimento. Mi riferisco più in particolare al *Commentarium in Convivium Platonis* di Marsilio Ficino, del quale, com'è noto, possediamo una versione latina del 1469 e una volgare più o meno coeva.⁴⁴ Ficino fonda l'interpretazione del discorso di Aristofane su un procedimento di tipo allegorico, affidandola, non a caso, al personaggio di Cristoforo Landino, grande esegeta di Dante (IV).⁴⁵ Dietro i *velamina* del mito si nascondono per Landino *divina mysteria* (IV 2): gli uomini a cui Platone si riferisce sono in realtà le anime che, avendo trascurato la conoscenza soprannaturale e confidando nella sola conoscenza natura-

le, sono costrette a incarnarsi (IV 4). La conoscenza naturale permette però di scorgere dietro l'ordine della natura un divino architetto. Ciò accende il desiderio di attingere Dio attraverso la conoscenza soprannaturale (IV 5). Pur non essendo possibile giungere a una piena conoscenza del divino nella vita terrena, l'amore nei confronti di Dio permette all'uomo di sedere dopo la morte nel convito celeste (IV 6).⁴⁶ In rapporto e in contrasto con l'interpretazione di Ficino è da porre un'altra lettura allegorica della pagina platonica, quella di Leone Ebreo nei *Dialoghi d'amore*.⁴⁷ Come Eusebio, Leone ritiene che Platone abbia ripreso il racconto biblico della creazione attribuito a Mosè. Platone lo avrebbe ampliato ornandolo secondo i canoni dell'oratoria greca. Leone, partendo dall'analisi della *Genesi* (in particolare 1, 27 e 5, 1-2: «Dio li creò maschio e femmina»), immagina, sulla base di «commentari ebraici antichi in lingua caldea», che il primo uomo sia stato creato da Dio in forma simile all'androgino del *Simposio* (p. 278 Giovannozzi).⁴⁸ La separazione della parte maschile da quella femminile segnerebbe il passaggio da una condizione pressoché angelica a una mortale. Le due parti tornerebbero a integrarsi nell'unione sessuale e nel matrimonio. Da questo racconto per Leone «pigliò Platone la divisione de l'androgino in dui mezzi separati, maschio et femmina, et il nascimento de l'amore, che è l'inclinazione che resta a ciascuno de li due mezzi a reintegrarsi col suo resto ed essere per carne una» (p. 279 Giovannozzi). Nella generazione le due metà riacquistano l'immortalità persa a causa della divisione e del peccato originale. Ma, come il racconto biblico, anche quello platonico nasconde una verità più profonda: la parte maschile e quella femminile dell'androgino indicano la parte corporea e quella intellettuale dell'uomo. Il loro ritrovarsi garantisce all'uomo armonia e felicità. Con un ribaltamento della prospettiva di Ficino e più in generale del punto di vista neoplatonico, Leone giunge a cogliere, nel ricongiungimento fra maschile e femminile, il superamento di quella dicotomia tra corpo e anima, tra sensibile e ideale che, forse con eccesso di semplificazione, la tradizione filosofica occidentale proprio a Platone tende a ricondurre.⁴⁹

L'ultima tappa del *Nachleben* del discorso di Aristofane su cui vorrei pur brevemente soffermarmi ci conduce in Francia, con uno dei più celebri testi dell'umanesimo transalpino, il *Gargantua et Pantagruel*. Com'è noto, Platone è uno degli autori antichi

più presenti in Rabelais, che del resto aveva una conoscenza di prima mano dei dialoghi: il frontespizio dell'edizione posseduta dallo scrittore è conservato nella biblioteca di Montpellier.⁵⁰ Nel capitolo VII del *Gargantua* si descrive lo straordinario abbigliamento del gigante all'età di un anno e dieci mesi. Così è presentato un particolare ornamento del cappello:

Pour son image avoit en une platine d'or pesant soixante et huyt marcs, une figure d'esmail competent: en laquelle estoit pourtraict un corps humain ayant deux testes, l'une virée vers l'autre, quatre bras, quatre piedz, et deux culz, telz que dict Platon *in symposio*, avoir esté l'humaine nature à son commencement mystic. Et au tour estoit escript en lettres Ioniques
ΑΓΑΠΗ ΟΥ ΖΗΤΕΙ ΤΑ ΕΑΥΤΗΣ.

Come emblema aveva, in una piastrina d'oro che pesava sessantotto marchi, una figura di smalto in proporzione; nella quale era ritratto un corpo umano con due teste, rivolte l'una verso l'altra, quattro braccia, quattro piedi e due culi: così come dice Platone, *in Symposio*, essere stata l'umana natura nel suo mistico cominciamento; e intorno c'era scritto, in lettere greche ioniche: ΑΓΑΠΗ ΟΥ ΖΗΤΕΙ ΤΑ ΕΑΥΤΗΣ.⁵¹

Rabelais riprende qui la descrizione degli uomini-palla del *Simposio*. Ma, diversamente dalle coeve riletture del mito, non ci troviamo di fronte a una rielaborazione del testo volta a sviluppare una particolare dottrina filosofica.⁵² L'immagine platonica è rievocata in tutta la sua comica concretezza di figura mostruosa, quale prefigurazione del carattere smisurato di Gargantua. I due volti delle creature sono rivolti l'uno verso l'altro: si tratta dunque della fase in cui attraverso l'amore carnale le metà si congiungono.⁵³ Con arte sapiente all'immagine si uniscono, in una prospettiva che oggi potremmo definire intervistuale,⁵⁴ le parole del motto inciso sul monile, significativamente in lingua greca. Si tratta della citazione del celeberrimo inno alla carità della *I lettera ai Corinzi* di Paolo di Tarso (13). La carità, l'*agape* non cerca il proprio interesse. Nell'accostamento fra le immagini è stata letta o la volontà da parte di Rabelais di un'ironica contrapposizione tra l'amore carnale dell'immagine e l'amore cristiano del motto o quella di offrire con il motto una chiave di lettura dell'immagine, che in senso cristiano/neoplatonico alluderebbe al ricongiungersi della coppia nel matrimonio, prefigurazione del ricongiun-

gersi dell'anima con Dio.⁵⁵ Ma forse le parole di Paolo debbono essere lette quale ambiguo riferimento alle parole stesse di Aristofane: se per Paolo ἀγάπη οὐ ζητεῖ τὰ ἑαυτῆς, per Aristofane ζητεῖ δὴ αἰ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος σύμβολον.⁵⁶ Nel gioco raffinato, proprio del rovesciamento carnevalesco che caratterizza la creazione rabelaisiana, non è dunque più il *Simposio* ad aver bisogno di essere cristianizzato, ma è la rarefatta e spirituale *agape* della lettera paolina ad essere ricondotta alla potenza carnale dell'eros dell'Aristofane platonico. È forse possibile concludere che nella singolare riletture di Rabelais, la celebre pagina di Platone, in modo analogo alle metà del racconto di Aristofane, riacquista infine la sua "natura originaria" di commedia.⁵⁷

Note

¹ Tale posizione, certo da mettere in rapporto con la discussione tra Socrate, Agatone e Aristofane sulla poesia alla fine del dialogo (223b-d), è sottolineata dalla celebre scena del singhiozzo (185c-e). Cfr. Clay (2000: 63-64 e 137-139).

² Per un quadro dettagliato dei riferimenti, cfr. Corradi (2022: 103-132).

³ Cfr. Hunter (2004: 60).

⁴ Cfr. Gatz (1967: 114-128).

⁵ Dover (1966: 41-42).

⁶ Cfr. Franchini (2020: 129-175).

⁷ Per la distinzione non sempre coerente tra γελοῖον e καταγέλαστον nel dialogo, cfr. Jazdzewska (2018: 187-207). Sulla serietà dell'impegno poetico di Aristofane si veda Lauriola (2010: 39-149).

⁸ Cfr. Nieddu (2007: 254-255).

⁹ Per Bonanno (1975-1977: 103-112), i versi della *Pace* costituirebbero il modello di Platone, che in qualche modo ribalterebbe la trama della commedia: ciò emergerebbe anche dal ruolo che in essa svolgono Helios e Selene, ricordati nel *Simposio* quali progenitori degli uomini-palla (190a-b).

¹⁰ Ludwig (2002: 69-118) coglie un parallelismo con il discorso di Aristofane nella più generale struttura ideologica degli *Uccelli*: gli uomini-palla sarebbero espressione di quello stato di natura che Pisetero ed Evelpide raggiungono negli *Uccelli* con la fondazione di Nubicuculia per sfuggire a un *nomos* rappresentato dagli dei.

¹¹ Cfr. Corrigan, Glazov-Corrigan (2004: 71).

¹² Cfr. Rowe (1998: 156-157).

¹³ Ipotizza un rapporto più profondo tra *Lisistrata* e la trama del discorso Stuttard (2010: 6-8).

¹⁴ Cfr. Hunter (2004: 64-65).

¹⁵ Il gioco è richiamato nel *Pluto* (1129). Cfr. Bury (1932²: 59).

¹⁶ Cfr. Beltrametti (2004: 105-106), che rinvia in proposito alla celebre cosmogonia "orfica" degli *Uccelli*, in cui è descritta la nascita di Eros da un uovo cosmico (693-699).

¹⁷ Hunter (2004: 65).

¹⁸ Si pensi ad es. a Mel. *AP* XII 52; Callim. *Epigr.* 41; Hor. *Carm.* I 3, 8, che però potrebbero derivare, anche se non direttamente, da Platone. Cfr. Corradi (2014: 62-63).

¹⁹ Robin (1958⁶: LIX-LX).

²⁰ Hunter (2004: 70) cita in proposito *Acarnesi*, *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*.

²¹ Seguo la canonica ricostruzione di Gaiser (1984: 55-76 = 2021: 83-104). Cfr. Capra (2014: 178-179).

²² Utili indicazioni si trovano però ad es. in Hunter (2004: 113-135),

Corradi (2014: 62-71) e Ludueña (2018: 259-336).

²³ Sheffield (2006: 76) coglie nella critica di Diotima la volontà di ri-elaborare la posizione di Aristofane nella prospettiva del bene. Non mancano del resto motivi del discorso di Aristofane ripresi dalla sacerdotessa. Cfr. Manuwald (2012: 101-103).

²⁴ Aristotele inserisce queste riflessioni nel quadro della critica alla *Repubblica*, più in particolare per il problema dell'unità della *kallipolis* e l'uso per i suoi abitanti del pronome ὁ ἐμός in riferimento ai rapporti familiari. Cfr. Ludwig (2002: 214-215). Il punto di vista espresso da Aristofane nel dialogo potrebbe inoltre essere confrontato con la concezione aristotelica dell'amicizia: un vero amico dovrebbe essere un altro sé, ἕτερος ο ἄλλος αὐτός (EN 1166a31-32, 1170b6-7, EE 1245a29-30), e due amici sarebbero una sola anima in due corpi separati (EN 1168b6-8, EE 1240b1-3). In proposito si veda anche la definizione di amicizia che Diogene Laerzio attribuisce ad Aristotele (V 20). Sottolinea però la specificità del punto di vista aristotelico Price (1997²: 110-114).

²⁵ Sul problema dell'identità dell'autore, cfr. Bastianini, Sedley (1995: 251-254). Gellio (XVII 20) è testimone del particolare approccio al dialogo del medioplatonico Tauro, suo maestro (T 12 Petrucci), che non trascurava aspetti retorici e stilistici. Cfr. Petrucci (2018: 8-10).

²⁶ Cfr. Erler (2007: 199). È uno scolio laurenziano al *Commento alla Repubblica* (II 371, 14 Kroll) ad attribuire a Proclo un commentario εἰς τὸν λόγον τῆς Διοτίμας. Sul cosiddetto canone di Giamblico, cfr. Tarrant (2014: 23-25).

²⁷ Un'ampia presentazione dell'opera si trova in Gotteland, Oudot (2005: 7-79). Sul dialogo a distanza con Platone, gestito con gli strumenti dell'arte allusiva, cfr. Hunter (2012: 185-222) e, ora, Pelling (2020: 23-27). Com'è noto, Foucault (1984: 193-209) sottolinea l'importanza decisiva del dialogo nella storia della sessualità. Per il contesto sociale in cui s'inserisce la rivalutazione dell'amore coniugale operata da Plutarco, cfr. Georgiadou (2019).

²⁸ È qui da cogliere una prima possibile allusione al discorso di Aristofane, più precisamente dove si afferma che gli uomini-palla in origine procreavano deponendo il proprio seme nella terra, ὥσπερ οἱ τέπιγες (191c). Cfr. Billault (1999).

²⁹ Sul gioco paretimologico, cfr. Görgemanns (2011²: 179, n. 373).

³⁰ L'allusione è al discorso di Efesto (192d-e): θέλω ὑμᾶς συνήξει καὶ συμφοῆσαι εἰς τὸ αὐτό, ὥστε δὴ ὄντας ἕνα γεγονέναι. Curiosamente, come nel già citato esempio della *Politica* di Aristotele (II 1262b7-17), il riferimento al discorso di Aristofane è in relazione con il problema dell'uso di τὸ ἐμὸν e τὸ οὐκ ἐμὸν nella *kallipolis*.

³¹ Per il rapporto che l'*Amatorius* intrattiene con la riflessione sull'eros sviluppata nelle altre opere, cfr. Brenk (2022).

³² Sull'impiego della metafora della κρᾶσις per l'unione coniugale, cfr. Scannapieco (2009). Rist (2001: 569-571) mette in luce i principali aspetti della polemica antiepicurea che Plutarco sviluppa nell'*Amatorius*.

³³ Cfr. Hunter (2012: 188).

³⁴ Cfr. Biraud (2009).

³⁵ Cfr. Hunter (2004: 128-129).

³⁶ Significativi i risultati raggiunti da Laplace (1992: 201-205; 1994:

442-450; 2007: 417-462). Cfr. anche Fusillo (1989: 186-187), Hunter (1996: 193-194), Morales (2004: 52-53) o Whitmarsh (2020: 133-137). Di un *fil rouge* che collega in particolare il *Simposio* al romanzo greco parlano Nobili, Saccenti (2023: 14). Coglie in questo genere letterario echi di poetica platonica Nardi (2024). Vi legge tracce della psicologia del filosofo Repath (2011).

³⁷ Sull'autore del romanzo e sul contesto storico-letterario, cfr. Whitmarsh (2020: 1-17). Sull'importanza che assume la riflessione sull'eros nel romanzo, cfr. Zanetto (2022).

³⁸ Laplace (2007: 417-462).

³⁹ Hunter (2004: 128) pensa a una voluta distorsione di Platone: "Caligone is not Clitophon's 'other half' in the Aristophanic sense". Nel riuso del *logos* di Aristofane nel romanzo non si possono escludere intenti ironici di Achille Tazio, in linea con il carattere della narrazione. Cfr. Brethes (2001).

⁴⁰ Cfr. Whitmarsh (2020: 202).

⁴¹ Riconosce una chiara allusione al *Simposio* (191a) anche Hilton (2024: 167). Laplace (2007: 448, n. 63) segnala la presenza di due scene analoghe, sempre nel segno del discorso di Aristofane, nelle *Etiopiche* di Eliodoro (II 6, 3 e V 4, 4-5).

⁴² Cfr. l'ampia ricerca sul tema di Ridgins (1995: 141-196, in particolare su Eusebio). Sui presunti plagii di Platone si veda Corradi (2023: 189-191), con la relativa bibliografia.

⁴³ Cfr. Brisson (1997: 73-74). L'idea qui espressa da Eusebio era forse già nota a Filone di Alessandria che nel *De opificio mundi* (151-152) sembra evocare, come sottolinea Runia (2001: 358), il discorso di Aristofane in relazione ad Adamo ed Eva, definiti quali διττά τμήματα διεσπικτότα di un solo essere vivente che ἔρωσ spinge a ricongiungersi. Lo stesso Filone nel *De vita contemplativa* (63) svaluta però i πλάσματα sulle creature a due corpi del *Simposio*. Cfr. Miroshnikov (2018: 92-93).

⁴⁴ Cfr. Niccoli (1987: V-VI). Per i principali problemi storico-filologici relativi al commento ficiniano e sulla sua genesi, si veda Laurens (2002: IX-LXVIII e CVII-CXXXII).

⁴⁵ Per un panorama sull'allegoria e la sua storia fino a Dante, cfr. Zambon (2021). Sulle specificità dell'esegesi proposta per *lemmata* da Landino, cfr. Clay (2006: 346-351). Più in generale, sui caratteri dell'ermeneutica platonica di Ficino, classiche sono ormai le pagine di Hankins (1991²: I 341-359).

⁴⁶ Secondo Blum (2022: 203), Ficino trasforma in questo modo il racconto di Aristofane in «a psychological anthropology of wholeness and dispersion». Conformemente al principio secondo cui si deve spiegare Platone con Platone, Ficino riprende per la propria esegesi il mito del *Fedro* (248a-249d). Cfr. Clay (2006: 347).

⁴⁷ Per una dettagliata presentazione dell'opera e dell'autore, cfr. l'introduzione di E. Canone in Canone, Giovannozzi (2008), da cui riprendo il testo a cura D. Giovannozzi. Un recente confronto fra i *Dialoghi* e il *Commentarium* si trova in Horowitz (2022).

⁴⁸ Secondo Pescatori (2007), per l'androgina di Adamo, Leone riprenderebbe la tradizione cabalistica e più in particolare lo *Zohar*. In proposito, si veda anche l'ampia bibliografia di Ariani (1984: 223-229).

⁴⁹ Cfr. Kodera (2005: 36-52). L'interpretazione del discorso di Aristofane di Leone s'iscriverebbe nel quadro della psicologia averroista

per Dagron (2006: 17-37).

⁵⁰ Cfr. Menini (2011: 33-35). Sulla biblioteca di Rabelais, cfr. Menini (2021: 128-133).

⁵¹ Il testo è di Huchon (1994), la traduzione di Bonfantini (1953).

⁵² Come sottolinea Menini (2009: 155), Rabelais si misura direttamente con il testo di Platone, "car à l'époque où paraît le *Gargantua* [...] le motif platonicien n'a semble-t-il, encore rien de 'topique'". Il *Gargantua* precede di poco il poema di Antoine Héroët, *L'Androgyne de Platon* (1536). Sul motivo dell'androgino nella cultura francese della prima età moderna, cfr. Rothstein (2015).

⁵³ Cfr. Carpenter (1953).

⁵⁴ Sul tema dell'intervisualità, oggi al centro del dibattito critico, si veda, per l'ambito della letteratura greca, Capra, Floridi (2023).

⁵⁵ Per una rassegna delle principali interpretazioni del passo, cfr. Rothstein (2015: 58-60). Insiste a mio avviso in maniera corretta sugli aspetti comici Berlioz (1985: 219-221). Menini (2009: 155-177) offre una raffinata lettura simbolica dell'immagine in termini di geroglifico, con riferimento al testo di Orapollo noto a Rabelais.

⁵⁶ Ludueña (2018: 300-301) pensa che Rabelais voglia alludere alla replica di Diotima: οὐ γὰρ τὸ ἑαυτῶν οἶμαι ἕκαστοι ἀσπάζονται (205e).

⁵⁷ Non si può fare a meno di richiamare in proposito il celebre saggio di Bachtin (1965). Per la possibile applicazione della prospettiva dello studioso ad Aristofane, cfr. almeno Platter (2007: 1-41).

Bibliografia

- ARIANI M. (1984), *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei "Dialoghi d'amore" di Leone Ebreo*, Bulzoni, Roma.
- BACHTIN M. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Chudozestvennaja literatura, Moskva, trad. it. a cura di ROMANO M. (1979), Einaudi, Torino.
- BASTIANINI G., SEDLEY D. (1995), "Commentarium in Platonis Theaetetus", in ADORNO F. (a cura di), *Corpus dei papiri filosofici greci e latini (CPF)*, III, *Commentari*, Olschki, Firenze, pp. 227-562.
- BELTRAMETTI A. (2004), "La vena comica. *Extrema ratio* o *principium sapientiae*? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere", in *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 20, pp. 87-113.
- BERLIOZ M. (1985), *Rabelais restitué*, II, *Gargantua*, Didier Érudition, Paris.
- BILLAULT A. (1999), "Le *Dialogue sur l'amour* de Plutarque et les dialogues de Platon sur l'amour", in PÉREZ JIMÉNEZ A., GARCÍA LÓPEZ J., AGUILAR R. M. (a cura di), *Plutarco, Platón y Aristóteles. Actas del V Congreso Internacional de la I. P. S. (Madrid-Cuenca, 4-7 de Mayo de 1999)*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 201-213.
- BIRAUD M. (2009), "L'*Eroticos* de Plutarque et les romans d'amour: échos et écarts", in *Rursus*, 4, [on-line] <http://rursus.revues.org/250>.
- BLUM P. R. (2022), "Human and Divine Love in Marsilio Ficino", in O'BRIEN C. S., DILLON J. (a cura di), *Platonic Love from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 201-210.
- BONANNO M. G. (1975-1977), "Aristofane in Platone (*Pax* 412 et *Symp.* 190c)", in *Museum Criticum*, 10-12, pp. 103-112.

