

DOPO ARISTOFANE:  
LA *MIMESIS* DI SÉ TRA PLATONE, TEOCRITO E FILODEMO

Come uno dei più recenti studi in merito afferma, “la μίμησις, in tutte le sue varianti, dimostra di essere la più duratura, la più resistente e intellettualmente la più flessibile fra tutte le teorie artistiche della cultura occidentale”<sup>1</sup>. Dopo l'*archaia*, dopo Aristofane, i contributi decisivi di Platone e Aristotele pongono il concetto di μίμησις al centro della riflessione sulla produzione letteraria e i suoi valori, fissando così l'orizzonte all'interno del quale l'indagine sul complesso intreccio tra arte rappresentativa ed esperienza umana si è sviluppata nella storia della cultura occidentale, dall'Accademia sino alle teorie anti-rappresentative del '900<sup>2</sup>. A Platone e Aristotele il concetto di μίμησις offre una favorevole occasione per esprimere in forma teorica e compiuta un tratto distintivo della cultura letteraria greca, un tratto che Graziano Arrighetti descrive come “il naturale legame tra autore, opera e pubblico al quale la produzione letteraria affida la sua efficacia quale strumento di *paideia*”<sup>3</sup>. Nella produzione critica degli ultimi quindici anni, sulla storia del concetto di μίμησις si sono concentrati molteplici sforzi dai quali emerge come l'interesse degli esegeti si sia rivolto in particolare a comprendere i modi nei quali il concetto di μίμησις sia confluito o meno nelle teorie letterarie ed estetiche dal Rinascimento in poi<sup>4</sup>. Uno sterminato campo d'indagine, nel quale, per il nostro Lessico<sup>5</sup>, è stato necessario selezionare un singolo punto di osservazione: una prospettiva il cui fuoco deve essere ridotto. Al fine di indagare la ricezione dei tratti salienti della commedia greca negli altri generi letterari, sarà di particolare interesse mettere in luce se e come la μίμησις letteraria che Aristofane mette in scena negli *Acarnesi* (393-488)<sup>6</sup> e nelle *Tesmoforiazuse* (148-170) con le maschere di Agatone ed Euripide abbia eser-

\* Ringrazio Giuseppe Zanetto per il fertile dialogo avuto a Pisa, dal quale le pagine che seguono hanno tratto un prezioso beneficio.

<sup>1</sup> Halliwell 2009, 16.

<sup>2</sup> Sorprende la convergenza tra la critica di Platone al teatro a lui coevo e la riforma teorizzata da Brecht nel segno dell' "Episches Theater", per la quale cfr. Capra 2014, 171-173.

<sup>3</sup> Arrighetti 2006, 296-301.

<sup>4</sup> Emblematici della direzione intrapresa di recente sono Halliwell 2009, insieme alle miscellanee Schönert-Zeuch 2004 e Koch-Vöhler-Voss 2010.

<sup>5</sup> Cfr. [www.lessicodelcomico.unimi.it](http://www.lessicodelcomico.unimi.it).

<sup>6</sup> Nella scena degli *Acarnesi* con Euripide non compaiono termini legati alla radice μιμ-, ma l'idea che il carattere del poeta si rifletta nei suoi personaggi è il motore della scena nella quale Diceopoli, che intende suscitare la compassione dei suoi compaesani, si reca da Euripide per ottenere gli stracci con i quali i suoi eroi suscitano la compassione del pubblico. Cfr. Olson 2002, 181.

citato un influsso nella produzione non teatrale e successiva<sup>7</sup>. In particolare nelle *Tesmoforiazuse*, il termine μίμησις compare quando Aristofane descrive il bisogno dell'autore di rappresentare l'altro da sé, come nel caso di Agatone intento alla composizione di drammi femminili, di per sé estranei alla sua φύσις maschile. Ma nella scena delle *Tesmoforiazuse* è senza dubbio mimetico anche il rapporto fra il poeta e la produzione che non è estranea alla sua φύσις. La produzione letteraria riflette sempre la natura del suo autore: ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει (159-167). Al centro della riflessione che Aristofane esprime tramite la maschera di Agatone è quindi la μίμησις di sé, la necessità che per Agatone costringe il poeta ad offrire una produzione in armonia con la propria φύσις, a rappresentare se stesso nei propri personaggi. A comprendere quale posizione occupi la concezione della μίμησις espressa da Agatone nelle *Tesmoforiazuse* nel più ampio panorama della riflessione successiva sul rapporto tra produzione letteraria e realtà saranno dedicate queste pagine. Una ricognizione completa che attraversi l'intero arco della produzione letteraria greca in cerca del concetto di μίμησις di sé non è un obiettivo possibile in questa sede, dove tenteremo invece di tracciare un più breve percorso che mostri come dalla scena delle *Tesmoforiazuse* la μίμησις di sé giunga, tramite Platone e Aristotele, al mondo ellenistico di Teocrito e alla più tarda riflessione di Filodemo.

È certo utile prendere le mosse da uno schema offerto da Halliwell che forse rappresenta uno dei contributi più validi del suo volume<sup>8</sup>. Sin dalle prime occorrenze, il campo semantico della μίμησις presenta uno spettro di significati di notevole ampiezza, che spazia dalla somiglianza visiva, all'emulazione dei comportamenti, all'impersonazione realizzata in contesti drammatici, alla riproduzione di suoni di natura espressiva, alla conformità metafisica che per Aristotele caratterizza la concezione pitagorica del rapporto tra mondo materiale e mondo astratto dei numeri (Arist. *Metaph.* I 987b11-14). Ognuno di questi ambiti è recepito in varie forme da Platone, che rinnova però la tradizione introducendo l'ambito cosmico nel *Timeo*, dove il rapporto tra mondo dell'essere e mondo del divenire è un rapporto mimetico<sup>9</sup>. Inoltre, tra III, X libro della *Repubblica*, *Timeo-Crizia* e VII libro delle *Leggi*, Platone offre certo un quadro più ricco ed esauriente per la μίμησις letteraria, un quadro che pone in modo definitivo al centro della riflessione sulla poesia il

<sup>7</sup> Rimando al contributo di Dino De Sanctis 2018, in questo stesso volume.

<sup>8</sup> Halliwell 2009, 23-24.