- BONFANTINI M. (1953), *Rabelais. Gargantua e Pantagruel*, Einaudi, Torino.
- BRENK F. E. (2022), "Plutarch. Expanding the Horizons of Platonic Love", in O'BRIEN C. S., DILLON J. (a cura di), *Platonic Love from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 83-110.
- BRETHES R. (2001), "Clitophon ou une anthologie de l'anti-héros", in POUDERON B. (a cura di), *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Lyon, pp. 181-191.
- BRISSON L. (1997), *Le Sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Les Belles Lettres, Paris.
- BURY R. G. (1932²), *The Symposium of Plato. Edited with Introduction, Critical Notes and Commentary*, Heffer and Sons, Cambridge.
- CAPRA A. (2014), *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center of Hellenic Studies, Washington.
- ID., FLORIDI L. (2023) (a cura di), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- CARPENTER N. C. (1953), "Rabelais and the Androgyne", in *Modern Language Notes*, 68, pp. 452-457.
- CLAY D. (2000), *Platonic Questions. Dialogues with the Silent Philosopher*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- ID. (2006), "The Hangover of Plato's *Symposium* in the Italian Renaissance from Bruni (1435) to Castiglione (1528)", in LESHER J. H., NAILS D., SHEFFIELD F. (a cura di), *Plato's Symposium. Issues in Interpretation and Reception*, Center for Hellenic Studies, Harvard, pp. 341-359.
- CORRADI M. (2014), "Retrouvailles platoniciennes: le discours d'Aristophane dans le *Banquet* et son héritage", in D'AMICO S., MAIGRON M. (a cura di), *Les retrouvailles des époux dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Université de Savoie, Chambéry, pp. 53-71.
- ID. (2021), "La préhistoire de l'humanité dans le mythe d'Aristophane du *Banquet* de Platon, entre poésie, sophistique et philosophie", in RUGGIERO R., VOX O. (a cura di), *Miti e mitologie tra creazione e interpretazione - Mythes et mythologies entre création et interprétation*, Pensa MultiMedia, Lecce, pp. 97-136.
- ID. (2023), "Protagoras on Being: Between ὁρθοέπεια and the Eleatic Legacy", in *Rhizomata*, 11, pp. 189-207.
- CORRIGAN K., GLAZOV-CORRIGAN E. (2004), *Plato's Dialectic at Play. Argument, Structure, and Myth in the Symposium*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- DAGRON T. (2006), "Introduction", in DAGRON T., ANSALDI S., [Juda Abravanel] *Léon Hebreu. Dialogues d'amour. Traduction de Pontus de Tyard (1551)*, Vrin, Paris, pp. 7-39.
- DOVER K. J. (1966), "Aristophanes' Speech in Plato's *Symposium*", in *The Journal of Hellenic Studies*, 86, pp. 41-50.
- ERLER M. (2007), "Platon", in FLASHAR H. (a cura di), *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, II, Schwabe, Basel.
- FOUCAULT M. (1984), *Histoire de la sexualité*, 3, *Le souci de soi*, Gallimard, Paris, trad. it. a cura di GUARINO L. (1985), Feltrinelli, Milano.
- FRANCHINI E. (2020), *Ferecrate. Krapataloi - Pseudherakles (fr. 85-163). Introduzione, Traduzione, Commento*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- FUSILLO M. (1989), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia.
- GAISER K. (1984), *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Bibliopolis, Napoli = ID. (2021), *Tre studi platonici*, a cura di CENTRONE B., Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli, pp. 55-186.
- GATZ B. (1967), *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Olms, Hildesheim.
- GEORGIADOU A. (2019), "Marriage, Cult and City in Plutarch's *Erotikos*", in LEÃO D. F., ROIG LANZILLOTTA L. (a cura di), *A Man of Many Interests: Plutarch on Religion, Myth, and Magic. Essays in Honor of Aurelio Pérez Jiménez*, Brill, Leiden-Boston, pp. 280-294.
- GIOVANNONZI D., CANONE E. (2008), *Leone Ebreo. Dialoghi d'amore*, Laterza, Roma-Bari.
- GÖRGEMANNS H. (2011²), *Plutarch. Dialog über die Liebe. Amatorius*. Eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von GÖRGEMANNS H., FEICHTINGER B., GRAF F., JEANROND W., OPSOMER J., Mohr Siebeck, Tübingen.
- GOTTELAND S., OUDOT E. (2005), *Plutarque. Dialogue sur l'amour. Introduction, traduction, notes et bibliographie*, Flammarion, Paris.
- HANKINS J. (1991²), *Plato in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden-New York.
- HILTON J. L. (2024), *A Commentary on Books 3 and 4 of Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Brill, Leiden-Boston.
- HOROWITZ M. C. (2022), "Marsilio Ficino and Leone Ebreo on Beauty", in O'BRIEN C. S., DILLON J. (a cura di), *Platonic Love from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, pp. 211-221.
- HUCHON M. (1994), *Rabelais. Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée avec la collaboration de MOREAU F., Gallimard, Paris.
- HUNTER R. (1996), "Response to Morgan", in SOMMERSTEIN A. H., ATHONTON C. (a cura di), *Education in Greek Fiction*, Levante, Bari, pp. 191-205.
- ID. (2004), *Plato's Symposium*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- ID. (2012), *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JAZDZEWSKA K. (2018), "Laughter in Plato's and Xenophon's *Symposia*", in DANZIG G., JOHNSON D., MORRISON D. (a cura di), *Plato and Xenophon. Comparative Studies*, Brill, Leiden-Boston, pp. 187-207.
- KODERA S. (2005), "Renaissance Readings of the Myth of Aristophanes from Plato's *Symposium* (189C-193D): Marsilio Ficino, Leone Ebreo, Giordano Bruno", in *Quaderni di Italianistica*, 26: 1, pp. 213-249.
- LAPLACE M. (1992), "Les *Éthiopiennes* d'Héliodore, ou La genèse d'un panégyrique de l'amour", in *Revue des Études Anciennes*, 94, pp. 199-230.
- ID. (1994), "Récit d'une éducation amoureuse et discours panégyrique dans les *Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse: le romanesque antitragique et l'art de l'Amour", in *Revue des Études Grecques*, 107, pp. 440-479.
- ID. (2007), *Le Roman d'Achille Tatios: «discours panégyrique» et imaginaire romanesque*, Lang, Bern-New York.
- LAURENS P. (2002), *Marsile Ficin. Commentaire sur le Banquet de Platon. Commentarium in convivium Platonis, De amore*, Les Belles Lettres, Paris.
- LAURIOLA R. (2010), *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion*, ETS, Pisa.
- LUDUEÑA E. (2018), *Platón. Banquete. Traducción, introducción y notas*, Colihue, Buenos Aires.
- LUDWIG P. W. (2002), *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- MANUWALD B. (2012), "Die Rede des Aristophanes (189a1-193e2)", in HORN C. (a cura di), *Platon. Symposium*, Akademie, Berlin, pp. 89-104.
- MENINI R. (2009), *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Droz, Genève.
- ID. (2011), "Rire de Platon ou avec Platon? Panurge et les platoniciens dans le *Tiers livre* de Rabelais", in *Littératures classiques*, 74, pp. 31-47.
- ID. (2021), "Greco-Roman Tradition and Reception", in RENNER B. (a

- cura di), *A Companion to François Rabelais*, Brill, Leiden-Boston, pp. 121-142.
- MIROSHNIKOV I. (2018), *The Gospel of Thomas and Plato. A Study of the Impact of Platonism on the "Fifth Gospel"*, Brill, Leiden-Boston.
- MORALES H. (2004), *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- NARDI M. (2024), *Il romanzo greco e il dialogo di Platone. Un contributo di storia della poetica*, Baden-Baden [in corso di stampa].
- NICCOLI S. (1987), *Marsilio Ficino. El libro dell'amore*, Olschki, Firenze.
- NIEDDU G. F. (2007), "Aristofane a simposio: buffoneria o comicità 'urbana'?", in *Lexis*, 25, pp. 243-266.
- NOBILI C., SACCENTI R. (2023), "Introduzione. Il dialogo conviviale come modello filosofico dalla Grecia arcaica al Medioevo", in NOBILI C., SACCENTI R. (a cura di), *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 13-28.
- PELLING C. (2020), "Intertextuality in Plutarch: What's the Point?", in SCHMIDT T. S., VAMVOURI M., HIRSCH-LUIPOLD R., CLERC D. (a cura di), *The Dynamics of Intertextuality in Plutarch*, Brill, Leiden-Boston, pp. 11-27.
- PESCATORI R. (2007), "The Myth of the Androgyne in Leone Ebreo's *Dialoghi d'Amore*", in *Comitatus*, 38, pp. 115-128.
- PETRUCCI F. M. (2018), *Taurus of Beirut. The Other Side of Middle Platonism*, Routledge, London-New York.
- PLATTER C. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- PRICE A. W. (1997²), *Love and Friendship in Plato and Aristotle*, Clarendon Press, Oxford.
- REPATH I. (2007), "Emotional Conflict and Platonic Psychology in the Greek Novel", in MORGAN J.R., JONES M. (a cura di), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, Groningen, pp. 53-84.
- RIDINGS D. (1995), *The Attic Moses. The Dependency Theme in Some Early Christian Writers*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg.
- RIST J. M. (2001), "Plutarch's *Amatorius*: A Commentary on Plato's Theories of Love?", in *Classical Quarterly*, 51, pp. 557-575.
- ROBIN L. (1958²), *Platon. Œuvres complètes - Tome IV, 2^e partie. Le Banquet*, Les Belles Lettres, Paris.
- ROTHSTEIN M. (2015), *The Androgyne in Early Modern France. Contextualizing the Power of Gender*, Palgrave Macmillan, New York.
- ROWE C. J. (1998), *Plato. Symposium. Edited with an Introduction and Notes*, Aris & Phillips, Oxford.
- RUNIA D. T. (2001), *Philo of Alexandria. On the Creation of the Cosmos according to Moses. Introduction, Translation and Commentary*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- SCANNAPIECO R. (2009), "Krasis oinou diken: amore coniugale e linguaggio del simposio nell'*Amatorius* di Plutarco", in RIBEIRO FERREIRA J., LEÃO D., TRÖSTER M., BARATA DIAS P. (a cura di), *Symposion and Philanthropia in Plutarch*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 313-332.
- SHEFFIELD F. C. C. (2006), *Plato's Symposium: The Ethics of Desire*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- STUTTARD D. (2010), "Introduction to *Lysistrata*", in ID. (a cura di), *Looking at Lysistrata. Eight Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney, pp. 1-10.
- TARRANT H. (2014), "Platonist Curricula and Their Influence", in REMES P., SLAVEVA-GRIFFIN S. (a cura di), *The Routledge Handbook of Neoplatonism*, Routledge, London-New York, pp. 15-29.
- WHITMARSH T. (2020), *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. Books I-II*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZAMBON F. (2021), *Allegoria. una breve storia dall'antichità a Dante*, Carocci, Roma.
- ZANETTO G. (2022), "Lezioni di anatomia: il romanzo di Achille Tazio", in BRUGNATELLI V., MAGINI L. (a cura di), "Suaditi?" *Scritti di amici e colleghi in memoria di Francesco Aspesi*, Centro Studi Camito-Semitici, Milano, pp. 355-365.

Il luogo teatrale nella Nouvelle-France seicentesca.

Il banchetto celebrativo nei collegi gesuiti

ELENA MAZZOLENI

Università degli studi di Bergamo
elena.mazzoleni@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.539>

Parole chiave

Teatro seicentesco
Collegi gesuiti
Nouvelle-France
Banchetto
Forme sceniche miste

Keywords

Seventeenth-century theatre
Jesuit colleges
Nouvelle-France
Banquet
Mixed stage forms

Abstract

Fonti documentarie portano a identificare il banchetto allestito nei collegi gesuiti della Nouvelle-France seicentesca come un luogo teatrale di segno sociopolitico. A partire dalla prima *réception* (allestimento scenico per le entrate trionfali di antico regime) francocanadese attestata, *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* (1606) di Lescarbot, si documentano e si studiano le celebrazioni politico-conviviali dei collegi gesuiti seicenteschi, in particolare i banchetti allestiti in onore dei governatori francesi. Nel Settecento e nell'Ottocento la natura spettacolare del convito celebrativo canadese permane: le *réceptions* sono associate a repertori tragicomici e scene di Commedia dell'Arte. Epicentro delle relazioni tra il teatro e il suo contesto sociopolitico, il banchetto allestito nei collegi gesuiti si configura, dunque, come un luogo teatrale, capace peraltro di rispecchiare i processi di contaminazione drammaturgica e spettacolare all'origine delle arti sceniche nordamericane moderne.

Documentary sources lead us to identify the banquet of the Nouvelle-France Jesuit colleges as a sociopolitical theatrical venue. Beginning with the first attested French-Canadian *réception* (stage set for entry into court), *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* (1606) by Lescarbot, I document and analyse the 17th-century political convivial celebrations of Jesuit colleges, i.e. the banquets organized for the French governors. In the 18th and 19th centuries, the performative nature of the celebratory banquet goes on: *réceptions* are merged with tragicomic repertoires and scenes from Commedia dell'Arte. Epicentre of the relations between the theatre and its socio-political context, the Jesuit banquet turns out as a theatrical venue, allowing us to identify the processes of dramaturgical and spectacular contamination at the origin of the scenic arts of North American modernity.

La storia dello spettacolo americano di colonia ebbe inizio grazie al contributo di esploratori e militari che poterono avvalersi della formazione poetica, retorica, drammaturgica e musicale dei loro apparati governativi. La prima rappresentazione di cui si ha notizia, risale all'aprile 1598: un mistero allestito dal capitano portoghese Marcos Farfan de los Godos per celebrare l'arrivo del governatore Juan de Onate sulle rive del Rio Grande, nell'attuale Nuovo Messico. Benché il testo sia andato perduto, noto è invece il suo obiettivo: celebrare il regime coloniale portoghese ed evangelizzare i nativi. A Lima, dopo meno di un anno, fu messo in scena un altro mistero, *Historia alegórica del Anticristo y el Juicio Final*, uno dei tanti adattamenti scenici dei sermoni di San Vicente Ferrer, databili tra il 1411 e il 1412. I misteri e le celebrazioni di segno politico, ascrivibili all'ampia spettacolarità europea di antico regime, furono dunque fra le prime forme sceniche a essere esportate nel Nuovo Mondo, poiché rispondevano all'esigenza di affermazione politico-culturale dei regimi coloniali europei.

La prima rappresentazione teatrale attestata al di fuori dei territori di dominazione spagnola e portoghese fu *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* (1606) di Marc Lescarbot. L'arrivo all'accampamento di Fort Royal (attuale Lower Granville), centro della colonia francese nota come Nouvelle-France, del generale francese Jean de Poutrincourt e dell'esploratore Samuel Champlain di ritorno da una missione nell'attuale New England fu celebrato con una *réception*, un banchetto con rappresentazioni sceniche e discorsi celebrativi di benvenuto (*compliments*). [Fig. 1]

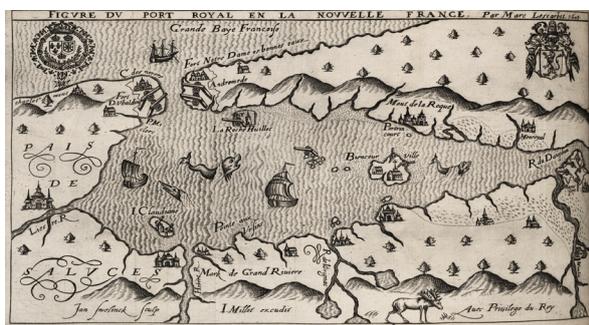


Fig. 1 | Marc Lescarbot, *Port Royal*, in *Histoire de la Nouvelle-France*, 1609, Nova Scotia Archives Map collection, Annapolis Royal.

Più precisamente Lescarbot fece allestire un carro acquatico per accogliere il generale francese e il suo seguito secondo la pratica spettacolare delle entrate trionfali di antico regime, che celebravano l'ingresso dei sovrani appena incoronati nelle città di loro dominio. Lescarbot s'ispirò certamente a numerosi precedenti in ambito europeo: le naumachie create in occasione dell'ingresso di Caterina de' Medici a Bayonne (1565); la *réception* acquatica trilingue allestita per l'ingresso della regina di Navarra, Margherita di Valois, a Nérac (1579); le naumachie organizzate a Firenze per il matrimonio di Caterina di Lorena con il Granduca di Toscana (1589) e infine il *masque* acquatico realizzato in onore di Elisabetta I a Elvetham (1591).

Presenti in Nord America sin dal Cinquecento, a seguito delle spedizioni di Giovanni da Verrazzano finanziate dal re Francesco I, i francesi consolidarono, dunque, il loro dominio in Nouvelle-France attraverso la stessa politica dello spettacolo di corte, che fondava la cultura rinascimentale europea [Fig. 2].¹ La visione politica appariva profondamente legata alla definizione urbana dell'epoca, che vedeva la scena, in particolare quella effimera, avere parte attiva nella determinazione della cosa pubblica in una chiave di autoaffermazione e consenso. Al centro di questa prospettiva culturale si poneva il luogo teatrale, le cui dinamiche non potevano che riflettere l'immagine della società stessa, o meglio quella che si intendeva dare. A questo proposito, il significato che Ludovico Zorzi attribuisce al luogo teatrale nella Firenze rinascimentale, resta di riferimento: "Lo scenario del potere e dello spazio civico, che si presenta come ri-

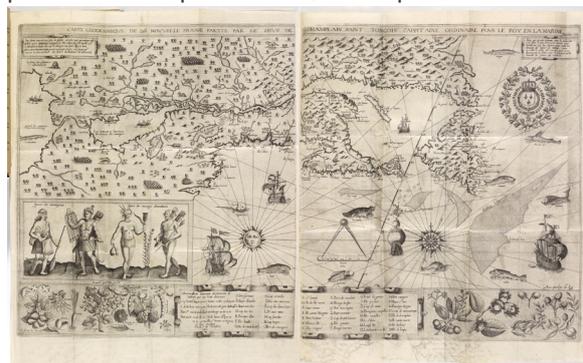


Fig. 2 | Jean Berjon, *Carte géographique de la Nouvelle-France faite par le Sieur de Champlain* Saint Tongois capitaine ordinaire pour le Roy en la marine, 1612, Library of Congress, Washington D.C.

proposta, sotto la metafora del linguaggio figurativo, ludico o drammatico (ossia in forma di spettacolo), di quei contenuti che lo scenario politico mistifica o occulta” (Zorzi 1975: 9).

Come è noto, le entrate trionfali furono un rito performativo d’ispirazione classica essenziale prima per le corti medievali, poi per quelle rinascimentali. I libri delle feste attestano rituali complessi, articolati in un’ampia varietà di eventi e apparati effimeri, tra cui i banchetti, che accompagnavano personalità illustri e ne suggellavano l’autorità politica. Fu durante il regno di Enrico IV di Navarra – il periodo di fondazione della colonia della Nouvelle-France – che le entrate iniziarono ad assumere connotazioni sempre più politiche: ora l’organizzazione e la narrazione delle feste non spettavano più ai poeti, bensì ai giuristi.

Nello stesso periodo si registrò, tuttavia, il declino delle entrate cittadine o, meglio, esse furono investite da una trasformazione operata in gran parte dalla famiglia de’ Medici: “Dagli spazi collettivi delle chiese e delle piazze il teatro, e in primo luogo la rinascenza commedia, si ritrae nello spazio interno delle abitazioni private” (ivi: 21). Le celebrazioni passarono dunque dalle piazze agli ambienti privati della corte, provvisti spesso di spazi scenici capaci di ospitare eventi spettacolari vari e complessi. I programmi di questa nuova spettacolarità di corte si articolavano attorno ai banchetti, che divennero lo strumento privilegiato dell’istituzione di relazioni sociali e politiche, al centro delle celebrazioni festive. Il convito rinascimentale venne allora a configurarsi come un dispositivo adatto a codificare comportamenti e valori attraverso le stesse strategie comunicative sottese agli spettacoli di corte. Del resto, come afferma Anna Maria Testaverde a proposito dell’entrata fiorentina di Maria Maddalena d’Austria, “nei moventi sottointesi all’esperienza dell’arte effimera troviamo espresse gran parte delle problematiche dell’epoca, dalla politica culturale alla convergenza delle scienze, delle arti e della letteratura in un’operazione di sintesi, fino alla sperimentazione artistica” (Testaverde 1979: 170).

Come gli apparati effimeri degli ingressi, i banchetti erano concepiti come una sorta di scenografia estesa volta a suscitare la meraviglia attraverso i cinque sensi, trasmettere messaggi politico-celebrativi e formalizzare relazioni sociali attraverso discorsi, letture, sermoni, messinscene e intermezzi musicali (la corte estense si distinse con le rappresentazioni

delle commedie di Ariosto). A questo proposito, nel saggio dedicato al legame tra parola e banchetto nella cultura rinascimentale, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance* (1987), Michel Jeanneret afferma significativamente: “Il simposio è un prezioso alleato della letteratura: conferisce alle idee la loro sostanza verbale, le restituisce al mondo del gusto e del gioco” (Jeanneret 1987: 160).²

Non a caso il termine banchetto indicava un pasto eccezionale, che le corti di antico regime tradussero con la disposizione “scenografica” di pietanze inusuali ed elaborate, riflesso del potere della corte. Si pensi alla moda dello zucchero, una sorta di status symbol gastronomico utilizzato per la creazione di veri e propri congegni gastronomici. Anche gli spazi adibiti ai conviti furono investiti da questa politica della meraviglia intesa alla celebrazione della corte. Arazzi, tappeti, corami e allestimenti effimeri rivestivano le sale per offrire visioni incantate, che calavano i commensali dentro cornici scenografiche preziose a soggetto bucolico o ludico. Molto spesso il banchetto stesso assurgeva a “scena”, offrendosi quale luogo teatrale a disposizione della vista della corte e dei suoi ospiti, che attraverso specifiche aperture sulla sala potevano farsi spettatori del convivio e dei suoi intrattenimenti.

Nella cultura rinascimentale il banchetto si configurò, dunque, come un luogo teatrale di segno socio-politico, utile alla celebrazione diplomatica e al consolidamento di codici di comportamento attraverso la condivisione di valori e discorsi dominanti, intesi al controllo sociale.

La rappresentazione del *Théâtre de Neptune* rispecchiò al meglio queste istanze. Pubblicato nelle *Muses de la Nouvelle-France* (1609), una breve raccolta di poesie dedicata a Nicolas Brulart de Sillery, cancelliere di Navarra e di Francia, nonché confidente di Maria de’ Medici, seconda moglie di Enrico di Navarra, questo *compliment* in versi alessandrini fu recitato da Nettuno, i suoi Tritoni e dagli Indiani in lode al valore della Francia e alla virtù del sovrano. Il dio del mare si proponeva di sostenere la missione di Poutrincourt e richiamava a sé le forze francesi nel Nuovo Mondo. [Fig. 3]

L’impresa di colonizzare i territori canadesi andava così traducendosi in un’esaltazione degli ideali espansionistici francesi incarnati da Poutrincourt. Non a caso l’allestimento scenico prese la forma di un



Fig. 3 | C. W. Jefferys, *Performance of Théâtre de Neptune*, in *Canada's Past in Pictures*, 1934, Harvard College Library, Cambridge MA.

apparato celebrativo di antico regime:

Per celebrare ancora di più il ritorno della nostra missione, avevamo posto sopra la porta del nostro Forte lo stemma della Francia, circondato da corone d'alloro [...] con il motto del Re, DVO PROTEGIT VNVS. E sotto quello di de Monts, DABIT DEVS HIS QVOQVE FINEM, e di de Poutrincourt, IN VIA VIRTVUTI NVLLA EST VIA, entrambi circondati da corone d'alloro (Lescarbot 1609: 572).

Lo spettacolo acquatico si concluse con l'invito al banchetto, il momento centrale della *réception*. Lescarbot, verosimilmente nel ruolo di Nettuno, esortò gli astanti a entrare nel forte per celebrare de Poutrincourt in modo conviviale:

Venite dunque rosticcieri, dispensatori, cuochi,
Mettete pentole, piatti e cucine sottosopra,
Che queste persone abbiano tutte il piatto pieno,
Le vedo alterate *sicut terra sine aqua*.
[...] Entrate dentro, Signori, per il vostro benvenuto,
Che prima di bere ognuno starnutisca forte,
Per alleviare tutti gli umori freddi
E riempire la testa con vapori più caldi (ivi: 16-17). [Fig. 4]

Questo passaggio è evidentemente un'evocazione del Salmo 143 delle *Sacre Scritture* ("*Expandi manus meas ad te; anima mea sicut terra sine aqua tibi*"), ma anche del quinto capitolo del primo libro di *Gargantua e Pantagruelle* (1542) di François Rabelais,

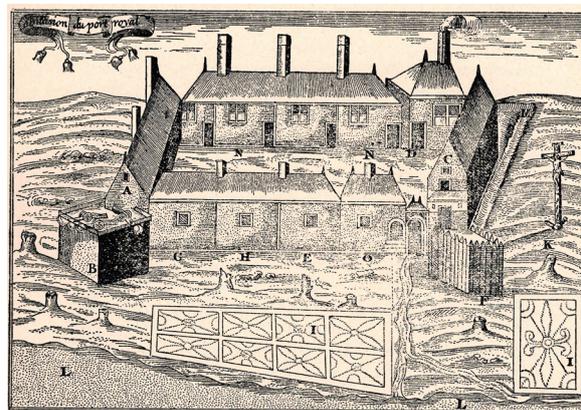


Fig. 4 | Samuel Champlain, *Habitation de Port Royal*, in *Les Voyages du Sieur de Champlain*, 1613, Nova Scotia Archives, Halifax.

l'inno, se non l'iperbole del convivio concepito come il vertice della cultura rinascimentale:

- I nostri padri bevvero bene e vuotarono i vasi.
- Ben cacato, ben cantato, beviamo.
- C'è qui questo sorso che va a lavar le trippe, avete nulla da dire al fiume?
- Più d'una spugna non bevo.
- Io bevo come un templare.
- E io *tanquam sponsus*.
- E io *sicut terra sine aqua* (Rabelais 2017: 66).

Le Théâtre de Neptune fu interpretato dagli ufficiali francesi d'origine nobile, educati nel collegio gesuita di Clermont, regolato, dal 1584, dalla *Ratio Studiorum*, che prevedeva, accanto allo studio filologico dei testi teatrali greci e latini, l'introduzione allo spettacolo e alla danza. Non a caso fra gli allievi dei collegi gesuiti francesi vi furono gli uomini di teatro più influenti del periodo, Corneille (collegio de Rouen), Molière (collegio di Clermont) e Voltaire (collegio di Louis-le-Grand). Lo stesso Lescarbot, poeta, drammaturgo e legislatore più volte attivo nelle celebrazioni di corte (nel 1572, prese parte ai festeggiamenti per il matrimonio tra Enrico di Navarra e Margherita di Valois; nel 1598, alla cerimonia di Vervins per la firma del trattato tra Spagna e Francia, quando pronunciò un discorso in difesa della pace, *Harangue d'action de grâces* e compose *Les Poèmes de la Paix*) fu allievo dei padri gesuiti di Laon.



Fig. 5 | Richard Short, *A view of the Jesuits College and Church*, 1761, Archives Nationales du Canada, Ottawa.

Fu la matrice gesuita a segnare la cultura teatrale moderna della Nouvelle-France attraverso le *réceptions* con banchetti allestiti nei collegi. Appare significativo che le relazioni dei gesuiti non solo attestino l'ampia diffusione di tale tipologia spettacolare fino alla fine del Seicento, ma che per più di un secolo rappresentino anche le fonti principali del teatro canadese.

Nei collegi gesuiti la pratica della *réception* festiva fu una consuetudine duratura all'interno della Compagnia di Gesù canadese, che intendeva questi eventi non tanto come celebrazioni conviviali, quanto come rappresentazioni retorico-sceniche dalla funzione pedagogica, politica ed evangelica. Dalle cronache dei gesuiti apprendiamo che tra gli anni Quaranta e Cinquanta fu rappresentata quasi la metà degli spettacoli canadesi attestati in ambito seicentesco: quattro tragicommedie (adattamenti dei drammi di Corneille), tre *réceptions* e una cosiddetta *action*: un mistero unito a un *compliment* con banchetto. [Fig. 5]

È bene notare che i nativi nordamericani percepirono sin da subito la *réception* come una pratica alquanto familiare, un rituale d'inclusione sociale e politica, di cui i gesuiti seppero farsi tramite. Dalla cronaca di padre Jérôme Lalemant apprendiamo che il 20 agosto 1648 il governatore de Montmagny celebrò il suo successore, Louis d'Ailleboust, con una *réception*. Non solo Montmagny ricevette d'Ailleboust con tutti gli onori, disponendo che tutti gli ordini del paese gli rendessero omaggio, ma anche i nativi ebbero parte attiva nella celebrazione, "offrendo al governatore una breve arringa per bocca di un religioso

della nostra Compagnia, che li accompagnò" (Lalemant 1649: 5).

Fu invece il gesuita Paul Le Jeune ad attestare l'*action* con banchetto e spettacolo misto. A Québec, il 5 settembre 1640, le celebrazioni, iniziate un anno prima, per festeggiare il primo compleanno del delfino di Francia, Luigi XIV, culminarono con una messinscena che univa un mistero a una tragicommedia. Il mistero fu allestito dai gesuiti, mentre la tragicommedia fu organizzata dal governatore Montmagny. Non a caso Le Jeune tralasciò la descrizione dello spettacolo laico, per soffermarsi sul mistero inscenato con l'obiettivo di impressionare e convertire (battesimare) i nativi:

Il Cavaliere de Montmagny, il nostro Governatore, fece rappresentare quest'anno una tragicommedia in onore del Principe appena nato. Non avrei mai creduto che a Kébec si potesse trovare un'opera così bella e degli attori così capaci. Martial Piraubé, che diresse la commedia e interpretò il protagonista, fu eccellente. Ma affinché gli indiani potessero trarne vantaggio, il Governatore, dotato di uno zelo e di una prudenza fuori dal comune, ci invitò ad aggiungere qualcosa che potesse attirare la loro attenzione. Inscenammo l'anima di un infedele perseguitata da due demoni. Questi ultimi alla fine la gettarono in un inferno di fiamme; le resistenze e le grida di quest'anima e di questi demoni, che parlavano in lingua algonchina, penetrarono così profondamente nel cuore di alcuni nativi, che uno di loro ci riferì, due giorni dopo, di essere stato terrorizzato nella notte da un sogno terribile. "Ho visto", ci disse, "un orribile abisso, da cui uscivano fiamme e demoni. Sembrava che mi volessero prendere; ciò mi ha suscitato un grande terrore" (Lejeune 1641: 19-20).

Se abbiamo notizie sulla rappresentazione religiosa, parte della *Ratio Studiorum* a fondamento del collegio di Québec sin dalla sua origine, nel 1635; nulla sappiamo della formazione degli attori e della drammaturgia di segno governativo. Della tragicommedia conosciamo soltanto il nome dell'attore principale, Martial Piraubé, segretario del governatore. Le fonti sulle compagnie attoriche laiche, la loro formazione, i loro repertori sono generalmente frammentarie. Possiamo soltanto ricondurle alla loggia massonica dell'Ordine di Bon Temps e agli apparati militari francesi, come nel caso del *Théâtre de Neptune*. Ciò che possiamo invece stabilire con certezza è che in questo periodo gli attori dilettanti o semiprofessionisti po-

terono collaborare con i gesuiti, soliti ad accoglierli presso i loro collegi e permettere loro di recitare con gli allievi, più spesso nativi.

La fortuna del banchetto celebrativo trovò nuova conferma il 18 ottobre 1651 con la celebrazione conviviale data in onore del governatore Jean de Lauzon. Dalle relazioni dei gesuiti apprendiamo che prima del banchetto, indicato (così anche in altre fonti) come “lunghe tavole imbandite” (Ragueneau 1653: 67), “i discepoli ricevettero il Signor Governatore nella nostra nuova cappella, - *latinâ oratione, et versibus Gallicis*, ecc.”, accompagnati dalle danze dei nativi (Ivi: 75).

Nel 1658, fu data un'altra *réception* in onore del governatore Pierre de Voyer, visconte d'Argenson. In questo caso le notizie sono numerose e ampiamente attestate da più fonti. Insignito governatore il 27 gennaio 1657, egli restò in carica fino al 1661, quando per sua decisione abbandonò la colonia francese, minacciata sia dai costanti conflitti tra le tribù degli Irochesi e degli Uroni, sia dai dissidi tra il governatore stesso e la Compagnia di Gesù.

L'11 luglio 1658, d'Argenson arrivò a Québec e il 28 dello stesso mese i gesuiti gli resero omaggio con un banchetto. Padre Jean de Quen riportò nella sua relazione i dettagli di una celebrazione molto simile a quella allestita in onore di de Poutrincourt:

L'11 luglio, il Visconte d'Argenson arrivò a Kébec, incaricato da Sua Maestà e dai signori della Compagnia della Nouvelle-France di governare il paese. Non appena la sua nave ebbe gettato l'ancora, il Signor D'Ailleboust, che attendeva al suo posto, lo salutò a bordo, mentre gli abitanti di Kébec erano sulla banchina in armi. Il Signor D'Ailleboust sbarcò e si mise a capo degli abitanti, mentre il Governatore, dopo aver chiamato il suo segretario per complimentarsi, smontò con i suoi uomini. Tutti salirono al Castello in buon ordine. Al cancello gli furono consegnate le chiavi. Il cannone esplose da tutte le parti, sia nel forte che sull'acqua, fece rimbombare il suo tuono sulle acque e sulle grandi foreste del paese. Preso possesso del forte, visitò Nostro Signore nella chiesa parrocchiale, poi nella nostra cappella; in seguito si diresse all'ospedale e da lì raggiunse le Orsoline (De Quen 1659: 62-63).

Dopo il banchetto, i discepoli pronunciarono discorsi di benvenuto in tre lingue, francese, urone e algonchino: “Gli allievi non mancarono di riceverlo in tre lingue (cosa che gli fece molto piacere), così fece an-

che un nutrito drappello di francesi e nativi presenti all'incontro” (Ivi: 64).

Altri dettagli sulla rappresentazione possono essere rintracciati nel manoscritto anonimo *La Réception de Monseigneur le Vicomte D'Argenson par toutes les Nations du païs de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France*, pubblicato per la prima volta nel 1852 da Georges-Barthélemy Fari-bault e rieditato, nel 1890, da Pierre-Georges Roy. Si tratta di una fonte documentaria unica nel suo genere, poiché le *réceptions* non furono concepite né per la pubblicazione, né per la restituzione scenica pubblica, poiché parte della *Ratio studiorum*.

La *réception* in onore di d'Argenson fu accompagnata da “lunghe tavole imbandite”. Il manoscritto dettaglia le portate ricercate del banchetto allestito per l'occasione: confettura di zucca e mirtilli di Saguenay. Grazie al compendio storico *The Old Regime in Canada* (1874) di Francis Parkman possiamo ricostruire anche l'articolazione dell'evento spettacolare e conviviale, al centro del quale si pose il banchetto celebrativo. Il convito precedette la rappresentazione scenica; notizia peraltro confermata da una lettera del governatore stesso datata 5 settembre 1658:

Quando d'Argenson arrivò per assumere il governo, lo attendeva un curioso saluto. I gesuiti lo invitarono a pranzare; i vespri seguirono il pasto; poi essi lo condussero in una sala, dove agli allievi del loro collegio - travestiti, uno da Genio della Nuova Francia, uno da Genio della Foresta e altri da indiani di varie tribù amiche - tennero discorsi a turno, in prosa e in versi. Prima Pierre Du Quet, che impersonava il Genio della Nuova Francia, presentò al governatore il suo seguito di indiani, con un'arringa di ringraziamento (Parkman 2010: 334).

Dal manoscritto possiamo determinare meglio lo spazio scenico:

Il palcoscenico fu allestito nel giardino del collegio, all'ombra di una siepe i cui rami cespugliosi proteggevano gli spettatori dal calore del sole. L'intera popolazione di Québec poté sedersi sulle panche rustiche disposte a emiciclo. Le poltrone degli ospiti erano collocate al centro del recinto campestre (Roy: 1890).

Evidentemente l'apparato scenico non fu molto ricco. Non siamo, infatti, di fronte a un mistero inteso a

impressionare i nativi, bensì a un complimento celebrativo. Il contesto suggerisce un'azione senza intrigo in quattro quadri, in cui si susseguirono i discorsi di benvenuto dei rappresentanti dei gruppi etnici di Québec. Se i nativi si presentarono nei loro costumi tradizionali, l'élite francese apparve probabilmente con i costumi da cerimonia, abiti colorati con colletto dritto e maniche rivestite. Gli interpreti, tutti giovani allievi del collegio gesuita, pronunciarono discorsi di benvenuto, introdotti da un maestro di cerimonie, lo Spirito Universale della Nouvelle-France (Pierre Du Quet), il primo a prendere la parola e a rivolgersi al nuovo governatore:

[...] In essi troviamo l'élite della nostra piccola accademia francese. Rappresentano le nazioni Algonchina e Urona, che ora sono un unico popolo con i francesi grazie alla fede che hanno abbracciato. Il Genio di queste foreste vi porterà la parola dei rappresentanti delle altre nazioni straniere che non hanno ancora avuto alcun commercio con l'Europa; infine, alcuni poveri schiavi verranno a loro volta a porgervi i loro omaggi quando avranno superato la vergogna e la paura che li tengono ancora nascosti nell'oscurità di questo bosco (ibidem).

Quattro francesi resero poi omaggio a d'Argenson, seguiti dai portavoce nativi. Dopo alcuni passaggi della rappresentazione, il governatore pronunciò un discorso, il cui contenuto richiamava gli esercizi di retorica imposti nei collegi. Quindi, lo Spirito Universale della Nuova Francia concluse la cerimonia con un saluto e il dono di armi e corone simboliche al governatore:

Mio Signore, questi sono i pensieri e i sentimenti dei poveri barbari che vi ho presentato; ora, per raccontarvi il resto dei loro cuori, porto ai vostri piedi le loro corone, le loro armi e i lacci della loro prigionia; i loro archi e le loro frecce ai vostri invincibili leopardi, d'ora in poi saranno completamente inutili; e i loro lacci non potranno essere usati più onorevolmente che per unire i vostri allori e legarli indissolubilmente ai vostri generosi obiettivi (ibidem).

Il 3 agosto 1659, fu data un'altra *réception*, questa volta in occasione dell'arrivo a Québec del vescovo François de Montmorency Laval, giunto nella Nouvelle-France il 16 giugno 1659. Laval fu ricevuto nella cappella dei gesuiti con una *action*: una tragicom-

media pedagogica a tema biblico, seguita da un banchetto. Leggiamo la cronaca di padre Jérôme Lalemant: "una rappresentazione con banchetto fu data nella nostra cappella di Québec in onore del vescovo di Pétrée. Tutto andò bene" (Lalemant 1661: 125).

A partire dagli anni Sessanta del Seicento, la pratica delle *réceptions* venne via via eclissandosi. A causa dei conflitti tra Irochesi e Uroni, delle pestilenze portate dagli europei e delle conseguenti carestie, le celebrazioni diplomatico-religiose si ridussero sensibilmente (peraltro i rapporti tra i governatori e i gesuiti erano diventati via via più tesi). Sappiamo di un altro banchetto dato in onore di San François de Laval il 21 febbraio 1661 e poco altro: due *actions* nel 1668 e una nel 1691. Il solo caso documentato dal gesuita François Le Mercier risale al 9 febbraio 1668. S'inscenò *Le Sage visionnaire*, una tragicommedia allegorica dal carattere retorico, di fatto un sermone in forma drammatica riservato ai soli interni del collegio gesuita di Québec. Un aspetto quest'ultimo di tutto rilievo. Le *réceptions* non erano più dei luoghi teatrali dalla valenza sociopolitica per essere verosimilmente integrate nella pratica degli esercizi spirituali. Il 1° aprile 1691, presso il collegio delle Orsoline di Québec, si concluse definitivamente il capitolo fondativo della storia dello spettacolo canadese con l'ultima messinscena religiosa dal carattere politico-celebrativo, una passione di cui nulla è noto.

Nel frattempo i gesuiti canadesi erano diventati sempre più ostili nei confronti del teatro e più ancora dell'intrattenimento pubblico ormai sempre più diffuso in Nouvelle-France. Il nuovo rigorismo non tardò a investire le *réceptions*: nel 1699, il vescovo di Québec Jean-Baptiste La Croix de Chevrières de Saint-Vallier arrivò a proibirle in ogni forma. Del resto, la Nouvelle-France si configurava come la cassa di risonanza culturale della madrepatria francese, dove da tempo si era diffuso il giansenismo, anche sulla spinta del re Luigi XIV e di sua moglie morganatica Madame de Maintenon. Questo movimento religioso, filosofico e politico, promosso dalla comunità religiosa di Port-Royal des Champs, ostentava peraltro una profonda ostilità nei confronti di ogni forma spettacolare.³ Ciononostante la scena pubblica canadese non cessò di promuovere una produzione artistica alquanto vivace. Nel 1753, l'ufficiale Louis Le Verrier mise in scena una commedia di successo e, nel 1757, Pierre Pouchot, comandante di Fort Niagara, consentì la

rappresentazione del *Vieillard dupé*, una commedia tratta dal repertorio della Commedia dell'Arte.

Evidentemente i collegi gesuiti canadesi avevano contribuito a formare in modo più o meno diretto attori, drammaturghi, musicisti di scena dilettanti e professionisti, nonché un pubblico consapevole dei propri gusti. Non a caso persino nell'ambito del teatro privato sei-settecentesco gli spettacoli allestiti nelle dimore dei generali francesi continuarono a riprodurre lo schema delle *réceptions* gesuite: feste diplomatiche unite a banchetti celebrativi e spettacoli teatrali, più spesso adattamenti delle opere di Corneille, Molière e Racine. Nell'Ottocento il profondo legame tra lo spettacolo canadese e il suo contesto sociopolitico, inaugurato due secoli prima dalle celebrazioni conviviali gesuite, trovò nuova conferma con i Jeunes Messieurs Canadiens, una compagnia di attori-militari-funzionari provenienti dai ranghi della società civile di Montréal.

In conclusione, dallo studio delle fonti documentarie il banchetto celebrativo allestito nei collegi gesuiti seicenteschi appare come un luogo teatrale che si rivela epicentro delle relazioni tra lo spettacolo e il suo contesto sociopolitico, nonché specchio dei processi di contaminazione drammaturgica e spettacolare all'origine delle arti sceniche moderne.

Note

¹ La Nouvelle-France (Nuova Francia) fu un'area del Nord America colonizzata dai francesi tra il Cinquecento e il Settecento. A metà del Settecento, nel momento della massima espansione del regime coloniale francese, il territorio arrivò a estendersi da Terranova al Lago Superiore e dalla Baia di Hudson al Golfo del Messico. Il territorio fu diviso in cinque aree amministrative: Acadia, Canada, Baia di Hudson, Terranova e Louisiana; quest'ultima comprendeva le isole Santo Domingo, Guadalupe e Martinica. Attualmente parte di queste aree costituisce la provincia del Québec, quella di Ontario e New Brunswick.

² Se non specificato, le traduzioni sono mie.

³ Il giansenismo si distinse come un fenomeno complesso, dal carattere teologico, etico e politico. Assunse infatti posizioni ecclesiologiche estreme, sostenute dal sovrano stesso. La dottrina prevedeva un'interpretazione del cattolicesimo a partire dalla teologia elaborata dall'agostiniano Giansenio, secondo la quale la grazia divina poteva, da sola, salvare gli uomini (pochi eletti) dalla corruzione. Come tutte le dottrine protestanti, manifestò piena ostilità nei confronti di qualsiasi manifestazione spettacolare, segnando così per molti versi la storia culturale francese di antico regime.

Bibliografia

- ALBALA K. (2007), *The Banquet. Dining in the Great Courts of Late Renaissance Europe*, Illinois University Press, Urbana.
- BENSON E., CONOLLY L. (a cura di) (1989), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Oxford University Press, Oxford, pp. 532-533.
- BOURASSA A. G. (1994), "Le didascalos. Contribution à l'histoire de l'enseignement du théâtre au Québec (1535-1885)", in *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 16, pp. 107-141.
- ID. (2003), "Scènes de Nouvelle-France: 1535", in *L'Annuaire théâtral*, 33, pp. 144-158.
- ID. (2005), "Les visiteurs au pouvoir: le théâtre au Québec, 1850-1879", in *Bulletin d'histoire politique*, XIII: 3, pp. 123-145.
- BOWERS R. (1991), "Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France: Marc Lescarbot and the New World Masque", in *The Dalhousie Review*, 70, pp. 483-501.
- BRYANT L. (1986), *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*, "Travaux d'Humanisme et Renaissance", 216, Droz, Genève.
- DE MARCO R., GUIDERONI A. (a cura di) (2022), "Eliciting Wonder: The Emblem on the Stage", in *Glasgow Emblem Studies*, 19.
- DE QUEN J. (1659), *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable aux missions des Pères de la Compagnie de Jésus en la Nouvelle-France, és années 1657 et 1658*, Sébastien Cramoisy, Paris.
- DI SCHINO J., BAROVIET METASTASI R., COGOTTI M., ALBERATI A., GUIDOTTI RAVANELLI C., LORENZINI L., CAVARRA A. A., VALERIANI R. (a cura di) (2012), *Magnificenze a tavola - Le arti del banchetto rinascimentale*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- DOUGETTE L. (1984), *Theatre in French Canada: Laying the Foundations*, University of Toronto Press, Toronto.
- FOURNIER H. (1981), "Lescarbot's Theatre de Neptune: New World Pageant. Old World Polemic", in *Canadian Drama-L'Art dramatique canadien*, 7, pp. 3-11.
- JACQUOT J., KONIGSON E. (1975), *Les fêtes de la Renaissance*, vol. III, CNRS Editions, Paris.
- JEANNERET M. (1987), *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, Paris.
- LACOURCIERE L. (1979), "La réception de Monseigneur le Vicomte d'Argenson par toutes les nations du pais de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France", in *Les Cahiers des dix*, 42, pp. 175-199.
- LAFLAMME J., TOURANGEAU R. (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Fides, Montréal.
- LALEMANT J. (1649), *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable és missions des Pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France, és années 1647 et 1648*, Sébastien et Gabriel Cramoisy, Paris.
- ID. (1661), *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable aux missions des Pères de la Compagnie de Jésus en la Nouvelle-France, és années 1659 et 1660*, Sébastien Cramoisy, Paris.
- LE JEUNE P. (1641), *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable és missions des Pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France, en l'année 1640*, Sébastien Cramoisy, Paris.
- LESCARBOT M. (1617), "Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France", in *Histoire de la Nouvelle France contenant les navigations, découvertes, & habitations faites par les François és Indes Occidentales & Nouvelle-France (1609)*, Périer, Paris.
- MAZZOLENI E. (2023), *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVIII-XIX)*, Tab edizioni, Roma.
- MERLOTTI A. (a cura di) (2013), *Le tavole di corte tra Cinque e Settecento*, Bulzoni, Roma.
- MULRYNE J. R., SHEWRING M. (a cura di) (1992), *Italian Renaissance*

- Festival and their European Influence*, Edwin Mellen Press, Lewiston.
- ID., GOLDRING E. (a cura di) (2004), *Court Festival of the European Renaissance*, Aldershot and Burlington VT, Ashgate.
- ID., ALIVERTI M. I., TESTAVERDE A.M. (a cura di) (2015), *Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The Iconography of Power*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, Surrey.
- PAQUETTE A. (1944), "Les origines du théâtre français au Canada", in *Le Canada français*, 2, pp. 107-108.
- PARKMAN F. (2010), *The Old Regime in Canada*, Kessinger Publishing, Whitefish.
- RABELAIS F. (2017), *Gargantua e Pantagruelle*, vol. 1, Einaudi, Torino.
- RAGUENEAU P. (1652), *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable és missions des Pères de la Compagnie de Jésus au pays de la Nouvelle-France, depuis l'été de l'année 1651 jusques à l'été 1652*, Sébastien et Gabriel Cramoisy, Paris.
- ROY P. G. (a cura di) (1890), *La Réception de Monseigneur le Vicomte D'Argenson par toutes les Nations du pais de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France*, Imprimerie Léger Brousseau, Québec.
- SHEWRING M. (a cura di) (2013), *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance: Essays in honour of J. R. Mulryne*, Ashgate Publishing, Farnham.
- STRONG R. (1984), *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Boydell Press, Woodbridge.
- SPINELLI R., GIUSTI G. (a cura di) (2015), *Dolci trionfi e finissime pietature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*, Sillabe, Livorno.
- TESTAVERDE A. M. (1979), "1608: l'ingresso in Firenze di Maria Madalena d'Austria", in *Città e Regione*, 8-9, pp. 170-192.
- EAD. (2015), "Entrate, onoranze, esequie et altre cose: *The Book Of Ceremonies of Francesco Tongiari (1536-1612)*", in MULRYNE J.R., ALIVERTI M. I., TESTAVERDE A. M., *Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The Iconography of Power*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, pp. 99-111.
- EAD. (2016), "L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1636)", in *Drammaturgia*, 2, pp. 45-69.
- TETU M., GAGNON C.-O. (1887), *Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec*, Côté, Québec, vol. 1, pp. 169-174.
- WAGNER M.-F. (2020), *Les spectacles dramatiques. Les entrees royales et solennelles du regne d'Henri IV dans les villes francaises*, vol. II, Editions Classiques Garnier, Paris.
- WINTROUB M. (2001), "L'ordre du rituel et l'ordre des choses: l'entrée royale d'Henri II à Rouen (1550)", in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Éditions de l'EHESS, pp. 479-505.
- ID. (2006), *A Savage Mirror: Power, Identity and Knowledge in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford.
- ZORZI L. (1975), *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Electa, Milano.
- ID. (1977), *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino.

Il passaggio dell'amore. Il *Simposio* platonico nella lettura di Luisa Muraro

RICCARDO FANCIULLACCI

Università degli studi di Bergamo
riccardo.fanciullacci@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.34.546>

Parole chiave

Simposio di Platone
Amore
Desiderio
Contingenza
Femminismo

Keywords

Plato's Symposium
Love
Desire
Contingency
Feminism

Abstract

L'articolo si propone di ricostruire l'interpretazione offerta da Luisa Muraro dell'insegnamento di Diotima esposto nel *Simposio* platonico. Tale interpretazione viene messa a confronto con ciò che è in discussione nel dibattito attuale sia a proposito del significato del discorso di Diotima, sia a proposito della questione dell'esistenza storica di questo personaggio. La lettura di Muraro muove dal problema dell'esistenza o inesistenza storica di Diotima per introdurre poi la questione dell'esistenza simbolica e dunque il problema dell'assimilazione da parte di Platone di un insegnamento in cui sono ancora leggibili tracce di un sapere delle origini. Viene chiarita la concezione epistemologica che legittima la ricerca di tali tracce al di là della ricostruzione filologica, ma senza cadere in una violenza ermeneutica gratuita. Nel sapere della mistica delle beghine, Muraro trova le parole e i concetti per riscoprire alcune virtualità dell'insegnamento di Diotima (in particolare, riguardo al rapporto tra amore, desiderio e contingenza) contro l'appropriazione platonica poi sviluppata nel platonismo cristiano.