<sup>9</sup> Per il possibile rapporto tra μίμησις cosmica e μίμησις letteraria cfr. Regali 2012, 106-112. Palumbo 2008, 9-26 (e, per il caso del *Timeo*, 302-333) riunisce i vari ambiti della μίμησις sotto "l'aspetto unitario del fenomeno mimetico" in quanto "produzione di una rappresentazione" (17).

processo di rappresentazione o imitazione del mondo esterno<sup>10</sup>. E all'interno dell'ampia e variegata riflessione di Platone sulla μίμησις letteraria gioca un ruolo non marginale la μίμησις di se stesso quale naturale tendenza del poeta, la μίμησις sulla quale riflette Aristofane nelle *Tesmofoiazuse*. Come già accennato, al centro del nostro interesse è la sopravvivenza di termini e concetti che caratterizzano l'*archaia*: la nostra indagine non riguarderà perciò i molteplici aspetti della μίμησις in Platone bensì la ricezione, a partire da Platone, della riflessione offerta da Agatone sul necessario legame tra il poeta e la sua opera<sup>11</sup>. La μίμησις di sé, che per l'Agatone delle *Tesmofoiazuse* è il necessario presupposto per la produzione letteraria<sup>12</sup>, diviene in Platone un ideale al quale mirare, quando il sé è specchio dell'ἀρετή patrimonio del *philosophos*, in netto contrasto con la μίμησις indiscriminata che caratterizza i poeti da esiliare dalla *Kallipolis* e da Magnesia<sup>13</sup>.

Osserviamo in breve come tale tendenza di Platone si manifesta nei punti salienti del III e del X libro della *Repubblica*. Nel III libro (395b-c), ai guardiani è concessa solo la μίμησις che non li allontani dal loro compito di custodire la ἐλευθερία della *polis* e, in particolare, dalle virtù che a loro si addicono sin dall'infanzia, τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παίδων, ossia il coraggio, la temperanza, la ὁσιότης e, appunto, l'ἐλευθερία<sup>14</sup>:

Εἰ ἄρα τὸν πρῶτον λόγον διασώσομεν, τοὺς φύλακας ἡμῖν τῶν ἄλλων πασῶν δημιουργιῶν ἀφειμένους δεῖν εἶναι δημιουργοὺς ἐλευθερίας τῆς πόλεως πάνυ ἀκριβεῖς καὶ μηδὲν ἄλλο ἐπιτηδεύειν ὅτι μὴ εἰς τοῦτο φέρει, οὐδὲν δὴ δέοι ἂν αὐτοὺς ἄλλο πράττειν οὐδὲ μιμεῖσθαι· ἐὰν δὲ μιμῶνται, μιμεῖσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παίδων, ἀνδρείους, σώφρονας, ὁσίους, ἐλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα [...]<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Giuliano 2005, 21-135.

<sup>11</sup> Per la μίμησις in ogni suo aspetto rimandiamo ai già menzionati volumi di Halliwell 2009 e Giuliano 2005, 21-135, e Palumbo 2008, ora da integrare con i recenti contributi di Heath 2012, 9-55, Tsouna 2013 e Capra 2017.

<sup>12</sup> La critica non sembra recepire il rilievo del principio di poetica espresso con chiarezza da Agatone, mentre privilegia la μίμησις dell'altro da sé sulla quale Aristofane costruisce il gioco con il costume femminile. Cfr., fra gli altri, Stehle 2002, 378-384. Diversa l'ottica di Paduano 1982, 120 e n. 30, che pone invece l'accento sul processo di μίμησις in direzione contraria, ossia sul "processo di assimilazione che nell'estetica di Agatone l'arte esercita sulla realtà [...] ben più di quanto non avvenga il contrario".

<sup>13</sup> Tulli 2013.

<sup>14</sup> Sui προσήκοντα della *polis* ideale quale oggetto del racconto su Atlantide nel *Timeo* (19b3-c8) cfr. Regali 2012, 131-133. Allo stesso modo, nel *Sofista*, chi è in grado di imitare in modo corretto restituisce i χρώματα προσήκοντα rispetto al παράδειγμα (235d6-e1). Cfr. Notomi 2011, 311-316.

<sup>15</sup> "Se dunque vogliamo salvaguardare la premessa del discorso, che i nostri difensori, esentati da ogni altro servizio, debbano essere rigorosi artefici della libertà della città senza

Allo stesso modo, in relazione alle armonie, per i guerrieri sarà necessario adottare l'armonia che sappia imitare i toni e gli accenti dell'uomo coraggioso impegnato in un'azione di guerra; e così il ritmo corretto, per Socrate, sarà il ritmo conveniente ad una condotta di vita ordinata e coraggiosa, al βίος κόσμιος καὶ ἀνδρεῖος (399e-400a): ἐπόμενον γὰρ δὴ ταῖς ἀρμονίαις ἂν ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίῳ τε καὶ ἀνδρείῳ τίνες εἰσὶν<sup>16</sup>.

I giovani custodi così educati dovranno essere sottoposti a prove che ne sagginano proprio la capacità di restare fedeli a loro stessi (413e). Il φύλαξ dovrà essere un buon custode di se stesso, φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθός, e della μουσική che ha appreso, καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, mostrando se stesso in ogni occasione quale εὐρυθμός τε καὶ εὐάρμοστος, capace di essere utile al massimo grado sia a se stesso sia alla città: Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ τρίτου εἶδους τούτοις γοητείας ἄμιλλαν ποιητέον, καὶ θεατέον – ὥσπερ τοὺς πώλους ἐπὶ τοὺς ψόφους τε καὶ θορύβους ἄγοντες σκοποῦσιν εἰ φοβεροί, οὕτω νέους ὄντας εἰς δείματ' ἅττα κομιστέον καὶ εἰς ἡδονὰς αὐτὰ μεταβλητέον, βασιανίζοντας πολὺ μᾶλλον ἢ χρυσὸν ἐν πυρί – εἰ δυσγοήτευτος καὶ εὐσχήμων ἐν πᾶσι φαίνεται, φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθός καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὐρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων, οἷος δὲ ἂν ὦν καὶ ἑαυτῷ καὶ πόλει χρησιμώτατος εἴη<sup>17</sup>.

La μίμησις di sé è poi al centro anche della riflessione offerta nel X libro sui possibili modelli per una μίμησις positiva<sup>18</sup>. Alla luce della tripartizione dell'anima tra parte razionale, emotiva e appetitiva, che corrisponde alla tripartizione del corpo sociale di *Kallipolis* tra filosofi-re, guerrieri e ceto pro-

dedicarsi ad alcun'altra occupazione che non conduca ad essa, allora niente altro dovrebbero fare né imitare. Se poi imitano, che imitano fin da bambini ciò che a loro si addice, uomini coraggiosi, saggi, pii, liberi e così via; [...]" (trad. M. Vegetti).

<sup>16</sup> "Di seguito alle armonie ci sarebbe da affrontare la questione dei ritmi - non andare in caccia di quelli variati né di ogni sorta di piedi, ma vedere quali siano i ritmi propri di una vita ordinata e coraggiosa" (trad. M. Vegetti).