The article aims to reconstruct Luisa Muraro's interpretation of Diotima's teachings as presented in Plato's *Symposium*. This interpretation is compared with current debates regarding both the meaning of Diotima's speech and the question of the historical existence of this figure. Muraro's reading begins with the issue of Diotima's historical existence (or non-existence) and then introduces the question of symbolic existence, addressing Plato's assimilation of a teaching in which traces of ancient knowledge are still discernible. In this article, I clarify the epistemological framework on which Muraro based her search for traces of Diotima's teachings, going beyond mere philological reconstruction while avoiding gratuitous hermeneutical violence. In the mysticism of the Beguines, Muraro finds the words and concepts to rediscover certain potentialities of Diotima's teachings (particularly regarding the relationship between love, desire, and contingency) against the Platonic appropriation later developed in Christian Platonism.

Introduzione

Grazie alla potenza dialettica, il ragionamento dà la padronanza del discorso che l'amare – tutti gli innamorati lo sanno – non dà. Ma il ragionamento resta dentro la sua costruzione, o sotto, quando crolla, mentre l'amare oltrepassa i propri limiti, passando per i buchi dei suoi tentativi che falliscono, e trova perché si fa trovare. Mi torna in mente la parola dell'anonima beghina ai magistri della Sorbona: "Voi cercate, noi troviamo". È la storia della maestra di Socrate. (Muraro 2003: 116).

1. Quando, proprio all'inizio del suo celebre libro del 1939 sull'essenza del pensiero platonico, che è in gran parte occupato da una interpretazione analitica del *Simposio*, Gerhard Krüger afferma che "noi *non sappiamo* come Platone abbia visto le cose" (1995: 6), lo dice nel modo più serio e meditato. Da un lato, infatti, non basta l'accertamento storico-filologico del dettato platonico: anche se è ovviamente necessario, non tenta neppure di farsi *comprensione*. Dall'altro lato, i concetti indispensabili alla comprensione non possono essere quelli moderni che usiamo spontaneamente perché questi presuppongono uno sfondo troppo diverso da quello platonico. Più precisamente, Krüger si riferisce ai nostri concetti di autonomia e di ragione, che ci renderebbero difficile afferrare la dimensione di radicale esposizione o "dipendenza" (ivi: 36, 45) che appare caratterizzare l'uomo nella concezione platonica delle passioni e dell'amore in particolare.¹ Per uscire dall'impasse, sostiene che "noi – cioè inevitabilmente: coloro che vivono oggi" – "dobbiamo acquisire un rapporto personale con ciò che egli intende specificatamente dire" (ivi: 7). Si tratta di interrogarci sulle parole di Platone, filosofare con lui, muovendo dalle esperienze pre-filosofiche che intendeva illuminare, "nel nostro caso, la vita *erotica*" (ibidem), di cui possiamo forse supporre che non siano troppo distanti dalle nostre.

Il movimento delle donne, però, ha prodotto anche una "rivoluzione epistemologica" (Muraro 2003: 14) che ci ha insegnato, tra le altre cose, a diffidare di rinvii generici alle esperienze umane, perché tali esperienze sono sessuate ed inoltre sovraccaricate di significati e rappresentazioni legati al cosiddetto sistema dei generi. Si è aperta così per noi, donne, ma anche uomini, la possibilità di interrogare questa sessuazione e farne così un interpretante, un punto

di leva per leggere (e abitare) in modi differenti, più rispondenti a sé e più liberi, quel che ci accade e le parole che tentano di dirlo. La differenza sessuale, così, da significato ricevuto, diventa un significante che può rivelare, anche in un testo come il *Simposio* che ci raggiunge sovraccarico di storia, "delle valenze" che altrimenti "rimangono mute e univocamente interpretabili" (Cavarero 1991: 131).

Il presente scritto è dedicato alla lettura del *Simposio* offerta da Luisa Muraro, non solo per la ricchezza (riconosciuta anche da Andò 2005: 116, 121) di ciò che rende visibile in quest'opera, ma anche per il contributo di pensiero che porta in risposta a un bisogno che oggi è forse più acuto che al tempo di Krüger, cioè il bisogno di concepire la ragione e la libertà senza opporle alla dipendenza e alla relazione, con gli altri e con le cose del mondo.

2. Luisa Muraro ha dedicato al *Simposio* tre scritti: *La maestra di Socrate* (2000), *La maestra di Socrate e mia* (2002) e *Penuria e Passaggio* (in 2003: 117-139). Il terzo presenta gli altri come sue versioni precedenti e, in effetti, le tesi principali elaborate in questi testi sono le stesse. Tuttavia, anche le differenze sono interessanti: ciascuna delle tre scritture, infatti, risponde a un contesto diverso e dunque almeno in parte sviluppa aspetti differenti dell'idea centrale. Il primo scritto, ad esempio, è apparso in un volume, *Duemi-launa. Donne che cambiano l'Italia* (Buttarelli, Muraro, Rampello 2000), che raccoglieva i testi con cui alcune donne di varia provenienza, ragionando a partire dalla loro esperienza, tentavano di rendere leggibili i modi in cui una serie di luoghi nodali della realtà (l'abitare, il prendersi cura, il generare, l'insegnamento e la trasmissione, il lavoro, la scienza, la politica, la legge e il diritto) sono, nel presente, esposti al cambiamento. Il contributo di Muraro è incluso nella sezione dedicata all'amore, significativamente intitolata: "Intelligenza dell'amore". Il secondo scritto, invece, fa parte del settimo dei volumi collettivamente curati dalla comunità filosofica femminile Diotima, di cui Muraro è stata tra le fondatrici. Si tratta di *Approfitte dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione* (Diotima 2002), un libro che, come i precedenti (tranne il primo), nasce dai lavori presentati e discussi nel cosiddetto "grande seminario" che Diotima organizza ogni autunno presso l'Università di Verona e che nel 1999 e nel 2000 era stato dedicato al rapporto tra la liber-

tà femminile e l'eredità culturale.² L'espressione che compare nel titolo del libro è chiarita da Muraro, oltre che nell'introduzione generale (ivi: 3-6), anche nel testo sul *Simposio*, dove, come vedremo, esprime il principio ermeneutico sulla base di cui Muraro si pone in ascolto della voce della sacerdotessa di Mantinea. Il terzo scritto, infine, costituisce il VI e penultimo capitolo del libro *Il dio delle donne*, libro in cui Muraro riprende e sviluppa ulteriormente le sue ricerche sulla mistica femminile o teologia in lingua materna, come lei preferisce chiamarla (cfr. Muraro 1995; 2001), una tradizione o "filone d'oro" (2003: 13) che svolge un ruolo anche nella sua lettura del *Simposio*.

Sia il secondo sia il terzo scritto iniziano, tra il serio e il faceto, con una considerazione relativa all'espressione con cui il personaggio di Socrate designa la materia degli insegnamenti che dichiara di aver ricevuto da Diotima: "ta erotiká" (Plat. *Symp.* 201 d 5). Muraro osserva che, mentre analoghi neutri plurali sono all'origine dei nomi di molte scienze, ad esempio quello della fisica, il sapere sulle cose d'amore non è stato accolto tra le discipline riconosciute (2003: 117, 121). In questo modo, lascia che faccia capolino una prospettiva da cui possiamo guardare in modo differente ai processi di istituzionalizzazione e codificazione dei saperi, una prospettiva che, senza vedere in quei processi solo una dinamica di potere, secondo l'adagio post-strutturalista e poi post-modernista, riesce forse a intuire qualcosa di ciò che, di fatto, quei processi hanno accantonato o non coltivato. Un esempio è proprio quell'intelligenza dell'amore, cioè appartenente all'amore e riguardante l'amore, che Muraro ritrova nella teologia in lingua materna delle beghine del XII secolo, ma che, come un fiume carsico, a suo parere torna a farsi sentire anche in pensatrici e scrittrici successive, tra cui Simone Weil e Clarice Lispector. Riscoprire questo sapere, sia nel senso di farsene nutrire, sia nel senso di dargli il riconoscimento dovuto, però, richiede di mettere in questione le categorie più profonde che strutturano i nostri abiti mentali, in particolare quelle di realtà e di sapere, che ci rendono così estranea un'idea che Muraro formula parlando della "contingenza di Dio" (2003: 97): in una prima approssimazione, si tratta dell'idea secondo cui la realtà non è una sistema fisso che esclude la possibilità che accada altro, dove tale accadimento è sempre anche una trasformazione soggettiva, cioè del senso di sé e del sapere relativo. Questa intelligenza dell'amore è

ciò di cui Muraro cerca traccia anche negli insegnamenti di Diotima a Socrate.

Tale ricerca non prende le forme del commento storico-filologico, ma neppure quelle dello scritto che a Diotima ha dedicato Maria Zambrano (1997: 121-137), che Muraro descrive come una meditazione filosofica in linguaggio poetico (2002: 38n). Si tratta piuttosto di una "lettura": questo è il nome che Muraro usa e di cui chiarirò il senso, ma solo dopo aver esaminato come, all'inizio, tale lettura attraversi l'annoso problema dell'esistenza storica di questa "donna di Mantinea" (Plat. *Symp.* 201 d 2).

Il senso dell'esistenza

Pochi tra gli esegeti del *Simposio* hanno creduto nell'esistenza di Diotima di Mantinea, e ciò probabilmente si deve all'umiltà assoluta con cui lei svelò il mistero, senza alcuna velleità di veder tramandato il proprio nome che affidò esclusivamente a una persona come Socrate, che non scriveva; si fece da parte o, meglio, evitò di alterarsi, non cambiò luogo, né fisionomia. (Zambrano 1997: 123)

3. Il *Simposio* fa parte dei cosiddetti "dialoghi narrati" (cfr. Capra 2003), ma presenta una struttura particolarmente complicata che può ricordare le scatole cinesi (Nussbaum 1996: 335). Richiamo in nota questa struttura perché Muraro (2003: 118-123) approfitta della presenza-assenza del personaggio di Diotima al celebre banchetto che sta al centro del racconto (in effetti, il personaggio di Diotima è fisicamente assente, anche perché come donna non avrebbe potuto parteciparvi,³ ma è resa come presente dal personaggio di Socrate che racconta di lei e del suo magistero), per poi ragionare, come vedremo, sulla presenza-assenza di Diotima nel capolavoro di Platone.⁴ Ad ogni modo, all'interno dello scritto platonico, Diotima è rappresentata come una figura storica e non ad esempio come un personaggio leggendario o mitico.⁵ Il cosiddetto problema della sua esistenza riguarda invece la possibilità di usare tale rappresentazione come una testimonianza relativa a una figura storica a tutti gli effetti. Per chiarire ulteriormente questo punto, mi rifaccio al paragrafo 79 delle *Ricerche filosofiche*, dove Wittgenstein ci rammenta che cosa facciamo "se uno ci dice: 'N non è esistito', chiediamo: 'Che cosa intendi? Vuoi dire che... oppure

che..., ecc.” (Wittgenstein 1993: 53).

Considera quest’esempio: Se si dice: “Mosè non è esistito”, questo può significare diverse e svariate cose. Può voler dire: gli Ebrei non avevano un capo quando fuggirono dall’Egitto; oppure: il loro condottiero non si chiamava Mosè; oppure: non c’è stato alcun uomo che abbia fatto tutto ciò che la Bibbia racconta di Mosè; oppure, ecc. ecc. (ibidem)

Come la Bibbia con Mosè, anche il *Simposio* racconta molte cose di Diotima. Potremmo dire che su Diotima, intesa come personaggio del dialogo platonico, sappiamo molto, ad esempio che era originaria di Mantinea, che sapeva officiare dei riti purificatori, che era considerata sapiente su molti argomenti, tra cui le cose d’amore, che insegnava anche attraverso il racconto di miti, oltre che con l’arte maieutico-dialettica ecc. Quando però Muraro si chiede: “Ma che cosa so io di lei?” (2003: 118), pone una domanda che non riguarda il personaggio, ossia la realtà intradiegetica, bensì Diotima in carne ed ossa. Ed è qui che incontra l’opinione sostenuta dalla “maggioranza degli studiosi”, cioè che Diotima “non sia mai esistita” (ibidem).⁶ Wittgenstein, comunque, ci invita a non dare per scontato che cosa questi studiosi possano intendere. Forse vogliono dire che la donna di Mantinea che ha istruito Socrate sulle cose d’amore non si chiamava Diotima? O forse anche che quella donna non era di Mantinea? O forse che non era neppure una donna? O addirittura che Socrate non ha appreso da nessuno in particolare quello che sa sull’amore (contraddicendo con ciò anche Plat. *Phaedr.* 235 c)? Adriana Cavarero (1991: 131), ad esempio, scrive:

Come la maggior parte dei commentatori, ritengo che il discorso messo in bocca a Diotima sia del Socrate platonico, anche se ciò non esclude affatto che una sacerdotessa di Mantinea di nome Diotima sia effettivamente esistita.

Poiché la concessione non può riguardare solo la banale possibilità che a Mantinea ci fosse una qualche sacerdotessa di nome Diotima, credo che l’idea di Cavarero sia che Platone, nel costruire il personaggio di Diotima, potrebbe essersi ispirato a una figura storicamente esistita, sebbene le abbia poi attribuito dottrine che con lei non avevano praticamente nulla a che vedere. Insomma, di quel che il *Simposio* ci racconta di Diotima, solo quel che non è molto signi-

ficativo potrebbe essere vero. Detto ancora altrimenti: chi volesse usare il *Simposio* come fonte storica, potrebbe forse ricavarne qualche scarna informazione su una sacerdotessa di Mantinea (ad esempio facendo leva sul fatto, su cui insisteva già Taylor 1968: 350-351, che di solito i personaggi dei dialoghi di Platone non sono inventati di sana pianta), ma non una testimonianza affidabile relativamente al suo sapere o ai suoi metodi, questi infatti sarebbero trasfigurati da Platone (cfr. Reale 2001: 223), un po’ come accade con Parmenide nell’omonimo dialogo.⁷

4. Questa strategia d’analisi, che chiamerò *concessiva* (“se anche esistesse una sacerdotessa di Mantinea...”), ha sia un pregio che un difetto. Il pregio è che impedisce di dare per scontato il senso e l’interesse del problema dell’esistenza storica di Diotima. Se infatti è vero che gli argomenti portati a sostegno della tesi dell’inesistenza sono piuttosto deboli (Bonelli 2023: 51-53)⁸ e dunque tali da far sospettare che appaiano sufficienti solo a chi è viziato da pregiudizi misogini (Bonelli 2023: 55; Wider 1986: 44-48), è vero altresì che, qualora l’impresa teorica arrivi solo a stabilire che il personaggio platonico ha *una qualche* base storica o addirittura che non vi sono evidenze dirimenti per escludere tale possibilità (Bonelli 2023: 59), allora tale conclusione, per quanto onesta, suona un po’ deludente. Questa impressione deriva dal fatto che la mera registrazione o attestazione dell’esistenza, del fatto di esistere, di per sé non genera senso e dunque non offre ancora una risposta all’ulteriore domanda che chiede perché preoccuparsi di tale esistenza o quale significato abbia il suo accertamento.⁹ Nel caso di Bonelli (2023; 2020), ad esempio, la risposta a questa seconda domanda può essere formulata così: l’accertamento dell’esistenza di Diotima consentirebbe di accoglierla nelle storie della filosofia antica, rendendole così più inclusive. In questo caso, è dunque l’ideale di un canone più inclusivo che dà all’intera disamina critica il suo *sensu ultimo*.

Ad un particolare modo di intendere questo ideale è stata mossa una critica interessante ripresa anche da Karen Warren (2009a: 3-11): qualora l’inclusione prenda una forma paragonabile al principio “aggiungi una donna e mescola” (*add-women-and-stir*), allora non realizza un’autentica trasformazione del canone, ma solo un suo ampliamento (magari all’insegna di una ricerca della completezza, evidentemente del

tutto immaginaria). In questo caso, la posta sarebbe solo mostrare che anche delle donne hanno praticato quell'attività, la filosofia, che ci è già nota grazie alla sua pratica da parte di uomini. Nel suo intendimento più povero, l'inclusione servirebbe insomma a mostrare che anche le donne sono state capaci di filosofia o di argomentazione dialettica e che dunque non sono da meno degli uomini. Smarcarsi da un'operazione come questa è senz'altro nelle corde del tipo di femminismo che ha nutrito il (e che si è nutrito del) pensiero di Muraro: il punto del femminismo della differenza italiano, infatti, non è mai stato quello di definire in maniera essenzialistica una presunta differenza femminile per contrapporla (o addirittura porla a complemento) della differenza maschile, bensì quello di usare il nome comune "donna" come significante di una libertà che non può trovare la sua misura nelle misure maschili (Muraro 2011a; 2011b). Non c'è dunque da dar prova di non esser da meno, né da rivendicare una fetta della torta ricevuta, che sia pari alla fetta presa dagli uomini: si tratta piuttosto di ripensare la ricetta di quella torta (Cigarini 2022: 221-226, 333). Nel nostro caso, si tratta di rinegoziare che cosa significhi *filosofare* e, ancor prima, *pensare radicalmente*. Questo può portare, prima che a includere nelle storie della filosofia nomi di filosofe dimenticate, a riscoprire pensatrici che hanno ampiamente articolato le loro idee, ma in forme (mitopoietiche, religiose, poetiche, letterarie, scientifiche) che le barriere disciplinari, così spesso care agli uomini, sottraggono all'attenzione filosofica. La già ricordata ricerca di Muraro sulle pensatrici mistiche è un lavoro di questo tipo: volto non già a includerle in qualcosa di dato, bensì a rendere i loro pensieri leggibili da parte di chi ragiona su quel che accade, senza chiuderlo ai passaggi per cui può accadere altro (un altro ordine di rapporti, più giusti, un filo di felicità o, ancora, la libertà del desiderio al di là dello spazio per le preferenze e i godimenti).¹⁰

A prescindere da quella maniera particolare di perseguire l'ideale dell'inclusione nelle storie della filosofia, maniera che si riduce all'aggiungi e mescola, tale ideale è senz'altro uno dei nomi della giustizia e, come tale, fornisce indubbiamente una risposta valida alla domanda sul senso che può avere il tentativo di accertare l'esistenza di Diotima. Muraro non critica il posto che quell'ideale può occupare nelle ricerche su Diotima, ma opera uno spostamento che vorrei

delucidare con questa sequenza: (i) l'inclusione vorrebbe riparare a una esclusione; (ii) tale esclusione è stata effettivamente un atto di ingiustizia (nei confronti di Diotima, ma anche nei confronti della genealogia femminile e dei suoi doni di libertà e di pensiero); (iii) le ingiustizie vanno riparate o quantomeno denunciate, altrimenti si misconosce la loro ingiustizia; (iv) tuttavia, aggiunge Muraro, il meno che è causato dall'ingiustizia non va confuso con quel meno che è la nostra mancanza costitutiva, quella che non ci rende mai autosufficienti e che dunque ci fa sporgere verso gli altri (Muraro 2003: *passim*). Il primo è il meno della privazione che possiamo patire a causa di un altro, il secondo è un meno che in realtà è un più, è la mancanza attraverso cui la teologia in lingua materna insegna che può passare una forma d'amore che non cerca di possedere o rendere a sé disponibile l'altro (Muraro 2003: 136-137; 2016: 23-33). (v) Muraro mette in guardia dalla confusione della "mancanza che mobilita" (ivi: 121) con una privazione causata dall'ingiustizia compiuta da un altro: questa confusione è il tratto caratteristico della posizione isterica e rischia di far fluire nel vuoto della mancanza solo la bile del risentimento (Muraro 1993; 2011a: 88, 104-107). (vi) E se ad esempio è il risentimento verso il patriarcato e il modo in cui ha regolato la memoria storica ad animare il modo in cui ci si accosta al personaggio di Diotima, si corre per Muraro un grave rischio: non certo quello di non essere sufficientemente riconoscenti verso Platone e la cultura di cui è padre, né quello di turbare la pace tra i sessi (ad esempio nel campo degli studi di antichistica), bensì quello di ridurre Diotima stessa a vittima di una esclusione, invece di approfittare della sua presenza-assenza nel *Simposio* per ascoltare in modo differente il *suo* discorso (Muraro 2002: 33). Per riconoscere a Diotima l'autorità di una maestra, come tra l'altro hanno fatto sia il personaggio di Socrate, sia l'autore del *Simposio*, occorre non vedere in lei solo o innanzitutto una vittima; ma per riconoscere autorità occorre prendersela e questo è il gesto di libertà che alle donne è stato reso disponibile dal femminismo e dalla sua pratica politica – che è una politica del simbolico o del desiderio, irriducibile a una pratica rivendicativa.

5. Ho chiarito quello che intendo come il pregio della strategia concessiva: porta in evidenza l'irriducibilità della questione del senso dell'affermazione dell'esi-

stenza storica di Diotima alla questione del valore di verità di tale affermazione. Il piano del senso è il piano del simbolico, che per Muraro è anche il piano della libertà. Ed è il piano della libertà, non perché il senso si possa inventare arbitrariamente, bensì perché nelle domande che ci poniamo e nelle parole e nei concetti che ci facciamo bastare per formularle o che invece continuiamo a rinegoziare fino a che non ci sembri capaci di dire la verità dell'esperienza, si esprime il nostro modo di posizionarci e ciò che ci sta a cuore. E questa è appunto la libertà. Avevo però anche annunciato che la strategia concessiva ha pure un difetto: finisce per porre la questione dell'esistenza storica di Diotima come del tutto insignificante o "oziosa" (Morselli 1998: 54). Muraro si oppone a questo esito e lo fa con lo stile inconfondibile dei suoi scritti di quegli anni, uno stile piano e che non respinge, ma che si rivela tanto più ricco e denso quanto più il lettore o la lettrice sono disposti a collaborare, raccogliendo le allusioni. Scrive:

C'è una parte di studiosi che non vuole neanche occuparsi della questione [scil. dell'esistenza storica di Diotima], perché la considera "oziosa", non degna, cioè, della loro attenzione. A me invece interessa, perché a mezza strada fra l'esistenza storica documentata e l'inesistenza, in mezzo a date incerte, professioni senza nome, leggende oscure, ci sono molte donne che m'interessano (una è mia madre). (2003: 118).

Il riferimento di Muraro alla propria madre non va inteso né in senso metaforico (per cui non riguarderebbe davvero sua madre, ma qualcos'altro, ad esempio la potenza generativa), né in senso meramente biografico o psicologico (per cui esprimerebbe un interesse puramente personale di Muraro verso sua madre), bensì attraverso il concetto di *simbolico* che ha chiarito altrove (1992: 19-20): si riferisce a sua madre, ma senza separarla dalla genealogia femminile di cui fa parte (cfr. Irigaray 1989). In questo senso, il gesto decisivo compiuto nelle righe appena citate è quello di spostare l'attenzione sull'esistenza delle donne, su quei mondi di donne a cui è in ogni caso collegato il personaggio platonico di Diotima: infatti, se anche tale personaggio non avesse come base storica una persona reale ben precisa, forse addirittura di nome Diotima, certamente non potrebbe essere presentato nel dialogo come un personaggio storico qualora

non fosse verosimile, ma tale verosimiglianza dipende proprio dal suo rapporto con quelle donne a cui si riferisce Muraro.