<sup>17</sup> "Occorre poi, dissi, sottoporli anche a una prova di un terzo tipo, quello relativo agli incantesimi, e osservare - proprio come si portano i puledri in mezzo ai rumori e al baccano per vedere se sono paurosi, così bisogna esporre i nostri giovani a situazioni spaventose, e poi d'altro canto ai piaceri, saggiandoli ancor più che l'oro col fuoco - se ognuno di essi appare capace di resistere all'incantesimo e di conservare la sua buona grazia in ogni circostanza, continuando ad essere buon difensore di se stesso e della musica che ha appreso, sì da restare in questi frangenti euritmico e armonioso, tale quindi da potersi rendere in massimo grado utile a se stesso e alla città" (trad. M. Vegetti).

<sup>18</sup> Si aggiunge così un ulteriore elemento di continuità tra III e X libro al quadro già ben delineato da Giuliano 2005, 73-74, che si oppone all'analisi di Annas 1982, 10-23, secondo la quale tra i due libri sussisterebbe una contraddizione insanabile. Sulla stessa linea di Giuliano, cfr. ora Heath 2012, 9-55, che però sembra ignorare il contributo precedente.

duttivo-commerciale, Socrate mette in luce come per i poeti μιμητικοί, oggetto della critica sviluppata nel X, il modello più semplice da imitare è la parte eccitabile dell'anima, l'ἀγανακτικόν che contraddistingue in misura varia le parti sociali che nella *Kallipolis* devono sottomettersi alla guida dei filosofi ἄρχοντες<sup>19</sup>. Al contrario, l'*ethos* da imitare per favorire la componente razionale dell'anima sarà il carattere φρόνιμός τε καὶ ἡσύχιος, che è possibile immaginare al centro delle imitazioni che Socrate favorisce per la *Kallipolis* con il nesso "encomi per gli uomini virtuosi"<sup>20</sup>: (604e) Οὐκοῦν τὸ μὲν πολλὴν μίμησιν καὶ ποικίλῃν ἔχει, τὸ ἀγανακτικόν, τὸ δὲ φρόνιμόν τε καὶ ἡσύχιον ἦθος, παραπλήσιον ὃν αἰεὶ αὐτὸ αὐτῷ, οὔτε ῥάδιον μιμήσασθαι οὔτε μιμουμένου εὐπετές καταμαθεῖν, ἄλλως τε καὶ πανηγύρει καὶ παντοδαποῖς ἀνθρώποις εἰς θεάτρα συλλεγομένοις· ἄλλοτρίου γάρ που πάθους ἢ μίμησις αὐτοῖς γίγνεται [...] <sup>21</sup>, (607a) χρή [...] εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν<sup>22</sup>.

E il carattere intelligente e calmo, che di fronte al dolore non diviene preda dei πάθη, in quanto espressione del dominio della parte razionale sull'emotiva e sull'appetitiva, appartiene senza dubbio al filosofo-re, il quale, nel caso dovesse produrre μίμησις, la realizzerebbe quindi come μίμησις di se stesso, in piena corrispondenza con ciò che abbiamo osservato per il III libro. Non a caso, nel VI libro della *Repubblica*, quando soggetto della μίμη-

<sup>19</sup> Come mostra in generale Tsouna 2013, con la sua produzione dialogica Platone si rivela fedele alle norme che Socrate indica: ad esempio nel *Fedone* (63b5-64a9), come nota anche Gastaldi 2007, 130-133, Socrate rifiuta l'ἀγανακτεῖν anche di fronte alla morte realizzando così l'*ethos* che la *Repubblica* assegna come oggetto alla μίμησις accettabile nella *polis*. Sul *Fedone* come luogo di "self-disclosure" da parte di Platone sulla natura della propria scrittura filosofica, cfr. Capra 2014, 180-184.

<sup>20</sup> Al contrario la tragedia offre un falso piacere perché "cannot fill us with such truly pleasant objects as virtue, knowledge and true belief, but only with images of how those things seem" secondo Clerk Shaw 2016, 387, che tenta di integrare la critica alla poesia del X libro nel terzo e decisivo argomento sviluppato da Socrate a partire dalla sezione finale del IX libro (588a) secondo il quale la vita ingiusta appare più felice solo a causa di un "hedonic error" commesso dai non filosofi, il medesimo errore nel quale incorre il pubblico della tragedia. Il carattere φρόνιμός τε καὶ ἡσύχιος è per Clay 1975, 254, il carattere di Socrate, oggetto della μίμησις superiore e corretta che Platone mette in atto nei dialoghi.

<sup>21</sup> "Una parte dunque – quella eccitabile – si presta ad una gran varietà di imitazioni, mentre il carattere intelligente e calmo, che in ogni circostanza rimane coerente con se stesso, non è facile da imitare, né, se viene imitato, risulta di facile comprensione, soprattutto per le folle variopinte di uomini che si riuniscono nelle feste a teatro. Questa imitazione rappresenta infatti un certo stato d'animo che è loro alieno" (trad. M. Vegetti).

<sup>22</sup> "Ma occorre poi sapere che in una città si deve accogliere solo quel tanto della poesia che consiste in inni agli dèi e negli encomi degli uomini buoni" (trad. M. Vegetti).

σις è il filosofo, il consenso di Platone diviene esplicito (500c-501b)<sup>23</sup>: Οὐδὲ γάρ που, ὦ Ἀδείμαντε, σχολὴ τῷ γε ὡς ἀληθῶς πρὸς τοῖς οὖσι τὴν διάνοιαν ἔχοντι κάτω βλέπειν εἰς ἀνθρώπων πραγματείας [...] ἀλλ' εἰς τεταγμένα ἅττα καὶ κατὰ ταῦτα αἰεὶ ἔχοντα ὀρῶντας καὶ θεωμένους οὐτ' ἀδικοῦντα οὐτ' ἀδικούμενα ὑπ' ἀλλήλων, κόσμῳ δὲ πάντα καὶ κατὰ λόγον ἔχοντα, ταῦτα μιμεῖσθαι τε καὶ ὅτι μάλιστα ἀφομοιοῦσθαι [...] Ἀλλ' ἐὰν δὴ αἰσθωνται οἱ πολλοὶ ὅτι ἀληθὴ περὶ αὐτοῦ (sc. ὁ φιλόσοφος) λέγομεν, χαλεπανοῦσι δὴ τοῖς φιλοσόφοις καὶ ἀπιστήσουσιν ἡμῖν λέγουσιν ὡς οὐκ ἂν ποτε ἄλλως εὐδαιμονήσειε πόλις, εἰ μὴ αὐτὴν διαγράψειαν οἱ τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι; [...] Ἐπειτα οἶμαι ἀπεργαζόμενοι πυκνὰ ἂν ἐκατέρωσ' ἀποβλέποιεν, πρὸς τε τὸ φύσει δίκαιον καὶ καλὸν καὶ σῶφρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα, καὶ πρὸς ἐκεῖν' αὖ τὸ ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἐμποιοῖεν [...] <sup>24</sup>.