Per cogliere a pieno questo passaggio, consideriamo il modo in cui la strategia concessiva è adottata da Giovanni Reale: quando questi concede che Platone, nell'introduzione del personaggio di Diotima, abbia potuto trarre ispirazione da un personaggio storico, lo fa solo per aggiungere che ciò che conta è unicamente la "maschera" di Diotima e il suo uso da parte di Platone. Per Reale, non è solo priva di significato l'eventuale esistenza di Diotima, ma persino il fatto che il personaggio platonico sia una donna: nel turbine dell'insignificanza finisce così per essere presa la stessa esistenza delle donne, le loro professioni, i loro saperi e dunque il rapporto tra questi e la pratica filosofica. Come è stato giustamente notato (Saxonhouse: 13-14, 23), si tratta della stessa insignificanza in cui sono confinate le donne anche in tutti gli encomi dell'amore pronunciati al banchetto di Agatone – salvo, però, quello di Socrate! Per Reale, invece, la maschera di Diotima serve innanzitutto al personaggio di Socrate per confutare il discorso di Agatone e in qualche modo anche quelli degli altri, senza apparire scortese (cfr. anche Robin 1938: xxv-xxvi; Cornford 1937: 71): un po' come accade nell'*Ippia Maggiore*, Socrate si autorappresenterebbe come lui stesso confutato da parte di qualcuno a cui, però, sta nascostamente prestando la voce (Reale 1997: 26-27, 155). Per questa lettura, insomma, invece di parlare di Diotima di Mantinea, si sarebbe potuto semplicemente parlare di un amico di Socrate.¹¹ La povertà, più che la falsità, di questa lettura deriva dal fatto che sono troppi i fatti (testuali) a cui non riconosce alcun significato: la maschera di Diotima è effettivamente presentata nel *Simposio* come avente le fattezze di una donna, di una straniera e di una sacerdotessa. Questi fatti meritano di essere interrogati nel loro significato intratestuale (cfr. Diano-Susanetti 2006: 209-210), ma per farlo bisogna avere una sensibilità o un interesse verso i fatti extratestuali cui quelli rinviano, cioè i mondi delle donne, il rapporto tra cittadini e stranieri, il ruolo dei rituali religiosi e in particolare dei culti misterici.¹² Muraro fa parte di coloro (tra cui va almeno ricordata, per la lucidità della sua impostazione critico-ermeneutica, anche Saxonhouse 1984) che mettono al centro il fatto che il personaggio di Diotima sia un personaggio femminile e dunque sia collegato alle

genealogie, ai saperi e alle pratiche femminili.¹³

In ascolto della maestra di Socrate

Il mio invito riguarda l'ascolto di quelle antiche parole sull'amore nella risonanza che possono avere qui e ora. Con quale scopo? Risponderò apertamente: per dare al testo un vuoto in cui possa udirsi nuovamente la voce della straniera, non riempito, né riempibile dalla grandiosa metafora della fecondità, né dal traguardo dell'immortalità personale, dargli per cassa armonica [...] il vuoto e la mancanza con cui si vive la differenza femminile, il vuoto del nostro sentirci mancanti, che non è verso l'uomo, come si è creduto, o non soltanto, ma verso ogni altro: madre, Dio, figlio, uomo. (Muraro 2003: 128)

6. Grazie a Muraro siamo giunti a porre una questione sul senso che ha l'esser donna del personaggio di Diotima. Si noti che tale questione può anche non essere intesa come riguardante il senso che il suo essere donna ha per gli altri personaggi del *Simposio*, in primis Socrate, e per Platone. Anzi, Muraro (2002: 32-33) non si sofferma a lungo su questo aspetto, quello in cui ci si chiede quale parte Platone abbia affidato a Diotima e perché per tale parte fosse importante il suo essere una donna. La questione citata, comunque, può anche interrogarsi sul senso che l'esser donna aveva per Diotima stessa, se è esistita, e per le donne, certamente esistite, con cui potrebbe aver condiviso pratiche, saperi, esperienze. Infine, quella questione può riguardare il senso che il suo essere donna e, per estensione l'esser donna, ha per noi, lettori e lettrici del *Simposio*. A quest'ultimo aspetto si collega il modo già ricordato con cui Muraro schiva la tendenza a elaborare l'esser donna (compreso l'esser donna di Diotima) a partire dalla posizione di vittima di una privazione – una schivata che non comporta misconoscere le ingiustizie, ma che anzi fa rifluire la forza e la creatività necessarie per combatterle. Ma a quell'aspetto si collega pure un'altra mossa, questa volta rivolta agli uomini, che Muraro ha compiuto in un articolo del 1993. Richiamando la deferenza verso la "donna di Mantinea" di cui dà prova Socrate nella rappresentazione platonica (e su cui insiste anche Warren 2009b: 35), Muraro ha chiesto ai suoi contemporanei che coltivano la filosofia, ma non solo a loro: "a una donna viva possono gli uomini attribuire quel

tanto di autorità che è indispensabile perché possa darsi uno scambio di pensiero?" (Muraro 2011a: 139).

La domanda sul senso che l'esser donna di Diotima ha per il personaggio di Socrate e per Platone è invece quella che David Halperin (1990) ha formulato fin dal titolo del suo celebre scritto: "Why is Diotima a Woman?". Mi soffermo un poco su questo scritto perché, in riferimento al *Simposio*, sviluppa in uno dei modi più radicali e rigorosi una forma di lettura femminista dei testi classici della filosofia occidentale (cioè, più esattamente una forma di lettura che intende portare criticamente in luce come questi testi abbiano contribuito alla costituzione del fallocentrismo e siano stati a loro volta da questo condizionati) a cui anche Muraro è stata vicina, per un certo tempo, ma da cui poi si è distanziata, ad esempio anche nei suoi scritti sul *Simposio*.

Secondo Halperin (ivi: 113-116), la posta in gioco ultima di Platone nel *Simposio* consisteva nel criticare i principi (grosso modo esposti dal personaggio di Pausania) sulla base di cui era ordinata quell'importante istituzione formativa dell'Atene classica che era la *paiderastia*, cioè il rapporto omoerotico tra un adulto e un ragazzo, e nel difenderne altri a cui avrebbe dovuto ispirarsi una regolazione corretta (*orthōs* – 211 b 5) di quella stessa istituzione. Halperin (ivi: 116-117) individua una molteplicità di ragioni per cui la difesa di questi altri principi, cioè poi di una più profonda concezione del desiderio erotico, è affidata al personaggio di Diotima, ma le più interessanti sono quelle che rinviene nello stretto legame tra quella concezione e la prospettiva che nell'antica Grecia era considerata più tipicamente femminile (ivi: 129-142). Ad esempio, per criticare l'idea dominante secondo cui il desiderio che circola e che è coltivato nelle relazioni erotiche, comprese quelle della *paiderastia*, sia un desiderio possessivo-acquisitivo, cioè sia un desiderio di avere per sé le cose belle, Platone si sarebbe avvalso della maschera di una donna perché, se proposta da una voce femminile, la prospettiva secondo cui il desiderio erotico è in realtà un desiderio di procreare e dare alla luce nel bello (206 e 2-5) sarebbe apparsa, perlomeno a un greco del IV secolo, meno straniante e dunque più plausibile. Detto altrimenti, l'idea che chi è animato da eros non sia un cacciatore di piaceri, bensì una figura protesa verso il generare e far accadere altro contraddiceva l'immagine dell'uomo in amore e invece appariva legato all'esperienza

femminile (ivi: 138-139). Nella presentazione di questa idea, comunque, secondo Halperin, Platone non starebbe affatto facendo spazio all'esperienza femminile, alla quale si può far spazio solo dando parola alle donne (ivi: 146, 148-149), bensì starebbe sfruttando (e con ciò consolidando) la rappresentazione ricevuta e dominante dell'esperienza femminile. Ma il gesto platonico di riappropriazione non finirebbe qui, infatti, il personaggio di Diotima, dopo aver fatto leva sulle esperienze che per la cultura del tempo erano quelle paradigmaticamente femminili, sostiene che la loro verità più profonda si esprime in realtà in alcune altre esperienze che sono riservate agli uomini: nella fattispecie, il parto più autentico non è il parto femminile di un bambino, bensì quello maschile di un discorso vero o di una legge giusta ecc. (208 e1 – 209 e4). Così, conclude Halperin, il personaggio di Diotima, anche qualora abbia tratto ispirazione da una donna reale, è la costruzione di un falso-Altro che permetta a Platone, prima, di convocare nel discorso (la rappresentazione maschile de) il potere procreativo femminile e, poi, di sottrarre il nucleo più profondo di tale potere alle donne per assegnarlo ai filosofi (ivi: 144-145).¹⁴

L'esito della raffinata analisi di Halperin (ripresa per l'essenziale anche da Brisson 1998: 63-65) lo potremmo riformulare così: ammesso che Platone abbia tratto ispirazione da una donna reale per costruire il suo personaggio di Diotima, questa donna, con la sua esperienza, il suo sapere, è del tutto assente dal *Simposio*. Mentre il personaggio di Diotima è assente-presente al banchetto, le donne in carne ed ossa sarebbero completamente assenti dal *Simposio*. A una conclusione simile giunge anche l'analisi di Cavarero secondo cui, attraverso la costruzione *mimetica* del personaggio di Diotima e della sua dottrina (1991: 94), Platone realizzerebbe quel "matricidio" che gli consente una *espropriazione* del potere generativo femminile (e con ciò di sublimare la maschile "invidia dell'utero" – ivi: 105): tale espropriazione si realizzerebbe non solo grazie al fatto che Diotima assegna agli uomini la più alta forma di generazione (cfr. anche Tommasi 2001: 53), ma anche perché reinscrive l'esperienza femminile della gravidanza e del far nascere entro le coordinate maschili della paura della morte (per cui si procreerebbe al fine di sopravvivere nel figlio; Cavarero 1991: 100-102, 104-107).

Sebbene non in riferimento specifico al *Simposio*,

anche Muraro (1991: 9-11, 18-20) ha sviluppato questo tipo di approccio critico, ad esempio sottolineando come gli usi, da parte dei filosofi, della semantica della nascita e del parto siano in senso stretto una metafora, dove l'esperienza originaria a cui quella semantica si lega, cioè appunto l'esperienza del parto di un corpo, viene sostituita con un'altra esperienza (ad esempio il concepimento di un concetto), senza riconoscere la dipendenza di quest'altra dalla prima (cioè senza riconoscere come l'elaborazione di concetti o di leggi dipenda sempre anche e innanzitutto dall'opera materna che, grazie alla genealogia femminile di cui fa parte e da cui non è mai del tutto separabile, dona ai pensanti corpo e parola). Ciò nonostante, proprio nel primo degli scritti sul *Simposio*, Muraro richiama quelle pagine del suo libro del 1991 (*L'ordine simbolico della madre*) per poi prendere una strada diversa, una strada che muove dalla riflessione "su quello che sta avvenendo dentro di noi, man mano che, avanzando nella lettura, seguiamo Platone che fa esporre ai commensali il loro, ma sempre in qualche modo suo pensiero" (2000: 148-149). Che cosa significa?

Significa che, se è vero che la voce di Diotima, intesa come la donna reale che potrebbe portare questo nome, è sostituita da quella di Platone che parla attraverso il personaggio fittizio cui dà quel nome, è vero altresì che questa sorta di sostituzione o "ventriloquizzazione" non riesce del tutto (e forse non lo può mai).¹⁵ E per questo è possibile tentare di ascoltare gli echi della voce di Diotima nelle dissonanze o nelle stonature della voce di Platone.¹⁶ Ma tale tentativo richiede di far leva sulla propria esperienza, che funziona come la cassa armonica in cui possono risuonare quegli echi. Attenzione, però: scrivendo che bisogna far leva sulla propria esperienza, ho finto che il "noi" usato da Muraro fosse genericamente inclusivo di ogni parlante, ma non è così. Come chiarisce altrove: "esperienza di donne, qui s'intende di preferenza, senza escludere gli uomini" (2003: 41, anche 125).¹⁷

7. Stando all'impostazione ermeneutica tradizionale, la lettura di un testo è la ricerca del voler dire del suo autore o della sua autrice, quel senso che si suppone originario e capace di svelare, non solo l'unità profonda del testo, ma persino la funzione di quelli che appaiono aspetti secondari o addirittura stonature e tensioni, solo a uno sguardo superficiale.¹⁸ Così, ad esempio, Robin (1938: xxviii) ci ricorda che, leggendo

il *Simposio*, quel che a noi deve interessare è solo il pensiero di Platone, il pensiero che ha inteso esprimere costruendo e padroneggiando l'intera macchina scenica del *Simposio*. Eppure, suggerisce Muraro (2003: 126-128), forse quella così complessa tessitura serve proprio a suggerire che non è possibile una chiusura del significare e che è sterile ogni sogno di padronanza del senso o di autosufficienza del testo.¹⁹ Ecco allora che anche il *Simposio*, come forse ogni testo o perlomeno, secondo il cosiddetto approccio dialogico o maieutico a Platone (Gill 2006: 57-60, 66-73), ogni *suo* testo, aspirerebbe a continuare a vivere nelle riflessioni suscitate nei suoi lettori e lettrici, coinvolti nel gioco teatrale. Più precisamente, quando Muraro afferma che "i lettori sono coautori, o non c'è lettura" (2002: 35), lo fa sulla base di una teoria semantica chiarita altrove (1998), secondo cui il significato di un enunciato si sprigiona soltanto quando questo viene piantato nel terreno delle esperienze, infatti, tale terreno non può mai essere interamente sostituito da concetti definiti solo grazie alle relazioni tra loro. Il lettore, dunque, non deve impedire al testo di risuonare con qualcuna delle sue esperienze, perlomeno se vuole che gli parli. Ma allora la vita del testo non è improntata all'autosufficienza, bensì agli scambi con chi lo legge perché ne ha bisogno per trovare le parole per dire quello che sente e potersi così muovere in modo diverso in quel che gli o le capita.

Liberare un testo dalla supposizione che sia solo l'espressione del sovrano voler dire del suo autore significa per Muraro lasciare che sprigioni i pensieri, i sentimenti e persino le voci di altre e altri, che potrebbero essersi intrecciati nella sua tessitura. Per chiarire il punto in riferimento al *Simposio*, si potrebbe forse anche ricorrere all'immagine del palinsesto (Genette 1997): l'idea sarebbe che le pagine occupate dal racconto socratico degli insegnamenti di Diotima siano certamente un testo platonico, ma scritto sopra un palinsesto costituito dalla messa in parola (parola dottrina, sapienziale, narrativa o di altri tipi ancora) di esperienze di donne, tra cui forse una donna di Mantinea, sacerdotessa, di nome Diotima. Questo palinsesto, non solo non è di fatto interamente cancellato, ma non è neppure possibile che lo sia. Come sostiene Irigaray (1989), l'intreccio di esperienze e saperi di donne che si articola a ciò che lei chiama "genealogia femminile" e Muraro "ordine simbolico della madre" (e che consiste in scambi "dove e

quando la vita delle parole e la vita dei corpi s'intrecciano per darsi sostegno e poter crescere" – Muraro 2003: 125 –, scambi che riprendono ed estendono quelli di ciascuna e ciascuno con la propria madre e dove le varie barriere, tra i saperi, tra i concetti e le esperienze, tra il corpo e la mente, tra sé e gli altri, si fanno porose), per quanto sia misconosciuto/rimosso dall'ordine patriarcale, che lo esclude dal piano della rappresentazione, è pur sempre anche fatto oggetto di sfruttamento da parte di quell'ordine e dunque mai interamente distrutto.²⁰

Rendere in qualche modo leggibile qualcosa di questo palinsesto, prendendo le mosse dal *Simposio*, non significa per Muraro "attingere le parole 'autentiche' della maestra di Socrate", ma "disfare il super-testo di Platone" (Muraro 2003: 126) per fare sì che qualche parola che in esso si amalgama solo in parte, possa essere letta distintamente e magari apparire vera. Questa lettura, tuttavia, richiede uno spostamento da parte di chi legge, grazie a cui possa seguire quel che nel testo è traccia del palinsesto, quel che nella voce di Platone è eco degli scambi in lingua materna che praticano e di cui si prendono cura più donne che uomini. Questo spostamento è ciò cui Muraro allude quando invita ad approfittare dell'assenza di Diotima. Invece di vedere nella presenza-assenza del personaggio di Diotima dal banchetto di Agatone il sintomo dell'esclusione di Diotima e delle donne dal *Simposio*, Muraro propone di cogliervi uno spazio vuoto approfittando del quale è possibile "portare quel meraviglioso testo nelle vicinanze di altro che esso non sa, ma al quale può aprirsi e forse da sempre era nascostamente aperto: un'esperienza di donne" (ivi: 125).

Qui però incontriamo l'obiezione di Halperin già evocata: quelle convocate nel discorso di Diotima non sono esperienze di donne, bensì delle esperienze circoscritte e definite dalla cultura maschile dell'Atene classica e poi da questa istituite come tipiche del genere femminile; invitare le lettrici di oggi a far leva su esperienze simili per ritrovare un contatto con Diotima significherebbe invitarle a permanere nel sistema patriarcale dei generi. Di fronte a un'obiezione come questa, la posizione di Muraro può essere ricostruita distinguendovi due momenti. Il primo e più generale riguarda la possibilità di rinegoziare liberamente il senso ricevuto di quelle esperienze, in particolare dell'esperienza di *poter* essere madri: dalla posizione

di autonomia simbolica aperta per lei e le altre donne dalla presa di parola femminista, Muraro (2003) lavora anche per una libera risignificazione di quell'esperienza (e delle sue implicazioni più profonde, riguardanti il senso stesso dell'essere, del tempo, della relazione all'alterità). Insomma, far leva sulla "possibilità di generare" non significa affatto per Muraro qualcosa come far leva sulla "possibilità di svolgere il ruolo che il patriarcato assegna alle donne nella regolazione della riproduzione sociale ecc." La seconda locuzione appena evocata esprime l'interpretazione patriarcale della prima, ma il movimento delle donne ha reso la prima locuzione reinterpretabile in fedeltà alla propria esperienza. Il secondo momento è dato dal fatto che, per discernere, nel palinsesto del *Simposio*, le tracce di quell'intelligenza dell'amore che non coincide con la scienza *platonica* dell'amore, Muraro non fa semplicemente leva sulla sua esperienza di donna,²¹ ma usa come *interpretante* sia la politica del desiderio e del simbolico inventata in seno al femminismo e praticata da molte donne sia, soprattutto, il filone d'oro della mistica femminile (ivi: 121), grazie al quale l'esperienza femminile che appare fondamentale è quella della mancanza nella sua irriducibilità alla privazione. È la stessa esperienza su cui fa leva Diotima, almeno all'inizio, prima di essere fagocitata nella costruzione teorica di Platone (ivi: 122; 2000: 147).

Lo sbilanciamento verso l'altro

E ho capito che, fuori dalla violenza, aperta o occulta, del potere sugli altri, non c'è altro modo di cambiare le cose che essere disposti al cambiamento di sé, il paradigma perenne di questa disponibilità essendo l'innamoramento. (Muraro 2000: 155)

8. Dal momento in cui Socrate dice di voler esporre quanto gli ha insegnato Diotima (201 d 1), il discorso di lei sembra filare liscio di tappa in tappa: dall'inizio (201 e 3), quando ci libera dal guardare all'amore come *amato*, per considerarlo invece come *amante*, cioè come desiderio del bello di cui si manca (204 c 2-3), alla fine, raggiunta attraverso una serie di precisazioni, sviluppi e approfondimenti, dove l'amore appare capace di condurre a contemplare "l'ampio mare del bello" (210 d 4; Diano-Susanetti 2006: 153) e da lì, all'improvviso, cogliere la bellezza in quanto tale, la bellezza in sé e per sé (210 e 4-5). Muraro però

presta orecchio a come questa sequenza risuona nel suo sentire: si tratta di un gesto *filosofico*, almeno per come Diotima, all'inizio, caratterizza la filosofia che, nella riformulazione di Irigaray (1985: 25), "non è un sapere formale, fisso, stereotipato, astratto da qualsiasi sentire".²² Proprio facendo così, Muraro avverte qualcosa che non torna, le tracce di una forzatura: la rispondenza tra parole ed esperienze che si impone all'inizio, poi viene meno:

Nell'arco tesissimo di un unico discorso [...] si approda, dalla condizione sbilanciata, inventiva e precaria di chi ama, alla condizione superiore di chi non conosce la dipendenza da niente e da nessuno, dopo aver visto il sapere dell'amore rovesciarsi in amore del sapere, e il desiderio dell'altro diventare il desiderio di averlo, di possederlo. Passo passo, noi assistiamo al compiersi di questa torsione apparentemente senza rotture, e non sapremmo come impedirli, dove arrestarla, in un testo che si sviluppa sotto l'invisibile volontà di attingere uno stato di autosufficienza interiore. [...] E alla fine neanche Diotima esiste più, svuotata del suo pensiero per fare posto a quello di Platone (Muraro 2003: 122).

Ma all'inizio, prima che compaiano il possesso, il sommo Bene e la felicità come scopo, l'amore agisce da intermediario tra il cielo e la terra, come un messaggero che va e viene, portando regali e messaggi. All'inizio, [...] lo stato di chi ama viene accostato a quello di uno che sa, ma non ha argomenti per dimostrare che quello che sa è vero. All'inizio... Non a caso torna questa parola, perché tutto il problema con l'amore sta forse nella possibilità di restare agli inizi, di restare nella condizione iniziale. Che, tradotto in altre parole, suona: restare nella contingenza, perché l'amore, lo sappiamo, viene di suo, senza obbedire a nessuna necessità (Muraro 2002: 37; cfr. 2003: 130).

Muraro, dunque, sottolinea una "discrepanza tra l'inizio e la fine del discorso di Diotima" (2002: 30), come prima di lei hanno fatto ad esempio Calogero (1984: 208-220) e Irigaray (1985). E di ciò che sta all'inizio, valorizza in particolare il cosiddetto "mito" relativo alla genealogia di Eros, raccontato da Diotima.²³ Tale racconto, in cui non c'è niente della favola, ma "che ha la secchezza di una teoria scientifica" (Muraro 2003: 129), infatti, "non trova rispondenza" nella "traduzione" attraverso cui Platone assimila il sapere di Diotima, ossia non riceve una "traduzione speculativa, nei termini cioè della sua [*scil.* di Platone] conce-

zione dell'essere e dell'uomo" (Muraro 2000: 151-152). Eros sarebbe un demone grande, figlio del dio Poros e di Penia, personificazione della miseria o penuria. Per Muraro (2003: 129), Penia è un "essere umano [...] una donna" (anche per Andò 2005: 118), ma più probabilmente, sebbene non arrivi ad essere una dea, è un essere femminile di ordine superiore, come lo sono anche le ninfe.²⁴ Ad ogni modo, Penia non possiede nulla e per questo si trova come bloccata in una *a-ponia*: da qui la sua attrazione per Poros, figlio di Metis, dea dell'astuzia o della sagacia, che le appare ricco di ciò che a lei manca. Approfittando del fatto che Poros è inebriato di nettare, Penia riesce a farsi mettere incinta. Nasce così Eros, di cui Diotima dice che dalla madre ha ereditato l'esser indigente e desideroso, mentre dal padre, l'essere tenace e pieno di espedienti. Tali espedienti, osservano spesso i commentatori (ad esempio Diano-Susanetti 2006: 211), sarebbero quelli con cui porre rimedio all'indigenza, ma per Muraro, come per Irigaray (1985: 22-23), la compresenza in Eros di Penia e Poros va intesa in modo diverso. L'amore non è il movimento che, come in un superamento dialettico, toglie l'indigenza attraverso gli espedienti, bensì è la capacità di abitare nello spazio intermedio, l'intervallo, il tra, il *metaxy* (202 b 5, d 11), dove accadono gli incontri. Scrive Muraro (2003: 129): "In effetti, la cosa che ci viene chiesto di pensare non è una coincidenza dei contrari, né una sintesi, né una complementarità fra la donna [*scil.* Penia] e il dio, ma un'interazione circolare che scava e non colma" e come controprova sottolinea (come fanno in pochi, tra cui Strauss 2006: 222-223 e Halperin 1990: 148) che, nel racconto di Diotima, è Penia a dar prova di audacia e inventiva, quando gabba Poros, mentre quest'ultimo è dapprima "solo" colui che suscita il desiderio. Ma, come vedremo, ci sono altre valenze in Poros, nascoste nel suo nome.

9. Secondo Irigaray, il momento in cui, nel sapere di Diotima o delle donne a cui questo nome rinvia, comincia a innervarsi la riflessione più squisitamente platonica è il momento in cui viene introdotta la questione della *causa*. Poco prima, Diotima aveva determinato la "forma d'agire" (206 b 2; Diano-Susanetti 2006: 143) in cui si realizza l'amore, individuandola nel "partorire nel bello, sia secondo il corpo, sia secondo l'anima" (206 b 7-8; Diano-Susanetti 2006: 143), per cui la relazione tra amanti risultava essere,

come tale, un dare alla luce, "rigenerazione dell'uno attraverso l'altro, passaggio all'immortalità nell'uno e nell'altro, grazie all'uno e all'altro", mentre la generazione di un bambino appariva come qualcosa che può accadere "nel mezzo dell'amore e della fecondità tra uomo e donna" (Irigaray 1985: 26). Quando però Diotima stessa (a meno che non sia Socrate che, nel ricordo, ha distorto le sue parole "senza volerlo né saperlo") pone la domanda sulla causa (207 a 7), allora:

Il passaggio perpetuo da mortali a immortali, che gli amanti si concedevano, è smarrito. L'amore perde [...] la sua medietà, le sue qualità alchemiche tra le coppie di opposti. Mediatore diventa il bambino e non più l'amore. Occupando il posto dell'amore, il bambino non può essere amante. Viene messo al posto del moto incessante dell'amore. Amato, non c'è dubbio. Ma come essere amati senza essere amanti? E l'amore non finisce così per intrappolarsi nell'amato, contrariamente a ciò che Diotima voleva in un primo tempo? Un amato che è un fine si sostituisce all'amore tra uomini e donne. Un amato che è un volere, se non un dovere, e un mezzo per guadagnare l'immortalità. Gli amanti non potendo arrivarci o tendervi tra loro. È il fallimento dell'amore anche per il bambino. Se la coppia di amanti non può apparecchiare il luogo dell'amore come terzo termine tra loro, e non restano amanti e non possono partorire degli amanti. (Irigaray 1985: 27).

Irigaray sembra qui concentrarsi sulla relazione tra un uomo e una donna, ma la sua posta in gioco ultima sono, più in generale, le relazioni tra uomini e donne, ossia, ciò che lei chiama anche la *cultura* (o l'etica, nel senso dell'*eticità della differenza sessuale* (Irigaray 1992): la "via dell'amore" è per lei innanzitutto una via verso una convivenza più giusta tra uomini e donne e una "felicità nella storia" (Irigaray 1993: 26-40; 2008). Muraro, invece, riconosce all'insegnamento di Diotima una portata ancora più generale. Innanzitutto, però, bisogna osservare come per lei il momento in cui l'intelligenza amorosa di Diotima comincia ad essere catturata nella teoria platonica si situi ancora prima di dove lo rinviene Irigaray, cioè quando il personaggio di Socrate chiede: "Tale essendo la natura di Eros, quale servizio egli rende agli uomini?" (204 c 8; Colli 1979: 70). Una domanda "catastrofica [...] perché spinge la mente a correre verso lo scopo, oltrepassando il magico punto di arresto che dicevo prima" (Muraro 2003: 132). Invece di restare fedele all'espe-

rienza degli innamorati, che mai si farebbero quella domanda, qui si cerca un senso all'amore e con ciò si perde di vista il fatto che *il senso è proprio un dono dell'amore*. Perché questo fatto resti in vista, però, occorre:

tenersi in equilibrio in quel magico punto d'arresto che lo [*scil. l'amore*] trattiene – ci trattiene – dal cadere nel risentimento del difetto, o dal pretendere di colmarlo, per mantenere invece la posizione che si origina con la scoperta della mancanza e la capacità di starci. Questa, io dico, è l'impresa propria dell'amore, la sua acrobazia, perché allora c'è posto per l'altro e l'altro ha luogo [... Questa impresa] in te si segnala come l'azione di un centro di gravità che si è messo fuori di te: è come perdere l'equilibrio e scoprire un altro, vertiginoso modo di starci (Muraro 2003: 130-131).

Per Muraro, dunque, l'amore, prima ancora che indicare una certa dinamica relazionale o un certo modo di abitare una relazione, è qualcosa che riguarda il soggetto e che lo apre sia alle relazioni con altri o altre (dunque non solo alle relazioni con l'altro sesso), sia anche all'alterità in un senso più ampio (che include persino i minerali o gli esseri inanimati, oltre alle altre forme di vita, fino al Dio delle mistiche). Citando per la seconda volta Maria Zambrano (2001: 252, la quale però sta citando Teresa d'Avila), una pensatrice di solito non molto presente nell'opera di Muraro, quest'ultima paragona la condizione donata dall'amore al vivere o stare "fuori di sé" (Muraro 2003: 131). Si tratta di un'idea molto distante da quella che comincia a profilarsi dopo la catastrofica domanda di Socrate, cioè da quando l'attrazione verso la bellezza dell'altro viene intesa come desiderio del possesso sempiterno del bene (206 a 11), poi come desiderio dell'immortalità e, infine, della "contemplazione che rende immortali, elevandoci a uno stato di completa autosufficienza che capovolge il senso della beatitudine di chi ama ed è perciò felice di trovarsi in balia dell'altro" (Muraro 2000: 148). Ma a questo capovolgimento, per Muraro, dobbiamo resistere, anche perché per noi oggi sarebbe solo un incanto immaginario, privo ormai di efficacia simbolica: la scala di perfezione ontologica in cui Platone collocava gli oggetti dell'amore, dopo averli considerati in isolamento dall'amore, cioè la scala che andava "dal sensibile allo spirituale, dal particolare all'universale" è una scala che "non si reggeva da sé ed è ormai crollata": per il

tempo in cui è stata su, un tempo lungo anche per la "ripresa cristiana" del motivo platonico, "ha elevato l'anima con la forza di una buona volontà pericolosamente sorda alla voce del desiderio", penalizzando quegli esseri "umani, più donne che uomini, la cui esperienza è legata alla contingenza e all'essere corpo" (Muraro 2000: 149). Il fatto che ora quella scala o gerarchia sia crollata significa che ha perso il credito che la rendeva parte di un ordine simbolico. Questo fatto ha molteplici cause, tra cui certo anche quelle legate alle trasformazioni dell'organizzazione economica delle nostre società, tuttavia, quel fatto e le sue cause hanno anche sollevato una questione di senso: l'esigenza di offrire alla nostra precarietà una significazione diversa da quella per cui sarebbe il negativo che attende di essere tolto. È questa la questione per cui Muraro si immerge nella tradizione del platonismo cristiano, risale fino al *Simposio* e qui cerca di riallacciare i fili di quell'altro sapere dell'amore, che Platone ha assimilato, ma trasformandolo.

10. Come ho anticipato, secondo Muraro, quell'altro sapere, l'intelligenza dell'amore, non è per noi solo nascosto in alcune pagine del simposio. Vive piuttosto in alcune esperienze che in quelle pagine possono trovare parole per dirsi. Una di queste esperienze è quella dell'innamoramento, ma ce n'è un'altra, ancor più profonda. Per Muraro, c'è una vicinanza tra quella sorta di postura acrobatica che consiste nello star fuori di sé e l'esperienza delle donne:

Nascere donna vuol dire nascere predisposta allo sbilanciamento del centro di gravità che si sposta in altro, fuori di sé. Non è una predisposizione di natura metafisica o fisiologica; proviene dal rapporto con la madre. Nascere donna è nascere dello stesso sesso della madre, che è un privilegio grande ma costoso, perché imprime nel corpo e nella mente la possibilità di essere (madre) che è un di più, ma la imprime come un meno come una carenza che permane. [...] La carenza si imprime così nella mente femminile, ve la imprime il rapporto madre-figlia come una memoria dolorosa e una pretesa esorbitante, necessarie entrambe. [...] Questa speciale carenza associata alle origini della vita e al sesso femminile abbiamo visto che dà il suo nome alla madre di Eros (Muraro 2003: 131-132).

Difficilmente si può sopravvalutare la portata dello spostamento simbolico-concettuale qui richiamato

da Muraro (e sviluppato soprattutto in Muraro 1992): non cercare il bandolo dell'esser donna nel rapporto all'uomo (dei cui figli essere madre, del cui pene avere invidia, del cui desiderio farsi causa ecc.), bensì nella relazione alla propria madre, cioè all'interno della genealogia femminile. È entro le coordinate simboliche di tale relazione e di tale genealogia che va pensata la mancanza costitutiva, che può farsi desiderio, ma che, all'inizio, si imprime come miseria. La questione diventa dunque proprio questa: come fare sì che tale carenza o mancanza non sia vissuta "come invidia, avidità, disperazione", bensì "come apertura, ricevimento e grazia" (2003: 136). Ebbene, si tratta di "fermarsi alla carenza e starci lo stesso, vivere nello squilibrio del meno e del più, andare e venire fra la gioia della presenza e il dolore dell'assenza, perché, come si legge in Hadewijch, poetessa mistica del secolo XIII, 'l'amore soltanto sa quando viene e quando se ne va'" (2002: 41).

È dunque nella teologia in lingua materna che Muraro ha trovato la soluzione simbolica, cioè la via che lei si impegna a rendere leggibile agli occhi delle donne di oggi, ma senza escludere gli uomini.

L'intelligenza dell'amore è una formula che ho incontrato in una corrente della teologia medievale – la teologia mistica cistercense (Guglielmo di Saint-Thierry) e femminile (Hadewijch, Margherita Porete) – e in alcuni poeti, come Jacopone da Todi e l'autore della *Vita Nuova*, in un arco di tempo, tra il XII e il XIII secolo, che fu fecondissimo per la cultura europea, caratterizzato da una varietà di scambi, tra Islam, cristianesimo ed ebraismo, tra Oriente e Occidente, tra ricerca religiosa e cambiamenti nella vita materiale, e di passaggi, dalla campagna alla città, dall'antichità alla modernità, dal latino alle lingue materne. Questa formula – nella quale si deve forse riconoscere la sigla di una filosofia nascosta alla storia della filosofia – io penso che possa nominare qualcosa che ho scoperto con il femminismo, che è la possibilità di agire efficacemente facendo riposare la volontà, la nostra povera, buona volontà che lavora da più di duemila anni e mi pare esausta, e facendo lavorare al suo posto il desiderio, per il quale, *a certe condizioni*, lavorare non è più faticoso di quanto non sia il giocare per le creature bambine (Muraro 2000: 154-155).

11. Ma quali sono queste condizioni? La più difficile da nominare è proprio quella che Muraro ha trovato prima nella mistica e poi anche nell'insegnamento di

Diotima. In effetti, per quanto le parole e i testi della teologia in lingua materna siano distanti dal *Simpósio*, non sono separati da esso, e ciò grazie al platonismo cristiano. In questo, però, quei testi costituiscono una voce singolare perché ha saputo aprire un passaggio che altrimenti manca. Questo passaggio è quello che permette di sottrarsi all'incastro "fra il desiderio di colmarsi e il soddisfacimento che estingue il desiderio" (2003: 134). Tra i filosofi non è mancato chi ha sostenuto che in questo incastro emergerebbe la natura autodistruttiva del desiderio (che sarebbe appunto desiderio di quella soddisfazione che lo toglie), mentre ordinariamente quell'incastro si traduce nella ricerca di cose che si possano far proprie (fossero anche le conquiste da registrare nel catalogo di don Giovanni), l'ottenimento di ciascuna delle quali genera una frustrazione, da cui si rifugge riproducendo ancora la sequenza. Sottrarsi a questo incastro significa invece tener vivo il desiderio nella presenza-assenza dell'altro, cioè in una presenza che non può mai farsi fusione: una presenza che si incontra in una relazione che riesce a non diventare consuetudine. Il passaggio trovato dalle mistiche, ad esempio da Margherita Porete (cfr. Muraro 2001: 190-198), consiste nel comprendere, non solo a parole, non solo con l'intelletto quando considera una proposizione, che la mancanza che a causa della nostra caducità, precarietà, temporalità, non può essere colmata, è anche ciò che rende possibile all'anima di ricevere altro amore, ancora ed ancora, infinitamente (Muraro 2003: 135-136).

Per Muraro (ivi: 137), questa "stessa potente intuizione" è riconoscibile anche nel significato allegorico della "combinazione asimmetrica e squilibrata" tra Penia e Poros. Sul ruolo di Penia, abbiamo detto: resta allora da capire quale sia la "funzione di Poros", oltre al suscitare il desiderio in Penia. Per Muraro, il segreto va cercato nel suo nome, di cui "non esiste una traduzione soddisfacente" (2000: 143):

Chi traduce con Espediente o con Ingegno, influenzato dal ricordo della madre di Poros, la dea Metis, non si accorge che, in questa storia, l'arte di arrangiarsi è tutta dalla parte della creatura umana [*scil.* di Penia]. Chi traduce con Ricchezza o Guadagno, lo confonde con l'immagine invidiosa che di lui ha Carestia [*scil.* Penia]. C'è chi traduce con spirito di guadagno che forse è meglio perché rende la funzione simbolica del Dio. Si tratta, comunque, di interpretazioni

tutte approssimativamente accettabili ma nessuna calzante come vorremmo... (ivi: 137-138)

Muraro si rivolge allora ai significati che aveva la parola 'poros' nella lingua greca:

Poros significa: 1) passaggio attraverso, passo, guado; 2) apertura, foro, poro della pelle; 3) via, strada, sentiero, ponte; 4) (figurato) mezzo per conseguire qualcosa, risorsa, entrata, guadagno. Colpisce, d'altra parte, il contrasto fra la ricchezza dei singoli significati e la pochezza del significato metaforico, circoscritto alla vita dei mercati. È molto interessante: questa parola, così ricca di senso nella vita dei corpi e nei rapporti fra gli esseri umani, non significa quasi niente nella vita dello spirito, tant'è che non riusciamo a trovare una traduzione per la parola che dà nome a colui che fu, sia pure inconsapevolmente, il padre di Eros. Non riusciamo, perché il senso dell'essere in Platone non la ammette come una parola significativa: non ne ha bisogno e ne sarebbe disturbato. Ma è ben strano che, nei venti e più secoli che ci separano da lui, non si sia inventato un significato metaforico per il Dio che ha ingravidato la miseria dando vita all'amore! Suppongo che ciò voglia dire, non trovo altra spiegazione, che, anche in mezzo al fervore dei traffici, dei viaggi e dei mercati, si è continuato a concepire l'essere come uno o come facente capo a uno e sempre uguale a se stesso [...] e non come passaggio, scambio, apertura, differenza. (Muraro 2000: 153-154).

Tentando di sottrarsi a questa ontologia di sfondo, Muraro propone dunque di riconoscere nel dio che Penuria immagina ricco di tutti i beni, questa qualità effettiva: "La capacità di fare di un vuoto, reso mortalmente soffocante dall'invidia e dall'esclusione, un passaggio vitale. Il suo nome, dunque, è Passaggio" (2003: 138). Questo nome non allude a un'ascesi. Se un'intera civiltà, con i suoi filosofi, ha tentato di oltrepassare i limiti della condizione umana mirando all'autosufficienza del singolo o dell'umanità in generale, l'intelligenza dell'amore, a cui più donne che uomini hanno dato parola, insegna a convertire "il piombo di un'insopportabile dipendenza nell'oro di una mancanza accettata che apre la porta ad altro" (2000: 155). E quest'altro, in ultima analisi, è un aprirsi del mondo: "c'è essere perché l'amore fa del niente un passaggio al suo avvenimento" (2003: 139).

Note

¹ Secondo Krüger, Platone non nega la possibilità di dominare le passioni (ossia di sottoporle alla *phronesis*), ma “vede che anche il modo più autonomo di rapportarsi alla propria situazione e alle cose del mondo *non è sovrano*, cioè non è *completamente* indipendente [...]”. Chi si conosce e domina nella individualità della propria esistenza si trova ancora di fronte alla domanda, se egli sia anche signore del suo dominio, oppure se egli lo eserciti solo nella dipendenza da una potenza superiore [come ad esempio Eros], alla quale egli potrebbe essere sottoposto insieme con la sua autonoma intelligenza” (ivi: 59-60). Con un linguaggio di sapore religioso, Krüger ci aiuta qui a intravedere quell’ampio mare di condizioni, contingenti e non liberamente scelte, grazie a cui può prodursi per noi la possibilità di un esercizio della libertà e della ragione. Come vedremo, anche Muraro, seppure in modo molto differente, si avvarrà di quel linguaggio, in particolare quello della mistica femminile.

² La relazione di Muraro (“Luisa Muraro legge Il Simposio di Platone”) faceva parte del seminario del 1999 (è stata tenuta il 17 ottobre), quello intitolato: “Un testo e i suoi doni”. Il Titolo del seminario del 2000 era “Tradire il passato”.

³ Sul simposio come istituzione e sulle sue regole costitutive, tra cui l’esclusione delle donne tra i commensali: Brisson (1998: 34-36), Musti (2020).

⁴ Il *Simposio* si presenta come il lungo racconto che il personaggio di Apollodoro, probabilmente intorno al 400 a.C. (questa è la data su cui converge la maggior parte degli studiosi, a partire da Bury 1932: lxxvi-lxxviii e Robin 1938: XX-XXII; è stata tuttavia contestata da Nussbaum 1996: 335-340, che propone il 404 a.C.), avrebbe offerto in risposta ad alcuni suoi conoscenti (“uomini ricchi e perduti dietro al denaro”, Plat. *Symp.* 173 c 6, Diano-Susanetti 2006: 63) che gli chiedevano di informarli su quanto accaduto ad un famoso banchetto tenutosi, nel 416 a.C., a casa del tragediografo Agatone. L’opera di Platone, dunque, mette in scena una prima situazione diegetica in cui si collocano solo Apollodoro e i suoi interlocutori e dove la principale azione che ha luogo è l’atto di narrare da parte del primo (nelle righe 173 d 4 - 174 a 2, troviamo anche un breve scambio di battute). Il racconto di Apollodoro, tuttavia, mette in scena una seconda situazione diegetica, quella del banchetto, presentata come appartenente al passato della prima situazione. Qui operano diversi personaggi, da Aristodemo che accompagna Socrate a casa di Agatone e che anni dopo racconterà quanto accaduto allo stesso Apollodoro, alla flautista che viene congedata affinché i convenuti possano trascorrere la serata tra uomini dedicandosi “a far discorsi” (176 e 8, Diano-Susanetti 2006: 73), fino ai convenuti stessi, tra cui Agatone, Aristofane e Socrate all’età di circa cinquantaquattro anni. Anche in questo secondo contesto diegetico, le azioni che hanno luogo sono innanzitutto atti linguistici, qui, però, sono perlopiù encomi e discorsi in lode dell’amore. Quando è il turno di parola di Socrate, tuttavia, quest’ultimo, dopo uno scambio dialettico con Agatone, invece di offrire il suo elogio dell’amore, si impegna in un altro tipo di atto, quello che si presenta come un *resoconto fedele* di eventi accaduti molti anni prima, quando Socrate aveva circa trent’anni. Viene dunque messa in scena una terza situazione diegetica, in cui si colloca Diotima e i suoi incontri col giovane Socrate. Tra le azioni che hanno luogo qui, ci sono i sacrifici di purificazione compiuti da Diotima ad Atene, che Socrate richiama (201 d 4-5), e soprattutto i suoi scambi comunicativi con lui, fatti di dialoghi maieutici, confutazioni dialettiche di alcune delle opinioni di Socrate, racconti di miti, esposizioni di dottrine, rivelazioni a carattere misterico-religioso e messa in parola di esperienze. È una selezione di questi scambi che Socrate, al banchetto di Agatone, espone quasi interamente in forma mimetica, cioè, riportando le parole di Diotima (e quelle povere che lui le offriva in risposta), come un

discorso diretto (fa eccezione il racconto dell’inizio di quegli scambi: 201 e 3-7). Strauss (2006: 231), nel suo corso sul *Simposio* tenuto nel 1959, ha fatto acutamente osservare come nelle pagine occupate dal racconto di Socrate vengano meno le indicazioni del fatto che tale racconto è a sua volta riportato da Apollodoro. Detto altrimenti, vi leggiamo frasi come: “ella (scil. Diotima) mi disse” e non frasi come: “Socrate raccontò che lei gli disse”. È forse anche per questo che molti parlano semplicemente del *discorso di Diotima* (ad esempio in Destré - Giannopoulos 2017).

⁵ Più precisamente, è rappresentata così dai narratori intradiegetici, cioè Apollodoro e Socrate. Per Krüger (1995: 143) sarebbe rappresentata come personaggio storico anche da Platone, ma questo è più discutibile: si potrebbe infatti sostenere che Platone, come regista ultimo, abbia inserito nel testo dei segnali grazie a cui i suoi lettori più attenti potessero prendere con la dovuta ironia la rappresentazione intradiegetica (cfr. ad es. Halperin 1990: 147-148). Per chiarire questo punto, bisogna tener presente che vengono mobilitati argomenti di due tipi da chi sostiene che Diotima sia solo un personaggio di fantasia: alcuni sono argomenti esterni all’opera (ad esempio il fatto che Tucidide non faccia alcun riferimento a un episodio che in sé sarebbe così importante per la storia della guerra del Peloponneso, cioè quello dei riti di purificazione di Atene, cui nel *Simposio* è associato il nome di Diotima), altri sono argomenti interni e fanno leva su una serie di coincidenze più o meno sospette (cfr. Robin : xxiii-xxv). Ad esempio, il fatto che il nome “Diotima di Mantinea” sarebbe una sorta di gioco di parole (cfr. Brisson 1998: 30; ma anche Halperin 1990: 120-121, che però non è convinto da questa obiezione) o il fatto che in 205 d 10 - 206 a 1 il personaggio di Diotima, rappresentato come in dialogo con Socrate intorno al 440 a.C., sembra confutare, in maniera del tutto anacronistica, un’idea rappresentata come la tesi che il personaggio di Aristofane ha espresso al banchetto del 416 a.C. (cfr. Migliori 2013: 115). A prescindere dal valore di tali argomenti interni (e io concordo con Bonelli 2023: 52, sul fatto che non sono argomenti dirimenti: di fronte al secondo, ad esempio, è sufficiente ricordare come sia ben possibile affermare l’esistenza storica di Diotima e tuttavia ammettere che Platone abbia almeno in parte rimaneggiato le sue concezioni quando ha creato il personaggio del *Simposio* che porta il suo nome, come tutti ammettono che abbia fatto con le idee di Protagora, Gorgia e soprattutto Parmenide quando ne ha fatto i personaggi degli omonimi dialoghi), si potrebbe suggerire quanto segue: Platone avrebbe fatto spazio al tipo di fatti appena evocati per indurre i suoi lettori a non farsi coinvolgere troppo dal racconto. L’idea che lo avrebbe guidato è che per usar bene del *Simposio*, non bisogna preoccuparsi troppo della verità dei fatti che vi son narrati (tra cui quelli relativi a Diotima), bensì della verità dei discorsi filosofici che vi sono esposti. (Riguardo al passo 205 d 10 - 206 a 1, anche secondo Obdrzalek 2017: 71, si tratta di un segnale del regista Platone, ma per interpretarlo va connesso a 193 a 2-3).

⁶ Anche per Bonelli (2023: 51), Belotti (2020: 113) e Nucci (2009: 131) l’opinione citata è la più diffusa negli studi sul *Simposio*. Invece Brisson (1998: 29) sostiene che “la maggioranza degli studiosi [...] hanno creduto alla storicità di Diotima” (lo stesso dice Andò 2005: 116). Questa così sorprendente divergenza nel rendicontare lo stato dell’arte degli studi su Diotima è solo in parte ricomposta da Halperin (1990: 119) che spiega come la credenza nell’esistenza storica di Diotima fosse la più diffusa tra gli studiosi di fine ‘800 e inizio ‘900, mentre la credenza nel suo essere solo un personaggio inventato da Platone sia andata diffondendosi a partire dagli ultimi decenni del ‘900. Per spiegare quella divergenza bisogna anche tener conto del fatto che non è sempre chiaro il criterio di distinzione: ad esempio, Bonelli conta sia Reale, sia Cavarero tra coloro che negano l’esistenza di Diotima, ma come mostro di seguito nel testo, loro sostengono piuttosto che il personaggio platonico di Diotima, per quanto possa trarre ispirazione da un personaggio storico e dunque condividere

con tale personaggio alcune delle sue caratteristiche (ad esempio, l'essere una sacerdotessa), di certo non condivide le sue caratteristiche più importanti (in particolare, le dottrine che gli sono attribuite nel *Simposio*). Insomma, Reale (perlomeno nei suoi testi scientifici) e Cavarero (e anche Brisson, come Dover 1980: 137) adottano quella che chiamerò la *strategia concessiva* riguardo all'esistenza storica di Diotima.