Svela infatti il profilo dell'autore della *Repubblica* la metafora del “buon pittore” che da un lato, quale φιλόσοφος, rende simile se stesso alle “realtà ordinate e sempre invariate nella loro identità”, dall'altro costruisce un modello di πόλις che riproduce “ciò che per natura è giusto, bello, moderato”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Morrison 2007, 237-238, scorge qui uno snodo decisivo nel passaggio, che si sviluppa tra V e VI libro, dal φιλόσοφος come “wisdom-lover” al φιλόσοφος in sicuro possesso del sapere. Un sapere che però, secondo Sedley 2007, 276-278, non è ragione sufficiente a spingere i filosofi ad occuparsi della *polis*. Diversamente per Miller 2007, 335-339, il rapporto mimetico che il filosofo costruisce tra sé e il mondo ideale determina l'impegno concreto per il governo della *polis*, rivelando una sorprendente continuità tra educazione musicale e *paideia* filosofica: ἡ ἀγαθὸν in quanto principio ordinatore “is at work as a giving of itself” e allo stesso modo Socrate istruisce i suoi interlocutori su come il filosofo si prenderà cura dei cittadini della *Kallipolis*. Per il ruolo che questo passo ha svolto nel recente dibattito sulla teoria delle idee, cfr. Penner 2006, 240-244.

<sup>24</sup> “Non c'è neppure il tempo, Adimanto, per chi ha veramente il pensiero rivolto a ciò che è, di guardare giù alle faccende degli uomini [...]; ma vedendo e contemplando realtà ordinate e sempre invariate nella loro identità, che non commettono né subiscono reciprocamente ingiustizia, bensì sono tutte disposte secondo un ordine razionale, queste si imitano e a esse si cerca il più possibile di assomigliare [...] Ma allora se la moltitudine si accorgerà che diciamo il vero su di lui (sc. il filosofo), sarà maldisposta verso i filosofi e diffiderà di noi quando affermiamo che in nessun modo una città potrebbe essere felice, se non è stata disegnata da questi pittori che si valgono di un modello divino? [...] In seguito, penso, perfezionandola, rivolgeranno frequentemente lo sguardo in entrambe le direzioni, da un lato verso ciò che per natura è giusto, bello, moderato e così via, dall'altro su ciò che possono realizzarne tra gli uomini [...] (trad. M. Vegetti).

<sup>25</sup> Di recente la presente interpretazione ha ricevuto conferma dall'analisi offerta da Thaler 2015, 421-428, che connette questo passo con il III libro (400c-402c), nella convinzione che “Plato takes the strict control over the young guardians' artificial and, in particular, artistic environment as necessary for the later attainment of a synoptic view of reality, one which enables philosophers to provide a unified analysis of both nature and culture into a finite set of common underlying elements” (411). Capra 2017, 77, scorge un analogo esempio di metapoetica nel passaggio del II libro nel quale Socrate descrive la costruzione della *παι-*

Dietro la maschera del “buon pittore”, parte della critica scorge la poetica di Platone autore della *Repubblica*: il dialogo imita la ricerca del filosofo sulla δικαιοσύνη<sup>26</sup>. La selezione che Platone attua nei confronti della tradizione rappresentata da Aristofane favorisce dunque la μίμησις di sé quando il sé cela il profilo del filosofo<sup>27</sup>.

Come spesso la critica più sensibile alla componente letteraria dei dialoghi ha messo in luce, a partire da Konrad Gaiser<sup>28</sup>, alle dichiarazioni teoriche sulla produzione letteraria del passato, in particolare nella *Repubblica*, corrispondono i luoghi dove si rivela il senso di una produzione nuova, fondata sulla ricerca. Alla teoria letteraria della *Repubblica* e delle *Leggi*, la prassi della scrittura filosofica di Platone si mostra fedele. Anche in relazione alla μίμησις di sé che abbiamo osservato tra III, VI e X libro della *Repubblica*, nel *Simposio*, in particolare nel decisivo snodo tra il discorso di Agatone e il successivo discorso di Socrate con la maschera di Diotima, la tendenza di Platone a realizzare una prassi letteraria coerente con la propria teoria si manifesta in piena chiarezza<sup>29</sup>.

Nella serie di encomi per Eros che costituisce la trama del *Simposio*, il discorso di Agatone riserva un ruolo centrale alla μίμησις di sé, intesa quale proiezione sul personaggio Eros di caratteristiche personali dell'autore Agatone<sup>30</sup>. Un processo che Platone sembra sviluppare anche nel discorso di Socrate: con la μίμησις di sé Socrate, pur dietro la maschera di Diotima, rappresenta Eros quale φιλόσοφος (204b), come con la μίμησις di sé Agatone aveva rappresentato Eros quale ποιητής (196e). Nel discorso di Agatone, Eros è bello (195a), giovane (195b-c), delicato (195d-e), e poeta (196e); nel discorso di Socrate, Eros non possiede bellezza (201b-c), è scalzo (203c-d), ed è φιλόσοφος (203e-204b). In entrambi i casi, il profilo di Eros riflette il profilo dell'autore dell'encomio. Come vedremo, Agatone rappresenta il

δεία per i guardiani come ἐν μύθῳ μυθολογεῖν (376d), un passo “that may be seen as blurring the boundaries between the legislator who moulds the citizens and the poet who moulds the *mythoi* representing the citizens”. Sulla stessa linea già Ford 2002, 223-224.

<sup>26</sup> Cfr. Büttner 2002, 162-166, e Giuliano 2005, 97-98. Per il concetto di giustizia che emerge dal passo Cfr. Kosman 2007, 129-131, secondo il quale nella *Repubblica* la δικαιοσύνη si profila come accordo tra “proper being” e “proper action” (131).

<sup>27</sup> Muovendo dalla definizione del καλόν quale “appearance of perfection”, Richardson Lear 2006, 111-115, mostra come l'ἄρετή, intesa come “excellence”, dell'essere umano divenga il criterio per l'ἄρετή della produzione letteraria, formando così un circolo virtuoso tra le eccellenze dell'autore, del personaggio e del racconto: “accurate stories harmonize with the decent person's character and are ones he'd be happy to tell - provided, that is, that they are told in a style that conforms his goodness” (114).

<sup>28</sup> Cfr. Gaiser 1984 31-54 (ed. ted. 3-14) e ora Capra 2014, 1-23.

<sup>29</sup> Per un recente profilo di Agatone cfr. Wright 2016, 59-90.