⁷ È qui importante ricordare, lo fa anche Cavarero, la posizione di Waithe (1987), secondo la quale, non solo Diotima sarebbe esistita, ma le dottrine che le attribuisce Socrate sarebbero effettivamente le sue. A questa posizione, simile a quella di Taylor, si potrebbe forse obiettare quel che è stato obiettato a quest'ultimo, cioè che riduce Platone a una sorta di "stenografo" (Vidal-Naquet 1984: 94; cfr. anche Keime 2014). Tuttavia, la raffinatezza dell'argomentazione di Waithe merita che i suoi critici facciano uno sforzo maggiore, infatti lei sostiene che le dottrine del personaggio platonico erano effettivamente di Diotima anche sulla base del fatto, perlopiù misconosciuto, che presentano delle importanti differenze rispetto alle dottrine sull'amore o su altro (in particolare sull'immortalità o sulle Idee) rinvenibili in altri scritti platonici.

⁸ Come sottolinea anche Bonelli (2023: 51), l'argomento più forte contro l'esistenza storica del personaggio platonico di Diotima è che non vi fa riferimento nessuna altra fonte (a parte quelle che dipendono dal *Simposio*). Si tratta dunque di un argomento *ex silentio*. La debolezza generale di questo tipo di argomento (su cui Waithe 1987: 101) si aggrava particolarmente in questo caso se si tiene conto della dinamica di misconoscimento e di esclusione delle figure femminili che opera nella costruzione della memoria storica delle civiltà fallocentriche o patriarcali. A questa dinamica allude anche Muraro (2003: 119-120) e vi insiste Nye (2015); Bonelli (2023: 54) cita in proposito anche Fugère (1898: 326-328), che contiene effettivamente una miniera di osservazioni acute (nonostante le riserve di Halperin 1990: 120).

⁹ Evidentemente, questa domanda non va confusa con quella di chi osasse chiedere che senso abbia o abbia avuto l'eventuale esistenza di Diotima. Qui ci si interroga sul senso del lavoro volto ad accertare che Diotima sia effettivamente esistita e dunque sul significato che può rivestire l'*affermazione* di tale esistenza.

¹⁰ Un altro esempio è la valorizzazione della ricerca di Benedetta Craveri sulle preziose, perché queste sono state capaci di realizzare una pratica politica in cui circolava al massimo autorità simbolica femminile, ricorrendo al minimo alle mediazioni di potere; cfr. Cigarini 2022: 31-35

¹¹ Si noti che allo stesso esito, trattare come insignificante il fatto che il personaggio di Diotima sia femminile, si può giungere anche sostenendo che dietro la sua maschera non vi sia il personaggio di Socrate (come invece ritiene Reale), bensì Platone che starebbe mostrando, perlomeno da un certo momento in poi (di solito viene indicato 209 e 4), come il suo proprio sapere sull'amore sia superiore a quello socratico. Per quest'ultima tesi: Cornford (1937: 75), Jaeger (1954: 329), Vlastos (1981: 21).

¹² Ad essere precisi, su questi ultimi, Reale (1997: 162-164) si sofferma: per lui, dunque, la maschera di Diotima avrebbe potuto essere sostituita, più che con quella di un semplice amico, con quella di un sacerdote. La debolezza di letture di questo tipo, che valorizzano solo il nesso tra Diotima e la dimensione religiosa, saltando il suo essere donna, è rilevata in maniera eccellente da Halperin (1990: 125-129)

¹³ A questi mondi delle donne, lungamente esclusi dallo sguardo degli studiosi, oggi si presta sempre più attenzione, certo anche grazie

agli effetti epistemologici portati dalla presa di parola femminista. Libri molto significativi in proposito sono Andò (2005) e, più recentemente, Nobili (2023).

¹⁴ L'impianto concettuale di fondo di queste letture che svelano il gesto espropriativo dei filosofi nei confronti del potere generativo è articolato ad esempio da O'Brien (1981).

¹⁵ Muraro stessa (2003: 125) cita in proposito Morselli (1998: 54) la quale, commentando ed elogiando l'approccio ermeneutico di Irigaray (1985), su cui torneremo, scrive: "il travestimento lascia scoperto qualcosa, quasi non sia riuscito bene al filosofo che si è fatto prendere la mano, nello scrivere, dal personaggio che voleva ridurre nelle strette delle sue teorie".

¹⁶ Si noti che queste stonature o fratture sono cercate da Muraro, come da Irigaray (1985), nella stessa esposizione che il personaggio di Socrate fa del discorso di Diotima e non, come ad esempio fa Waithe (1987), nei rapporti tra tale discorso e gli altri discorsi sull'amore (o sull'anima o sull'immortalità) che sono rinvenibili in altri dialoghi platonici. Una critica dell'operazione di Irigaray, da un punto di vista che, su questo, è simile a quello di Waithe, è offerta da Nye (1989).

¹⁷ Qualcuno potrebbe chiedere come possono non essere esclusi gli uomini, se l'esperienza cui si fa riferimento è più un'esperienza di donne. E poi, quali donne, proprio tutte? Come può esserne certa Muraro? Domande come queste, in realtà non colgono il punto. Per coglierlo propongo di partire da quest'altra affermazione di Muraro: "Indico delle cose e quelli che se le ritrovano nel proprio orizzonte, mi capiscono. Vuol dire allora che escludo gli altri e offendo il linguaggio nella sua più umana funzione? No, gli altri capiranno, solo un po' meno. Del resto, capita sempre così" (1998: 91). È dunque ben possibile che anche alcune donne non trovino nel loro orizzonte ciò che Muraro indica. La forza del discorso non sta nel numero di coloro che vi si riconoscono immediatamente, ma nel fatto che nessuno vi è incluso a forza, mentre chiunque può includervisi. Ad esempio, non è che gli uomini siano esclusi, ma il lavoro di mediazione e rielaborazione necessario a capire come possa valere anche per loro quel che Muraro dice a partire da un'esperienza elaborata con altre donne (e in rispondenza al proprio e al loro sentire), questo lavoro necessario affinché si sia inclusi nel discorso, non solo attraverso uno stragemma verbale (ad esempio il maschile sovraesteso o lo schwa), non è anticipato, ma lasciato a quegli uomini che abbiano il desiderio di realizzarlo. Lo stesso vale a maggior ragione per chi non si riconosce né tra gli uomini, né tra le donne.

¹⁸ Questa generale concezione dell'ermeneutica, per caratterizzare la quale mi sono rifatto all'analisi critica che ne fa Foucault (ad esempio 1971: 26-27), trova una delle sue esemplificazioni paradigmatiche, in relazione a Platone, nei lavori di Leo Strauss (2006 per il *Simposio*, ma anche, più in generale, 2010) e della sua scuola. Gill (2006: 59) mostra come le sue prime tracce si possano rinvenire nei commenti platonici di Proclo.

¹⁹ Che la costruzione teatrale del *Simposio*, in particolare grazie al colpo di scena finale dato dall'arrivo di Alcibiade, serva anche a mettere in guardia dal credere che il desiderio amoroso possa essere pienamente catturato dal concetto, è sostenuto pure da Lacan (2016), come ricorda la stessa Muraro (2002: 35). Quanto alla scena che ha Alcibiade come protagonista, Muraro la valorizza (e molto) solo in Muraro 2000.

²⁰ Insomma, anche il fallocentrismo, pur presentandosi come originario, può esistere solo in quanto si appoggia a, e dunque non consuma del tutto, ciò che davvero è presso l'origine.

²¹ Questo fatto mi pare sottovalutato da Andò (2005:117), quando, riprendendo apertamente l'impostazione di Muraro, scrive: "Di questa donna [scil. Diotima] cercherò di ascoltare la voce, perché in lei, come in Fenarete, individuo una comune genealogia di sapere".

²² Qualche riga dopo, Irigaray aggiunge: "Niente della rappresentazione che noi ci facciamo solitamente del filosofo: studioso vestito come si deve, di buone maniere, che sa tutto e dottamente ci insegna il corpo dottrinale già acquisito. Il filosofo non è niente di tutto questo. È una specie di straccione che se ne va in giro cercando di incontrare la realtà, di abbracciare, di conoscere (co-nascere?) tutto ciò che vi si può trovare di amabile, di bello, di sapiente".

²³ Il fatto che Diotima racconti un mito, quello relativo alla nascita di Eros, introduce un'ulteriore complicazione nell'analisi delle situazioni diegetiche del *Simposio* (cfr. *supra* nota 4). In effetti, quel racconto non è esplicitamente presentato come un racconto di finzione (il mito è invece associato al racconto per bambini in Plat. *Soph.*, 242 c 7-8), ma come la narrazione di un evento accaduto *in illo tempore*. Questo comunque non significa necessariamente che Diotima (così come Socrate, che riporta quel racconto senza prendere le distanze da esso) si aspetti la stessa adesione che si aspetta un testimone oculare quando riporta un avvenimento cui ha assistito e cioè che i suoi interlocutori credano che quell'avvenimento sia accaduto così come lui lo racconta. Anzi, probabilmente Diotima si aspetta che quel racconto sia certamente preso sul serio, ma come una rappresentazione in forma immaginifica di una verità che può almeno in parte essere portata a parola anche in altre maniere (d'altronde è proprio in questo modo che lei stessa ritorna su quel mito, subito dopo averlo raccontato). Ad ogni buon conto, se lo intendessimo come il resoconto di un fatto, cioè appunto la nascita di Eros, allora dovremmo dire che Diotima (intesa come personaggio del racconto di Socrate, inteso come personaggio del racconto di Apollodoro) introduce una quarta situazione diegetica, quella in cui ha luogo la festa per la nascita di Afrodite e il concepimento di Eros. Al di qua di tale complicazione, notiamo comunque che, nella realtà diegetica del *Simposio*, dove ha luogo l'incontro tra Apollodoro e i suoi interlocutori e dove, più indietro nel tempo, ha avuto luogo il banchetto e dove, ancor più indietro nel tempo, ha avuto luogo l'incontro tra Socrate e Diotima, ebbene, in tale realtà i nomi di Afrodite, Zeus, Poros, Penia e Eros non sono intesi come nomi di realtà fittizie, ma al massimo come modi di alludere in maniera immaginifica, al piano del divino: cfr. su questo gli ottimi chiarimenti offerti da Krüger (1995: 59-77), ma anche quelli di Godel (1954: 27-28), che si confronta anche con il *Cratilo* platonico. (In questa nota ho cercato di allentare la presa che ha lo schema Realtà/Finzione sul modo in cui ci accostiamo ai miti esposti nei dialoghi platonici e per farlo ho cercato di distanziare il mito dalla favola, ma Muraro 2003: 67-68, facendo leva anche su Cristina Campo 1987, mette in guardia da quello schema *anche in rapporto alle favole*: sono racconti di finzione che "non hanno finito d'insegnare che c'è altro dalla sedicente realtà, e come aprirsi la strada fin là").

²⁴ Penia non può essere semplicemente una dea, altrimenti non mancherebbe di nulla, sarebbe stata invitata alla festa per la nascita di Afrodite come tutti gli altri dèi e, soprattutto, il figlio avuto con il dio Poros, sarebbe stato un dio e non un grande demone. D'altra parte, però, non credo neppure che sia una donna mortale e questo non solo perché di solito le personificazioni sono essere di grado superiore rispetto agli umani, ma anche perché Platone, nell'*Apologia di Socrate* (27 c-e) afferma che i demoni sono figli bastardi di dei e ninfe o altre creature simili. Strauss (2006: 219, 222) individua un'ulteriore ragione per negare che Penia sia una donna mortale, cioè il fatto che, secondo Diotima, sarebbe proprio Eros a rendere possibili gli scambi e le interazioni tra dèi ed esseri umani, per cui non potrebbe provenire da una di tali interazioni.

Bibliografia

- ANDÒ V. (2005), *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2005.
- BELOTTI S. (2020), "Diotima di Mantinea", in BONELLI M. (a cura di), *Filosofe, Maestre, Imperatrici. Per un nuovo canone della storia della filosofia antica*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma, pp. 105-129.
- BONELLI M. (2020), "Un tentativo di valorizzazione e di inclusione delle donne filosofe nell'antichità", in EAD. (a cura di), *Filosofe, Maestre, Imperatrici. Per un nuovo canone della storia della filosofia antica*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma, pp. XIII-XXI.
- EAD. (2023), "Diotima di Mantinea e il Simposio di Platone", in NOBILI C., SACCENTI R. (a cura di), *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al medioevo*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 49-60.
- BURY R.G. (1932), *The Symposium of Plato* (1932), edited by R.G. Bury, W. Heffer and Sons Ltd, Cambridge 1969.
- BUTTARELLI A., MURARO L., RAMPOLLO L. (2000) (a cura di), *Duemi-laeva. Donne che cambiano l'Italia*, Pratiche, Milano.
- BRISSEON L. (1998), *Platon, Le Banquet*, présentation et traduction par L. Brisson, Flammarion, Paris.
- CALOGERO G. (1984), *Introduzione al Simposio platonico* (1928), in ID., *Scritti minori di filosofia antica*, Bibliopolis, Napoli, pp. 175-228.
- CAMPO C. (1987), *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano.
- CAPRA A. (2003), "Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone", in BONAZZI M., TRABATTONI F. (a cura di), *Platone e la tradizione platonica*, Cisalpino, Milano, pp. 3-30.
- CAVARERO A. (1991), *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma.
- CIGARINI L. (2022), *La politica del desiderio e altri scritti*, a cura di R. Fanciullacci e S. Ferrando, Orthotes, Napoli-Salerno.
- COLLI G. (1979): Platone, *Simposio*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano.
- CORNFORDE F. M. (1937), "The Doctrine of Eros in Plato's *Symposium*" (1937), in ID., *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1950, pp. 68-80.
- DESTREÉ P. - GIANOPOULOS Z. (2017) (edd.), *Plato's 'Symposium': A Critical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DIANO-SUSANETTI (2006): Platone. *Il Simposio*, tr. it. di C. Diano, introduzione e commento di D. Susanetti, Marsilio, Venezia.
- DIOTIMA (2002) (a cura di), *Approfitte dell'assenza. Punti di avvicinamento sulla tradizione*, Liguori, Napoli.
- DOVER K.J. (1980): *Plato, Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FOUCAULT M. (1971), *Due risposte sull'epistemologia*, tr. it. di M. de Stefanis, Lampugnani Nigri, Milano.
- FUGÈRE G. (1898), *Mantinée et l'Arcadie Orientale*, Albert Fontemoing Éditeur, Paris.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. di R. Novità, Einaudi, Torino.
- GODEL R. (1954), "Socrate et Diotime", in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Supplément: Lettres d'humanité*, 13, pp. 3-30 (https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1954_num_13_4_5049, consultato il 27/08/2024).
- GILL C. (2006), "Le dialogue platonicien" in BRISSEON L. FRONTEROTTA F. (éds.), *Lire Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 53-75.
- HALPERIN D.M. (1990), "Why is Diotima a Woman?" in ID., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, Routledge, New York 1990, pp. 113-151.
- IRIGARAY L. (1985), *L'amore stregone. Lettura di Platone*, Simposio, "Discorso di Diotima", in EAD., *Etica della differenza sessuale*, tr. it. di L. Muraro e A. Leoni, Feltrinelli, Milano, pp. 22-31.
- EAD. (1989), *Sessi e genealogie*, tr. it. di L. Muraro, La Tartaruga, Milano.
- EAD. (1992), *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, tr. it. di M.A.

- Schepisi, Bollati Boringhieri, Torino.
- EAD. (1993), *Amo a te. Verso una felicità nella Storia*, tr. it. di P. Calizzano, Bollati Boringhieri, Torino.
- EAD. (2008), *La via dell'amore*, tr. it. di R. Salvadori, Bollati Boringhieri, Torino.
- JAEGER W. (1954), *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, vol. 2, tr. it. di A. Setti, La Nuova Italia, Firenze.
- KEIME C. (2015), "La fonction de Diotime dans le *Banquet* de Platon (201d1-212c3) : le dialogue et son double", in *Études platoniciennes [En ligne]*, 11, <http://journals.openedition.org/etudes-platoniciennes/535>
- KRÜGER G. (1995), *Ragione e Passione. L'essenza del pensiero platonico*, tr. it. di E. Peroli, Vita e Pensiero, Milano.
- LACAN J. (2016), *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-1959*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino.
- MIGLIORI M. (2013), *Il disordine ordinato. La filosofia dialettica di Platone*, vol. I, *Dialettica, metafisica e cosmologia*, Morcelliana, Brescia.
- MORSELLI G. (1998), "Tra il Simposio e il Fedro: l'eros assente" in *Segni e comprensione*, XII:35, pp. 52-64.
- MURARO L. (1992), *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma.
- EAD. (1993), *La posizione isterica e la necessità della mediazione*, a cura di M. Ferrante, Donne Acqua Liquida, Palermo
- EAD. (1995), *Lingua materna scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, M. D'Auria, Napoli.
- EAD. (1998), *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Manifestolibri, Roma.
- EAD. (2000), "La maestra di Socrate", in BUTTARELLI, MURARO, RAMPOLLO 2000: 145-156.
- EAD. (2001), *Le amiche di Dio. Scritti di mistica femminile*, a cura di C. JOURDAN, D'Auria, Napoli. (Ripubblicazione parziale con il titolo: *Le amiche di Dio. Margherita e le altre*, a cura di C. JOURDAN, Orthotes, Napoli-Salerno 2014).
- EAD. (2002), "La maestra di Socrate e mia", in DIOTIMA 2002: 27-43.
- EAD. (2003), *Il dio delle donne*, Mondadori, Milano. Ripubblicato presso Marietti, Genova, 2020. I rinvii ai numeri di pagina si riferiscono a questa più recente edizione.
- EAD. (2011a), *Tre lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*, a cura di R. Fanciullacci, Orthotes, Napoli.
- EAD. (2011b), *Non è da tutti. L'indicibile fortuna di nascere donna*, Carocci, Roma.
- EAD. (2016), *Al mercato della felicità*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- MUSTI D. (2020), *Il simposio*, Laterza, Roma-Bari.
- NOBILI C. (2023), *Vici di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Carocci, Roma.
- NUCCI M. (2009): Platone, *Simposio*, tr. e commento di M. Nucci, Einaudi, Torino.
- NUSSBAUM M.C. (1996), *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it. di M. Scattola, Il Mulino, Bologna
- NYE A. (1989), "Irigaray and Diotima at Plato's Symposium" (1989), in N. TUANA (ed.), *Feminist interpretations of Plato*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1994, pp. 197-215.
- EAD. (2015), *Socrates and Diotima. Sexuality, Religion, and the Nature of Divinity*, Palgrave MacMillan, New York.
- OBDRZALEK S. (2017), "Aristophanic Tragedy", in DESTREE, GIANNIPOULOS 2017: 70-87.
- O'BRIEN M. (1981), *Politics of Reproduction*, Routledge and Kegan Paul, Boston.
- REALE G. (1997), *Eros demone mediatore e il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Rizzoli, Milano.
- EAD. (2001): Platone, *Simposio*, a cura di G. Reale, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- ROBIN L. (1938) : Platon, *Le Banquet*, in *Oeuvres Complètes*, tome IV, part. II, texte établi et traduit par L. Robin, Les Belles Lettres, Paris.
- SAXONHOUSE A.W. (1984), "Eros and the Female in Greek Political Thought: An Interpretation of Plato's Symposium" in *Political Theory*, 12:1, pp. 5-27.
- STRAUSS L. (2006), *Sur "Le Banquet". La philosophie politique de Platon*, tr. fr. di O. Sedeyn, Éditions de l'éclat, Paris.
- ID. (2010), *La città e l'uomo. Saggi su Aristotele, Platone, Tuciddide*, tr. it. di C. Altini, Marietti, Genova-Milano.
- TAYLOR A.E. (1968), *Platone. L'uomo e l'opera*, tr. it. di M. Corsi, La Nuova Italia, Firenze.
- TOMMASI W. (2001), *I filosofi e le donne. La differenza sessuale nella storia della filosofia*, Tre Lune, Mantova.
- VIDAL-NAQUET (1984), "La società platonica dei dialoghi: abbozzo d'uno studio prosografico" (1984) in ID., *La democrazia greca nell'immaginario dei moderni*, tr. it. di F. Sircana, Il Saggiatore, Milano 1996, pp. 93-116.
- VLASTOS G. (1981), "The Individual as an Object of Love", in ID., *Platonic Studies*, Princeton University Press, Princeton, pp. 3-34.
- WAITHE M.E. (1987), "Diotima of Mantinea", in EAD. (ed.), *A History of Women Philosophers*, vol. 1, Dordrecht - Boston, 1987, pp. 83-116.
- WARREN K.J. (2009a), "Lead Essay: 2,600 Years of the History of Western Philosophy Without Women: This Book as a Unique, Gender-Inclusive Alternative", in EAD. (ed.), *An Unconventional History of Western Philosophy. Conversations between Men and Women Philosophers*, Rowman & Littlefield Publisher, Lanham, pp. 1-26
- EAD. (2009b), "Plato and Diotima. Introduction", in EAD. (ed.), *An Unconventional History of Western Philosophy. Conversations between Men and Women Philosophers*, Rowman & Littlefield Publisher, Lanham, pp. 27-36.
- WILDER K. (1986), "Women Philosophers in the Ancient Greek World: Donning the Mantle" in *Hypathia*, I:1, pp. 21-62.
- WITTGENSTEIN L. (1993), *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino.
- ZAMBRANO M. (1997), *All'ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, tr. it. di E. Laurenzi, Pratiche, Milano.
- EAD. (2001), *L'uomo e il divino*, tr. it. di G. Ferraro, Edizioni Lavoro, Roma.

Autori | Autrici

Paolo Cesaretti è professore associato, abilitato ordinario, di Civiltà Bizantina presso l'Università degli studi di Bergamo. L'età giustiniana, con particolare riferimento all'opera di Procopio di Cesarea; i rapporti tra Bisanzio e l'Occidente; gli studi filologici (Eustazio di Tessalonica su tutti) e agiografici (specie in merito al X secolo) sono al centro delle sue ricerche, testimoniate da più di 100 tra edizioni critiche, testi di scavo, monografie, articoli e curatele apparse in Italia e all'estero. Ha altresì pubblicato volumi di *narrative non fiction*, premiati e tradotti in varie lingue straniere, dedicati a momenti e figure della storia bizantina. Ha anche sviluppato una ricca produzione pubblicistica su temi di attualità editoriale e culturale.

Michele Corradi è professore associato di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Pisa. Tra i suoi interessi di ricerca, Platone, Protagora e la sofistica antica, Aristotele, Epicuro. Nel 2012 ha pubblicato il volume *Protagora tra filologia e filosofia. Le testimonianze di Aristotele*.

Dino De Sanctis, professore associato di Filologia classica presso l'Università degli studi della Tuscia, si occupa prevalentemente di epica arcaica e di Epicureismo. Ha pubblicato la monografia *Il canto e la tela: le voci di Elena in Omero* (Pisa-Roma 2018) e ha curato la traduzione e il testo critico dell'*Epistola a Pitocle* di Epicuro, in F. Verde (ed.), *Epicuro. Epistola a Pitocle* (Baden Baden 2013).

Riccardo Fanciullacci è professore associato di Filosofia Morale presso il Dipartimento di Lettere, Filosofia e Comunicazione dell'Università degli studi di Bergamo. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulla tradizione etica aristotelica e, in un contesto più ampio, sul confronto tra etica antica e moderna. Ha approfondito anche il pensiero di Iris Murdoch e di Elizabeth Wolgast, esplorando in particolare le connessioni tra l'etica contemporanea e il pensiero femminile. Un altro ambito significativo dei suoi studi riguarda l'ontologia sociale, con un'attenzione particolare alla dialettica tra tecnologia e storia. La sua produzione accademica include, tra gli altri, il volume *L'esperienza etica. Per una filosofia delle cose umane* (Orthotes), in cui esplora il rapporto tra etica e le sfide del mondo contemporaneo.