<sup>30</sup> Cfr. Regali 2016.

punto più alto possibile raggiunto dalla tradizione poetica: una tradizione corretta e riveduta, che pone al centro l'imitazione del sé e non la indiscriminata μίμησις di ogni oggetto possibile. Ma la μίμησις di Agatone non è ancora diretta verso la ricerca del filosofo e il carattere stabile delle idee al quale il φιλόσοφος aspira<sup>31</sup>. Questo passo ulteriore è compiuto da Socrate che, con la maschera di Diotima, rappresenta Eros quale φιλόσοφος.

Osserviamo ora, dunque, come Agatone tenda nel λόγος a rappresentare se stesso quale poeta ed Eros quale riflesso del sé. Agatone disegna un ritratto di Eros che appare modellato sull'immagine di se stesso, l'immagine di Agatone offerta dalla tradizione che Platone recepisce nel *Simposio*. Eros è καλός, νέος, ἀπαλός (195a-b; 195d-e; 196a-b), come Agatone è καλός, νεανίσκος, ἀπαλός (174a, 198a; Aristoph. *Thesm.* 192). Il rispecchiamento di Agatone nell'immagine di Eros giunge al culmine con la qualifica di poeta che ad Eros è attribuita nella sezione finale del discorso: Eros e gli uomini che ad Eros inneggiano condividono il medesimo canto (196e-197a). La prima definizione che Agatone offre di Eros è nel segno della massima lode: Eros è il più felice tra gli dei, è κάλλιστος e ἄριστος (195a5-8). Tra le qualità che compongono la bellezza di Eros, Agatone illustra per prima la giovinezza. Eros è il più giovane tra gli dei: Eros sempre rifugge infatti la vecchiaia e sempre accompagna i giovani, a lui simili (195a8-b7). Sin da questo primo tratto di Eros emerge il rapporto mimetico con Agatone: come Eros è bello perché giovane, così la caratterizzazione di Agatone, sia nel *Simposio* sia nelle *Tesmoforiazuse*, è focalizzata sulla bellezza e sulla gioventù del poeta. Nella cornice, quando Aristodemo incontra Socrate che contro le sue abitudini si è fatto bello, Socrate spiega che si è reso bello “per andare da un bello”, il suo imminente ospite Agatone: ταῦτα δὴ ἐκαλλωπισάμην, ἵνα καλὸς παρὰ καλὸν ἦω (174a2-8). Nel primo scambio fra Agatone e Socrate, in merito alla trasmissione della σοφία, Socrate descrive la σοφία di Agatone, che a differenza della sua, debole e vaga come un sogno, splende chiara a tutti i Greci dopo la vittoria del giorno precedente, una σοφία che per la giovane età di Agatone, definito νέος da Socrate, promette molto per il futuro (175e 3-7). Al termine del discorso di Agatone, Aristodemo ricorda il clamore destato tra i simposiasti, il θόρυβος che si solleva per l'appropriatezza del λό-

<sup>31</sup> Sul sottile gioco che Platone costruisce nel *Simposio* tra le figure di Socrate e Agatone, ora in contrasto per il rapporto con i πολλοί e con il sapere (174a; 175c-e; 194a-e), ora in armonia come mostra la docile arrendevolezza di Agatone all'*elenchos* (199b-201c; 223b-d), cfr. Emlyn-Jones 2004. Coglie negli intermezzi tra Socrate e Agatone il passaggio dalla poesia della tradizione alla poesia nuova dei dialoghi Männlein-Robert 2016, 203: “erweist sich der [...] Passus als bedeutsames Gelenkstück im Übergang von populärer, modisch-technischer *Poiesis* [...] zu einer durch Eros inspirierten philosophischen *Poiesis*, wie sie der Autor Platon seinen Protagonisten, den Erotiker Sokrates, (re-)presäsentieren lässt”.

γος del giovane, del νεανίσκος come qui Aristodemo definisce Agatone (198a1-3). Tutto ciò che sappiamo dal *Simposio* e dalle *Tesmofoiazuse* sul ritratto di Agatone ruota dunque attorno alla gioventù e alla bellezza del poeta. I soli tratti dell'aspetto di Agatone ai quali sia Platone sia Aristofane accennano sono la sua giovane età e la bellezza del corpo o dei vestiti che indossa<sup>32</sup>. E non a caso, nel pieno rispetto della teoria esposta da Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, nel *Simposio* Agatone compone un encomio per Eros attribuendo al dio tratti fisici identici ai propri.

Sin qui le caratteristiche fisiche di Eros, che riflettono le caratteristiche fisiche di Agatone. Ma il vertice della μίμησις di sé nel ritrarre Eros è raggiunto da Agatone nella seconda parte del λόγος, quando dal κάλλος il poeta passa a descrivere l'ἄρετή del dio. Nella sequenza canonica δικαιοσύνη, σωφροσύνη, ἀνδρεία e σοφία, la σοφία di Eros identifica in modo palese l'oggetto della lode, Eros, con l'autore della lode, Agatone: la σοφία di Eros è infatti la σοφία di un poeta. Secondo Agatone, Eros è un ποιητής così sapiente da riuscire a rendere chiunque poeta: chi è toccato da Eros diviene infatti poeta anche se estraneo alle Muse (196e1-3): ποιητής ὁ θεὸς σοφὸς οὕτως ὥστε καὶ ἄλλον ποιῆσαι· πᾶς γοῦν ποιητής γίγνεται, “κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῖν”, οὗ ἂν Ἔρως ἄψηται<sup>33</sup>.

La descrizione di Eros quale poeta raggiunge poi il suo culmine nella sezione conclusiva, nella quale, non a caso, anche lo stile di Agatone vira dalla prosa di stampo gorgiano verso la dizione poetica (197c3-5)<sup>34</sup>. L'immagine finale di Eros poeta “accompagnato da ogni uomo” nel canto che affascina è preparata in vario modo nella serrata sequenza asidentica che chiude l'encomio. Eros appare quale guida, ἡγεμών, degli incontri, σύνοδοι, dove di norma ha luogo la rappresentazione poetica: le feste, i cori, i sacrifici (197d 2-3). Ancora quale guida, κυβερνήτης, Eros è descritto in relazione alla fati-

<sup>32</sup> Un ricco filone di studi si è ispirato all'ipotesi di Zeitlin 1996, 378-386, che legge la scena con Agatone nelle *Tesmofoiazuse* come una prova del legame esclusivo tra femminilità e μίμησις teatrale, ora però confutata da Compton-Engle 2015, 94-102, sulla base degli *Acar-nesi*, che mostrano come “trickery and disguise, part of the genre long before female characters played any significant part in Old Comedy, are readily employed by male characters with no inherent imputation of femininity” (100). Ben oltre l'ambiguità sessuale, il ritratto di Agatone sembra ruotare attorno all'estrema raffinatezza, di sapore ionico, del poeta come mostra la notevole somiglianza con il ritratto di Anacreonte nella produzione vascolare coeva notata da Snyder 1974.

<sup>33</sup> “Il dio è poeta così sapiente da render tali anche gli altri. Ognuno infatti diventa poeta, ‘anche se prima era estraneo alle Muse’ [Eur. *Sthen.* fr. 663 Kannicht], quando Eros lo tocca” (trad. M. Nucci, con modifiche).

<sup>34</sup> Il rapporto con Gorgia appare evidente non solo grazie alle *figurae* ma anche sul piano della struttura logica, di tipo deduttivo, del λόγος nel suo insieme, come mostra ora Patterson 2016.

ca, alla paura, al desiderio, alla parola, il λόγος (197d8-e1). Una sequenza nella quale la critica scorge la situazione di Agatone nel momento presente, l'encomio che è chiamato a esporre, e i momenti legati alla sua attività di poeta: la fatica della composizione, la paura dell'insuccesso, il desiderio di gloria, il λόγος<sup>35</sup>. Il quadro conclusivo del ritratto di Eros offerto da Agatone coincide poi con il vertice dell'identificazione fra Eros e il poeta (197e2-5): ἡγεμὼν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ὃ χρη̃ ἔπεσθαι πάντα ἄνδρα ἐφθυνοῦντα καλῶς, ὥδῃς μετέχοντα ἦν ἄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα<sup>36</sup>.

Eros è ora l'ἡγεμὼν κάλλιστος e ἄριστος, che ogni uomo deve seguire mentre inneggia secondo bellezza e partecipa all'ode che il dio canta affascinando la mente di tutti gli dei e degli uomini. Agatone esorta quindi gli uomini a divenire poeti, a lodare Eros seguendo il suo esempio: Agatone diviene così maestro di poesia, sulle orme di Eros<sup>37</sup>.

La μίμησις quale rappresentazione di sé percorre dunque, come abbiamo visto, l'encomio per Eros di Agatone nella sua interezza. Ma non è estraneo al concetto di μίμησις di sé anche il discorso che Socrate apprende da Diotima. Tramite l'*elenchos* di Agatone, Socrate giunge a mostrare "quale sia Eros" invertendo di segno il ritratto offerto in precedenza da Agatone: Eros non è né καλός né ἀγαθός, bensì è privo sia di καλά sia di ἀγαθά (201b1-c9)<sup>38</sup>. L'insegnamento seguente di Diotima conduce poi a identificare nella sfera del μεταξύ l'ambito che appartiene ad Eros (201e8-b5). Ma il profilo reale di Eros è offerto da Diotima con il racconto sulla nascita da Poros e Penia: un ritratto che sconvolge l'immagine di Eros offerta da Agatone (203b1-204a7). Eros è sempre povero e soprattutto è molto lontano dall'essere deli-

<sup>35</sup> Rowe 1998, 166.

<sup>36</sup> "Condottiero bellissimo ed eccellente, che seguire deve ogni uomo, cantando con bellezza, partecipando all'ode che egli canta, e con cui egli affascina il pensiero degli dèi tutti e degli uomini" (trad. M. Nucci).

<sup>37</sup> Clay 1975, 244, scopre come il κάλλος, insieme alla σοφία, sia l'attributo principale che Alcibiade, prima del suo λόγος, indica per Agatone (212e), in contrasto col carattere γελοῖος che lo stesso Alcibiade assegna ad Aristofane (213c): la posizione intermedia di Socrate tra i due è emblematica della natura del dialogo socratico quale genere letterario che unisce commedia e tragedia secondo la celebre scena finale (223c-d: "a new form of philosophical drama which, in the object of its imitation, comprehends and transcends both tragedy and comedy", 249).

<sup>38</sup> Con sottile arte allusiva, non a caso Platone aveva attribuito a Socrate la lode del discorso di Agatone per il κάλλος τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων (198b5-6), nesso che richiama l'omerico καλλιπής con il quale il Parente introduceva Agatone nelle *Tesmofoiazuse* (60). Cfr. Muecke 1982, 44. Per le diverse posizioni della critica in merito all'efficacia dell'*elenchos* al quale Socrate sottopone Agatone cfr. Müller 2012, 114-115, secondo il quale ciò a cui Platone mira in questa scena del *Simposio* non è tanto "die Wiederlegung Agathons als individueller Sprecher" quanto piuttosto dimostrare l'"epistemische Insuffizienz der poetischen Weisheit".

cato e bello, ἀπαλός τε καὶ καλός. Alla delicatezza di Agatone, si oppone l'Eros duro e squallido di Diotima, l'Eros σκληρὸς καὶ αὐχμηρός (203c6-d3). Ora, negando la delicatezza e la bellezza di Eros, Diotima inverte di segno il ritratto che Agatone aveva delineato tramite la μίμησις di sé. Quindi un profilo nuovo per Eros, un profilo che presenta i tratti che appartengono a Socrate. Oltre all'essere scalzo, il tratto peculiare di Socrate messo in luce già nella cornice dove gli inusuali sandali stupiscono Aristodemo (174a), a Socrate, come all'Eros nuovo di Diotima, non appartiene certo la bellezza. L'immagine del Sileno al quale Alcibiade paragonerà Socrate ne offre conferma (215a-e). Come nel discorso di Agatone, poi, la μίμησις di sé coinvolge l'attività di Eros (203d5-6): φρονήσεως ἐπιθυμητῆς καὶ πόριμος, φιλοσοφῶν διὰ παντὸς τοῦ βίου<sup>39</sup>.

Come Socrate, Eros è “desideroso di *phronesis*, ricco d'espediti, filosofo attraverso l'intera vita”, φιλοσοφῶν διὰ παντὸς τοῦ βίου. La posizione intermedia tra mortalità e immortalità conduce Eros al passaggio continuo, nello stesso giorno, dalla morte alla rinascita, alla continua alternanza tra sapere e ignoranza (203d8-e5)<sup>40</sup>. Non a caso, tale tratto del carattere di Eros torna più avanti nel discorso di Diotima, quando Eros conduce i mortali a partecipare dell'immortalità tramite il continuo rinnovarsi della ἐπιστήμη per mezzo di una μελέτη che richiama senza dubbio la ricerca continua di Socrate, con il suo διαλέγεσθαι (207c-208b). Solo Eros, poi, tra gli dei pratica la filosofia e desidera divenire σοφός, perché gli altri dei già possiedono il sapere. Il danno maggiore provocato dalla ἀμαθία è per Diotima l'illusione di essere valenti e saggi quando in realtà non si è tali: emerge qui un ritratto di Eros molto vicino al profilo di Socrate nell'*Apologia*, il più sapiente tra gli uomini, secondo l'oracolo, perché unico a sapere di non sapere (21a-23c). Diotima conclude ora il ritratto di Eros affermando in modo definitivo la sua natura filosofica (204b1-7): Τίνες οὖν, ἔφην ἐγώ, ὧ Διοτίμα, οἱ φιλοσοφούντες, εἰ μήτε οἱ σοφοὶ μήτε οἱ ἀμαθεῖς; Δῆλον δὴ, ἔφη, τοῦτό γε ἦδη καὶ παιδί, ὅτι οἱ μεταξὺ τούτων ἀμφοτέρων, ὧν ἂν εἴη καὶ ὁ Ἔρως. ἔστιν γὰρ δὴ τῶν καλλίστων ἢ σοφία, Ἔρως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν, ὥστε ἀναγκαῖον Ἔρωτα φιλόσοφον εἶναι, φιλόσοφον δὲ ὄντα μεταξὺ εἶναι σοφοῦ καὶ ἀμα-

<sup>39</sup> “Desideroso di saggezza e ricco di risorse, amante della sapienza per tutta la vita” (trad. M. Nucci).