Lucia Floridi è professoressa associata in Filologia classica

Contributors

Paolo Cesaretti is Associate Professor of Byzantine Civilisation at the University of Bergamo. The age of Justinian, with particular reference to the work of Procopius of Caesarea; relations between Byzantium and the West; philological studies (Eustathius of Thessalonica above all) and hagiographic studies (especially on the 10th century) are at the centre of his research, evidenced by more than 100 critical editions, excavation texts, monographs, articles and curatorships that have appeared in Italy and abroad. He has also published award-winning volumes of narrative non fiction - translated into several foreign languages - dedicated to moments and figures in Byzantine history. He has also published intensively on contemporary and cultural issues.

Michele Corradi is Associate Professor of Greek Language and Literature at the University of Pisa. His research interests notably include Plato, Protagoras and the ancient sophists, Aristotle, and Epicurus. In 2012, he published the book *Protagora tra filologia e filosofia. Le testimonianze di Aristotele*.

Dino De Sanctis, Associate Professor of Classical Philology at the University of Tuscia, deals mainly with archaic epics and Epicureanism. He published the monograph *Il canto e la tela: le voci di Elena in Omero* (Pisa-Roma 2018) and edited the translation and critical text of *Epistola a Pitocle* di Epicuro, in F. Verde (ed.), *Epicuro. Epistle to Pythocles* (Baden Baden 2013).

Riccardo Fanciullacci is Associate Professor of Moral Philosophy at the Department of Literature, Philosophy, and Communication at the University of Bergamo. His research primarily focuses on the Aristotelian ethical tradition and, more broadly, on the comparison between ancient and modern ethics. He has also explored the thought of Iris Murdoch and Elizabeth Wolgast, with a particular emphasis on the connections between contemporary ethics and feminist thoughts. Another significant area of his research concerns social ontology, with particular attention to the dialectic between technology and history. His academic work includes, among others, the volume *L'esperienza etica. Per una filosofia delle cose umane* (Orthotes), in which he explores the relationship between ethics and the challenges of the contemporary world.

Lucia Floridi is Associate Professor in Classical Philology

presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'epigramma greco e latino, la poesia ellenistica, la prosa d'arte di età imperiale, il rapporto tra letteratura e arti visive. È responsabile di unità locale del Progetto PRIN 2022 "WInGS - Women Intellectuals in Greek Society". Tra i suoi lavori principali le edizioni critiche commentate *Stratone. Epigrammi* (Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2007); *Lucillio. Epigrammi* (De Gruyter, Berlin-Boston 2014); *Edilo. Epigrammi* (De Gruyter, Berlin-Boston 2020); *Pseudo-Filone di Bisanzio. Le Sette Meraviglie del Mondo* (con F. Condello; De Gruyter, Berlin-Boston 2023); il volume miscelaneo *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature* (con A. Capra; De Gruyter, Berlin-Boston 2023); la monografia *Voci e silenzi di Briseide. Da Omero a Pat Barker* (Pàtron, Bologna 2024).

Elena Gritti svolge attività di ricerca storica presso l'Università di Bergamo (Ricercatrice (A) in Storia romana), dove ha conseguito la laurea specialistica in Storia romana, con una tesi dedicata a Ravenna e all'Alto Adriatico tardo antichi (2009). Ha lavorato anche nel corso di successive ricerche di dottorato e post-dottorato a studi sulla Tarda Antichità e sul Mediterraneo, editi in riviste scientifiche. Negli ultimi dieci anni si è occupata dello sviluppo di opere prosopografiche, con particolare attenzione alla mobilità tra Oriente e Occidente in epoca romana e tardoantica. I principali risultati di questa ricerca sono i due volumi pubblicati nella collana "Munera", intitolati *Prosopografia romana fra le due partes Imperii (98-604). Contributo alla storia dei rapporti fra Transpadana e Oriens* (Edipuglia 2018-2019). Due anni fa, ha pubblicato la sua tesi di dottorato in un volume intitolato *Indagini sulla Vita Severini (BHL 7656)* (Bolis 2022).

Efstratios Karydopoulos ha studiato Lettere classiche all'Università Aristotele di Salonicco (Laurea 2015), dove ha conseguito anche il Master (2018) e il Dottorato (2023). La sua tesi di Master riguarda la concezione del tempo in Platone e Aristotele. È specializzato nella filosofia di Platone e la sua tesi di dottorato si concentra sulla teologia platonica. È stato borsista della Fondazione Nazionale per le Borse di Studio (2022-2023) e ha partecipato alla 1^a Conferenza per Studenti Post-laurea e Dottorandi del Dipartimento di Filosofia dell'Università Aristotele di Salonicco (2018), e alla 1^a Conferenza per Studenti Post-laurea e Dottorandi del Dipartimento di Lettere Classiche dello stesso ateneo (2019), nella quale ha fatto parte del Comitato Organizzatore. Re-

at the Department of Classical Philology and Italian Studies, University of Bologna. Her research interests include Greek and Latin epigram, Hellenistic poetry, Greek Imperial prose, the relationship between literature and visual arts. She is responsible for the local unity of the Project PRIN 2022 "WInGS - Women Intellectuals in Greek Society". Among her works the critical editions, with commentaries, *Stratone. Epigrammi* (Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2007); *Lucillio. Epigrammi* (De Gruyter, Berlin-Boston 2014); *Edilo. Epigrammi* (De Gruyter, Berlin-Boston 2020); *Pseudo-Filone di Bisanzio. Le Sette Meraviglie del Mondo* (with F. Condello; De Gruyter, Berlin-Boston 2023); the collected volume *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature* (with A. Capra; De Gruyter, Berlin-Boston 2023); the monography *Voci e silenzi di Briseide. Da Omero a Pat Barker* (Pàtron, Bologna 2024).

Elena Gritti carries out historical research at the University of Bergamo (now Junior Lecturer in Roman History), where she obtained her Master's degree in Roman History, with a thesis devoted to Ravenna and the late antique northern Adriatic (2009). She has also worked in the course of subsequent doctoral and post-doctoral research on Late Antiquity and the Mediterranean, published in scientific journals. During the last ten years, she has been working on the development of prosopographical works, with a focus on mobility between East and West in Roman and late antique times. The main results of this research are the two volumes published in the "Munera" series, which are titled *Prosopografia romana fra le due partes Imperii (98-604). Contributo alla storia dei rapporti fra Transpadana e Oriens* (Edipuglia 2018-2019). She published her doctoral thesis two years ago in the volume entitled *Indagini sulla Vita Severini (BHL 7656)* (Bolis 2022).

Efstratios Karydopoulos studied Classics at Aristotle University of Thessaloniki (B.A. 2015), where he also earned his Master (2018) and his PhD (2023). His Master Thesis is on Plato's and Aristotle's view of time. He is specialized in Plato's philosophy and his Dissertation Thesis focuses on Plato's theology. He was a doctoral fellow of the National Fellowship Foundation (2022-2023) and he participated in the 1st Conference for Postgraduate Students and PhD Candidates in the Department of Philosophy, AUTH (2018), and in the 1st Conference for Postgraduate Students and PhD Candidates in the Department of Classics, AUTH (2019), in which he was a member of the Organizing Committee. He has been recently working on a project for the digital edition

centemente ha lavorato a un progetto per l'edizione digitale del corpus aristotelico (@*ristotelistes*-The cooperative corpus+ of Aristotle). Ultimamente, sta curando libri e riviste scientifiche per Nissos Academic Publishing. I suoi interessi di ricerca includono la Filosofia e la Scienza dell'Antica Grecia, la Religione dell'Antica Grecia e la Filosofia della Tarda Antichità.

Ioannis M. Konstantakos è professore ordinario di Letteratura greca presso l'Università Nazionale "Capodistria" di Atene, presso la quale ha anche diretto il programma post-laurea e dottorale in studi classici. Membro di vari comitati internazionali di studi e di accademie, collaboratore regolare di vari periodici scientifici e dell'*Athens Review of Books*, ha per principali ambiti di ricerca la commedia greca e romana, la storiografia antica, la narrativa antica, la mitologia, la tradizione popolare del mondo antico e le letterature del Vicino Oriente. Ha pubblicato decine di studi su questi argomenti, ricevendo importanti premi. Altre sue monografie e curatele dedicate al mondo antico e alla sua ricezione arrivano sino al XX secolo.

Vasileios Liotsakis è professore associato di Letteratura greca antica presso il Dipartimento di Filologia dell'Università del Peloponneso. È specializzato in storiografia greca antica, dialoghi platonici, teoria narrativa e narratologia. Ha pubblicato diversi contributi in questi campi ed è autore delle monografie *Redeeming Thucydides' Book VIII. Narrative Artistry in the Account of the Ionian War* (Berlino/Boston 2017), *Alexander the Great in Arrian's Anabasis. A Literary Portrait* (Berlino/Boston 2019) e *Plato's Proto-Narratology. Metanarrative Reflections and Narrative Paradigms* (Berlino/Boston 2023).

Elena Mazzoleni è professoressa associata di Discipline dello spettacolo presso l'Università degli studi di Bergamo; la sua attività scientifica è dedicata allo studio storiografico dei fenomeni di migrazione e contaminazione drammaturgica e spettacolare fra Settecento e Ottocento. Le sue ricerche privilegiano lo studio delle forme sceniche miste (vaudeville, pantomima, musical, circo) che, tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, sono migrate dall'Europa al Nord America e hanno originato tipologie spettacolari nuove, frutto di trasformazioni e ibridazioni. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Diorami, le novelties della scena americana ottocentesca* (2024); *Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America* (2024); *Arti sceniche in viaggio. Circo, pan-*

of the Aristotelian corpus (@*ristotelistes*-The cooperative corpus+ of Aristotle). Lately, he is editing scientific books and journals for *Nissos Academic Publishing*. His research interests include Ancient Greek Philosophy and Science, Ancient Greek Religion and the Philosophy of Late Antiquity.

Ioannis M. Konstantakos is Professor of Greek Literature at the National and Kapodistrian University of Athens, where he also directed the postgraduate and doctoral programme in Classical Studies. He is member of various international committees of studies and academies, a regular contributor to various scientific periodicals and the *Athens Review of Books*. His main areas of research are Greek and Roman comedy, ancient historiography, ancient fiction, mythology, the popular tradition of the ancient world and Near Eastern literatures. He has published dozens of studies on these topics and received major awards. His other monographs and edited works on the ancient world and its reception extend into the 20th century.

Vasileios Liotsakis is Associate Professor of Ancient Greek Literature at the Department of Philology of the University of the Peloponnese. He specializes in ancient Greek historiography, the Platonic dialogues, and narrative theory and narratology. He has published widely on these fields and is the author of the monographs *Redeeming Thucydides' Book VIII. Narrative Artistry in the Account of the Ionian War* (Berlin/Boston 2017), *Alexander the Great in Arrian's Anabasis. A Literary Portrait* (Berlin/Boston 2019) and *Plato's Proto-Narratology. Metanarrative Reflections and Narrative Paradigms* (Berlin/Boston 2023).

Elena Mazzoleni is Associate Professor of History of Theatre at the University of Bergamo; her scientific activities consist in the historiographic study of migration and crossing phenomena in the eighteenth and nineteenth-century performing arts. Her research focuses on the study of mixed theatrical forms (vaudeville, pantomime, musicals, circus) that, between the late 18th century and the first half of the 19th century, migrated from Europe to North America, giving rise to new types of performances born from transformations and hybridizations. Among her most recent publications: *Diorami, le novelties della scena americana ottocentesca* (2024); *Le pantomime di Tony Denier. Migrazioni di un genere misto dall'Europa al Nord America* (2024); *Arti sceniche in viaggio. Circo, pantomima, vaudeville dall'Eu-*

tomima, vaudeville dall'Europa al Nord America (secoli XVII-I-XIX) (2023); *Parisian Vaudeville in America: The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular Entertainment* (2022) e *Le Vaudeville américain (1850-1920). Migrations de formes théâtrales mixtes* (2020).

Ilaria Monti ha conseguito la laurea magistrale in Culture Moderne Comparate (Filologia Moderna) nel 2022 presso l'Università degli studi di Bergamo con una tesi in Storia Romana. Per l'anno accademico 2024/2025 è cultore di materia in Storia Romana presso l'Università di Bergamo.

Cecilia Nobili è professoressa associata di Lingua e letteratura greca all'Università degli studi di Bergamo, dove coordina il gruppo di ricerca "Ant.Class. Studi e ricerche sul mondo, greco, romano e bizantino". La sua produzione scientifica è dedicata principalmente alla poesia greca arcaica, in particolare all'interrelazione tra epica e lirica, alla visualità nei testi letterari, alla letteratura simposiale, alle donne in poesia e alle tradizioni locali. Si occupa anche di romanzo greco e di epigrammi agonistici. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano il volume curato con R. Saccenti, *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo*, Mimesis 2023 e *Voci di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Carocci 2023.

Francesco Ottonello è dottore di ricerca in Studi Umanistici Transculturali all'Università degli Studi di Bergamo. Ha pubblicato le monografie *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scientia, traduzione* (Pensa MultiMedia 2022, Premio Nazionale Forum Traiani per la Saggistica 2023), e *Pasolini traduttore di Eschilo. L'Orestide* (Grin Verlag 2018). Ha preso parte a vari convegni internazionali presso le Università di Oxford, Cambridge, KU Leuven, Gent, Aix-Marseille, Lisbona, Siena, Trento, Milano Statale, Roma Tre, Napoli L'Orientale, Perugia. Ha coordinato il convegno e curato gli atti di "Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali" (Università di Bergamo, 15-16 dicembre 2022). Affiancando all'approccio filologico e critico-testuale interessi comparatistici, il suo principale ambito di ricerca verte sulla ricezione classica (greca e latina) nella letteratura italiana, spaziando dalla traduttologia alla poesia contemporanea, dagli Island Studies agli studi di genere e sull'eros. Dirige MediumPoesia (www.mediumpoesia.com) e collabora con diverse riviste.

Christian Poggioni è diplomato in recitazione alla presti-

ropa al Nord America (secoli XVIII-XIX) (2023); *Parisian Vaudeville in America: The Ravel and Martinetti Troupes at the Origins of Early Modern American Popular Entertainment* (2022) and *Le Vaudeville américain (1850-1920). Migrations de formes théâtrales mixtes* (2020).

Ilaria Monti holds a Master's Degree in Culture Moderne Comparate (Modern Philology) in 2022 from the University of Bergamo with a thesis in Roman History. She is currently a Subject Expert of Roman History at the University of Bergamo.

Cecilia Nobili is Associate Professor of Greek Language and Literature at the University of Bergamo, where she coordinates the research group 'Ant.Class. Studies and research on the Greek, Roman and Byzantine world'. Her scientific production is mainly devoted to archaic Greek poetry, in particular the interrelation between epic and lyric, visuality in literary texts, sympotic literature, women in poetry and local traditions. She also works on the Greek novel and agonistic epigrams. Her most recent publications include the volume edited with R. Saccenti, *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo*, Mimesis 2023 and *Voci di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Carocci 2023.

Francesco Ottonello holds a PhD in Transcultural Humanities Studies from the University of Bergamo. He is the author of the books *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros, scientia, traduzione* (Pensa MultiMedia 2022, National Forum Traiani Prize for Non-Fiction 2023) and *Pasolini traduttore di Eschilo. L'Orestide* (Grin Verlag 2018). He has participated in various international conferences at the Universities of Oxford, Cambridge, KU Leuven, Ghent, Aix-Marseille, Lisbon, Siena, Trento, Milano Statale, Roma Tre, Napoli L'Orientale, and Perugia. He coordinated the conference and edited the proceedings of "Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali" (University of Bergamo, 15-16 December 2022). Combining philological and textual criticism with a comparative approach, his main area of research focuses on the classical (Greek and Latin) reception in Italian literature, ranging from translation studies to contemporary poetry, from Island Studies to gender and eros studies. He directs MediumPoesia (www.mediumpoesia.com) and collaborates with various journals.

Christian Poggioni's theatrical training began at the re-

giosa Scuola del Piccolo Teatro di Milano sotto la guida di Giorgio Strehler. Si laurea con lode presso l'Università Statale di Milano e successivamente frequenta con il massimo dei voti un master in regia negli Stati Uniti, presso la School of Cinematic Arts - University of Southern California di Los Angeles, esperienza che lo porterà a lavorare come assistente alla regia presso la Kaye Playhouse di New York. Ha recitato in spettacoli diretti da maestri come Giorgio Strehler, Peter Stein, Massimo Castri, Antonio Calenda prendendo parte a tournée nazionali ed europee. Ha prodotto, diretto e interpretato spettacoli di autori classici e contemporanei, spaziando da Sofocle a Samuel Beckett, da Shakespeare a Dario Fo, da Platone a Éric-Emmanuel Schmitt, da Charles Dickens a Anton Chechov e molti altri. Ha inoltre recitato in produzioni televisive, cinematografiche e radiofoniche per Mediaset, RAI e Radio Svizzera Italiana. È maestro di recitazione e regista presso l'Università Cattolica di Milano. Ha condotto corsi intensivi di public speaking, team building e utilizzo delle tecniche teatrali per migliorare la comunicazione non verbale e paraverbale per istituzioni tra le quali Gucci, Università Statale di Trento, Università degli studi dell'Insubria.

Ambra Russotti (1990) insegna greco e latino nella scuola secondaria di secondo grado. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Ricerche sulla variantistica d'autore negli Epigrammaton libri di Marziale*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la critica del testo, con particolare attenzione alla questione della variantistica d'autore nella tradizione di autori classici, l'epigramma latino e la letteratura latina di età imperiale, la filologia d'autore.

Riccardo Saccenti è ricercatore in Storia della filosofia medievale presso l'Università degli studi di Bergamo. I suoi studi si sono concentrati sulle dottrine etiche medievali, sulla storia della nozione di legge di natura fra XII e XIII secolo e sulle traduzioni latine di testi filosofici e teologici nel XII secolo. Recentemente ha pubblicato i volumi *Oltre la soglia. Uno sguardo sul nostro tempo* (EDB 2021) e *Il sapiente e il sovrano. Tommaso d'Aquino nel Paradiso di Dante* (Carocci 2023) e curato *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo* (Mimesis 2023).

Tullia Spinedi è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Bergamo, nell'ambito del progetto PRIN WInGS

owned Piccolo Teatro Theatre School in Milan under the guidance of Giorgio Strehler. He also graduated with honors at the University of Milan and earned a master's degree in directing with top marks at the University of Southern California in Los Angeles. This experience enabled him to work as assistant director at the New York Kaye Playhouse. He has performed in productions directed by renowned masters such as Giorgio Strehler, Peter Stein, Massimo Castri, and Antonio Calenda, participating in national and European tours. He has produced, directed and acted in works by classical and contemporary authors, ranging from Sophocles to Samuel Beckett, from William Shakespeare to Dario Fo, from Plato to Éric-Emmanuel Schmitt, from Charles Dickens to Anton Chechov and others. In addition, he has acted in television, film, and radio productions for Mediaset, RAI, and Swiss Italian Radio. He is a teacher of acting and a director at the Catholic University of Milan. He has conducted intensive courses in public speaking, team building and the use of theatre techniques to improve non-verbal and paraverbal communication for institutions including Gucci, University of Trento, University of Insubria.

Ambra Russotti (1990) is a Greek and Latin teacher in secondary school. She earned her PhD at the University of Bologna with a dissertation entitled *Ricerche sulla variantistica d'autore negli Epigrammaton libri di Marziale*. Her main research interests concern textual criticism, with particular attention to the question of authorial variants in the tradition of classical authors, Latin epigram and Latin literature of the imperial age, authorial philology.

Riccardo Saccenti is a researcher in History of Medieval Philosophy at the University of Bergamo. His studies have focused on medieval ethical doctrines, on the history of the notion of the law of nature between the 12th and 13th centuries, and on Latin translations of philosophical and theological texts in the 12th century. He recently published the volumes *Oltre la soglia. Uno sguardo sul nostro tempo* (EDB 2021) and *Il sapiente e il sovrano. Tommaso d'Aquino nel Paradiso di Dante* (Carocci 2023) and edited *Filosofia e convivialità. Dall'antichità al Medioevo* (Mimesis 2023).

Tullia Spinedi is research fellow at Università degli Studi di Bergamo involved in the project PRIN WInGS (Women In-

(Women Intellectuals in Greek Society). A partire dalla tesi di dottorato, conseguita presso l'Università degli studi di Urbino Carlo Bo, dedicata alla riedizione critica dei frammenti della poesia di Corinna, i suoi interessi di ricerca si sono indirizzati verso la ricezione e tradizione dei generi letterari destinati a *performance* e soprattutto verso la rilevanza sociale della poesia femminile in età arcaica e classica nei contesti locali.

Penelope Volpi studia la Commedia Antica (in particolare Aristofane), Platone e il loro rapporto. Ha conseguito una Laurea Magistrale in Lettere Classiche presso l'Università degli studi di Milano e la sua tesi è l'esito di uno studio dei debiti comici della figura di Alcibiade nel *Simposio* di Platone, portato avanti sotto la supervisione dei Professori Andrea Capra e Giuseppe Zanetto. Grazie ad una borsa di studio, ha svolto un periodo di ricerca presso l'Università Nazionale "Capodistria" di Atene, dove ha lavorato con il Professor Ioannis M. Konstantakos. Per la sua tesi di laurea, ha anche intervistato Christian Poggioni, che è solito portare in scena testi antichi come il *Simposio*. Inoltre, Volpi ha partecipato a una traduzione drammaturgica di alcuni passi della *Repubblica* di Platone selezionati per uno spettacolo del regista Nedjari, che è stato rappresentato al Teatro Carcano di Milano. Attualmente è dottoranda in Letteratura Greca all'Università degli Studi di Milano.

Lisa Zanzottera ha conseguito nel 2022 la Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano con una tesi in Storia del Teatro Greco e Latino. Ha insegnato Letteratura Greca e Latina presso l'Università della Terza Età Giovanni Colombo di Milano (2022) e ha collaborato con l'Università Cattolica di Milano come *tutor* per i corsi di Alta Formazione *Accusare e difendere. L'arte della persuasione in tribunale* (2022) e *L'arte della persuasione in un processo simulato* (2023). Dal 2016 è volontaria, in qualità di attrice, presso l'Associazione Kerkis. Teatro Antico in Scena. Attualmente è iscritta al Master in Drammaturgia e Sceneggiatura presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma ed è Cultore della materia in Storia del Teatro Greco e Latino e per il Laboratorio di Drammaturgia Antica presso l'Università Cattolica di Milano.

Her doctoral thesis (obtained at Università degli Studi di Urbino Carlo Bo) was devoted to a new edition of Corinna's preserved poetry. Her research interests have focused on the reception and tradition of literary genres intended for performance, and particularly on the social significance of female poetry in the archaic and classical periods within local contexts.

Penelope Volpi's field of expertise concerns Old Comedy (especially Aristophanes), Plato, and the relationship between them. She obtained a MA in Classics at Università degli Studi di Milano, with a thesis exploring the comic debts of the character of Alcibiades in Plato's *Symposium* under the supervision of Professors Andrea Capra and Giuseppe Zanetto. Thanks to a scholarship, she spent some months at the National and Kapodistrian University of Athens, where she worked with Professor Ioannis M. Konstantakos. Moreover, for her MA dissertation, she also had the opportunity to interview Christian Poggioni who customarily brings ancient texts (such as Plato's *Symposium*) to the modern stage. Furthermore, Volpi has taken part in a dramaturgical translation of several excerpts of Plato's *Republic* selected for a play by director Nedjari, which was represented at Teatro Carcano in Milan. Currently, she is pursuing a PhD in Ancient Greek Literature at Università degli Studi di Milano.

Lisa Zanzottera earned a Master's Degree in Classical Studies at the Catholic University of Milan, with a thesis in History of Greek and Latin Theatre. She taught Greek and Latin Literature at the Università della Terza Età Giovanni Colombo (Milan) and she collaborated with the Università Cattolica as tutor for the higher training courses *Accusare e difendere. L'arte della persuasione in tribunale* (2022) and *L'arte della persuasione in un processo simulato* (2023). Since 2016 she has been collaborating with the non-profit association Kerkis. Teatro Antico in Scena. Currently she attends the Master in Playwriting and Screenwriting at the Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico (Rome) and she is a lecturer in History of Greek and Latin Theatre and for the Laboratory of Ancient Dramaturgy at the Università Cattolica (Milan).