<sup>40</sup> Sheffield 2012, 127-132, mostra con chiarezza come la natura intermedia di Eros che emerge dal racconto sulla sua nascita non debba essere interpretata né come equidistanza rispetto a due estremi né come compresenza di ignoranza e sapere, bensì in senso dinamico: “he (*scil.* Eros) fluctuates between the characteristics of his parents so that at one time he is poor, at another rich, and so on” (132). Tale aspetto conferma la corrispondenza tra il ritratto di Eros e la figura di Socrate che domina i dialoghi, per la quale cfr. Regali 2015.

θοῦς. αἰτία δὲ αὐτῶ καὶ τούτων ἡ γένεσις· πατρὸς μὲν γὰρ σοφοῦ ἐστὶ καὶ εὐπόρου, μητρὸς δὲ οὐ σοφῆς καὶ ἀπόρου<sup>41</sup>.

Dopo aver dimostrato che coloro che praticano la φιλοσοφία, intesa come tensione verso il sapere che non si possiede, non sono né i sapienti, che non possono tendere verso ciò che già possiedono, né gli ignoranti, nei quali non può nascere il desiderio di un sapere del quale non hanno alcuna percezione, Diotima conduce Socrate a concludere che i filosofi sono in uno stato intermedio (μεταξύ) tra i σοφοί e gli ἄμαθεῖς. Ed è necessario che anche Eros sia φιλόσοφος poiché si trova in una condizione intermedia tra il sapiente e l'ignorante, una condizione che Eros deve alla nascita da Poros e da Penia, la condizione alla quale di frequente nei dialoghi, dalla *Apologia* al *Fedro*, Socrate aspira. E ancora, nei Grandi Misteri, l'*ergon* di Eros corrisponde di nuovo alla φιλοσοφία: dopo gli ἐπιτηδεύματα, il νέος deve essere guidato verso la bellezza delle ἐπιστῆμαι, dove il καλόν non risplende solo nei particolari ma è libero, senza vincoli, nel "grande mare del bello". Di fronte al mare del bello, nella sua contemplazione, il giovane produrrà λόγοι "belli e magnifici" e genererà pensieri nella φιλοσοφία priva di φθόνος (210c6-e1). Il praticare senza φθόνος la ricerca del sapere, qui attribuito al νέος che segue Eros, è un tratto che nei dialoghi è sempre associato al personaggio di Socrate o all'ideale di φιλόσοφος che Socrate propugna, dal *Protagora* (320 c1-2) alla *Repubblica* (VI, 499d10-501b8)<sup>42</sup>. Eros diviene quindi nel ritratto di Diotima un maestro di φιλοσοφία: tende alla conoscenza del καλόν e trascina chi partecipa di esso, così come Eros, per Agatone, tende alla poesia e trascina al canto chi di lui partecipa. Come per Agatone, dunque anche per il discorso di Socrate la μίμησις di sé ha un ruolo centrale<sup>43</sup>.

Dopo Platone, ma con ogni probabilità ancora in Accademia, la μίμησις di sé gioca un ruolo non marginale anche nella *Poetica* di Aristotele<sup>44</sup>. Perno

<sup>41</sup> "Ma Diotima - dissi io - chi sono allora i filosofi, ossia gli amanti della sapienza, se non sono né i sapienti né gli ignoranti? È chiaro anche a un ragazzino, - disse lei, - sono quelli che si trovano in posizione intermedia fra i due, e tra di essi c'è anche Eros. La sapienza infatti è tra le cose più belle, e Eros è eros del bello. Così è necessario che Eros sia filosofo, amante di sapienza, perché l'amante della sapienza è in posizione intermedia tra il sapiente e l'ignorante. Causa di ciò anche in questo caso è la sua nascita. Ha infatti un padre sapiente e ricco di risorse, una madre invece che non è sapiente ed è priva di risorse" (trad. M. Nucci).

<sup>42</sup> Cfr. Herrmann 2003.

<sup>43</sup> Ziolkowsky 1999, 29, riconosce, pur in modo rapido e senza connessioni con il concetto di μίμησις, che "Socrates, like Agathon and other speakers before him, develops a portrayal of *eros* that very much matches his own image".

<sup>44</sup> Sul complesso rapporto tra Platone e Aristotele in merito al ruolo della produzione letteraria per la παιδεία, cfr. Halliwell 2009, 175-183, in particolare per le decisive implicazioni del piacere cognitivo (μανθάνειν) e del καθόλου tra IV e IX capitolo della *Poetica*. In relazione al ruolo della musica per l'educazione della ψυχή, Woerther 2008, 100-103, mostra come

attorno al quale Aristotele sviluppa la propria concezione di produzione letteraria, la μίμησις conserva nella *Poetica* un legame con la personalità dell'autore secondo lo schema che agisce nelle *Tesmoforiazuse* e che diviene fertile, come abbiamo osservato, in Platone. Nella sezione sulle origini della poesia, Aristotele immagina una fase arcaica della storia letteraria nella quale la ποίησις si differenzia in due ambiti distinti in base agli οἰκεῖα ἤθη degli autori (1448b24-27): διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια<sup>45</sup>.

I più seri, i σεμνότεροι, imitavano le belle imprese degli uomini simili a loro, mentre i più modesti, gli εὐτελέστεροι, le azioni dei φαῦλοι, producendo gli uni la poesia di biasimo, gli ψόγοι, gli altri la poesia di lode, gli inni e gli encomi. Il capitolo 4, dal quale il passo è tratto, mostra come sin dall'origine per Aristotele la produzione letteraria sia in stretto legame con l'interesse per gli aspetti etici dell'azione umana, delle πράξεις che riflettono la personalità dell'autore<sup>46</sup>. Come mostrato a più riprese, in modo cristallino, da Graziano Arrighetti, questo principio è alla base dell'impiego dell'aneddoto che lo stesso Aristotele adotta nel dialogo Περὶ ποιητῶν e che Satiro svilupperà, in particolare attorno alla figura di Euripide, nella sezione della Βίων ἀναγραφὴ che, come ha permesso di scoprire il papiro di Ossirinco 1176, era non a caso composta in forma dialogica<sup>47</sup>. Anche dopo Platone, nel genere del dialogo come in commedia, la μίμησις di sé offre agli autori un'occasione privilegiata per esprimere la propria poetica, un tratto, come vedremo, che sopravviverà, pur con dinamiche del tutto nuove, nella poesia alessandrina<sup>48</sup>.

nel libro VIII della *Politica* Aristotele conservi il modello che emerge dalla *Repubblica* e dalle *Leggi* di Platone: il processo "omeopatico" che presuppone un tipo di musica i cui ritmi e armonie possiedano proprietà mimetiche in grado di modificare l'ἦθος del fruitore.

<sup>45</sup> "La poesia poi si distinse secondo la proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili e di gente apprezzabile, quelli di gusti più facili quelle della gente dappoco, dapprincipio componendo motteggi come gli altri inni ed encomi" (trad. D. Lanza).

<sup>46</sup> In merito al non semplice problema, che attraversa la *Poetica*, della relazione tra etica e τέλος della poesia, se la produzione letteraria sia o meno autonoma rispetto all'etica, cfr. Halliwell 2011, 208-260, secondo il quale "if the *Poetics* does not dwell on the specifically moral dimension of tragic experience, that is not because Aristotle does not think such a dimension exists [...] it is because his theory is not moralistically slanted" (255).

<sup>47</sup> Cfr. da ultimo Arrighetti 2006, 278-301 e, per Satiro, Schorn 2004.

<sup>48</sup> Più che dovuta all'assenza di fonti storiche indipendenti, come vorrebbe Klooster 2011, 207, è da ritenere in continuità con la riflessione teorica che la precede, osservata in queste pagine, anche la tendenza della poesia alessandrina a ricostruire le vite dei poeti a partire dalla loro produzione, come mostrano Dioscoride (*AP* 7.351) e un epigramma attribuito a Teocrito

In età ellenistica, l'intensa riflessione sulla μίμησις tra Accademia e Peripato giunge infatti ad Alessandria, dove il rapporto tra autore e opera subisce numerose declinazioni: dall'autoritratto di Posidippo nell'elegia "del sigillo" (118 A.-B. = *SH* 705), alla modulazione della voce narrante che Callimaco mette in atto nell'*Inno ad Apollo*, con sottile arte allusiva rispetto al modello dell'inno omerico, ai 'pun' sul proprio nome di Arato (*Phaen.* 1-2), di Apollonio Rodio (*Arg.* 1.1-4) o di Callimaco (*AP* 7.525) che svolgono la funzione di *sphragides*, alla costruzione di *alter ego* o maschere ambigue come Sicelida per Asclepiade o Battiade per Callimaco (*AP* 7.415)<sup>49</sup>. In particolare a quest'ultima strategia è da ricondurre la scelta operata da Teocrito che, nelle *Talisie*, recepisce la tradizione della componente autobiografica quale perno attorno al quale sviluppare l'espressione della propria poetica, offrendo così una conferma della centralità della μίμησις di sé nella cultura letteraria alessandrina<sup>50</sup>. Con tratti che richiamano in modo evidente elementi strutturali dei dialoghi di Platone, in particolare del *Fedro* come la critica non ha mancato di notare<sup>51</sup>, nelle *Talisie* la maschera di Simichida racconta in prima persona l'incontro con il poeta pastore Licida, avvenuto durante un viaggio dalla città alla campagna di Cos. La voce narrante resta anonima sino al v. 21,

(*AP* 7.664) su Archiloco, Leonida (*Pl.* 306-307 = GP XXXI-XC) e Teocrito (9.599) su Anacreonte.

<sup>49</sup> Cfr. Klooster 2011, 175-194.

<sup>50</sup> Sulle *Talisie* come riscrittura della scena dell'investitura nella *Teogonia* cfr. Puelma 2006. Scettico invece Cameron 1995, 412, che scorge ironia nel sorriso con il quale Licida accompagna il dono del bastone; diversamente Payne 2006, 135-145, non legge l'incontro con Licida né come investitura poetica né come iniziazione alla poesia bucolica ma come "the conception of a kind of poetry that is able to invent fictional doubles as aspirational models for one's present existence" (140): Simichida è già un poeta nel momento in cui incontra Licida, ma ancora non ha raggiunto la qualità eccelsa di Sicelida o Filite e l'incontro tra l'autore e il personaggio da lui creato celebra la massima espressione del "mimetic desire" perché "the author shows himself to be the subject of the very experience he has portrayed in his invented characters" (145).

<sup>51</sup> Cfr. Hunter 2003, 233-234, che elenca numerosi elementi di contatto: in particolare sia Platone sia Teocrito mettono a confronto i possibili modi della composizione o scrittura tramite le maschere di Licida, Simichida, con le loro canzoni pastorali, e di Socrate e Fedro, con i *logoi* su Eros che derivano dall'impegno intorno al testo di Lisia. In particolare sembrano atagliarsi anche al *Fedro* le parole con le quali Arnott 1984, 344, descrive la peculiare fusione di innovativo realismo (e.g. la scena d'incontro tra Socrate e Fedro) e finzione tradizionale (e.g. il racconto su Borea o Socrate ispirato dalle Ninfe) che contraddistingue le *Talisie*: "the narrative portion of the poem juxtaposes two perspectives: one of natural realism, in which three walkers meet an ordinary goatherd, and the other perspective blurred by veiled allusions to an earlier literary tradition in which gods appeared to men [...] and endorsed their poetic careers". Cfr. in merito anche Fantuzzi-Hunter 2004, 143-154 e Payne 2006, 118-119, 127-128, 139.

quando Licida si rivolge a Simichida pronunciando il suo nome nel momento dell'incontro: non costruendo una cornice che permetta al lettore di identificare il narratore sin dal primo momento, Teocrito presenta il racconto con i chiari tratti dell'autobiografia<sup>52</sup>. Dopo uno scambio vivace di canti bucolici con Licida, Simichida riprende il viaggio e l'idillio si conclude con la favolosa descrizione della natura rigogliosa che la fattoria di Frasideamo, meta del viaggio, offre alla compagnia di Simichida. Dietro la maschera di Simichida, già la critica antica scorge il profilo di Teocrito che mette in scena la propria investitura di poeta bucolico<sup>53</sup>. Simichida si presenta infatti come un poeta urbano che riceve la propria iniziazione bucolica dal poeta-pastore Licida (13-14: [...] ἤς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν / ἡγνοίησεν ἰδὼν [...] “era capraio, impossibile sbagliarsi”)<sup>54</sup>, iniziazione che Simichida dimostra di avere meritato tramite l'entusiastica descrizione del *locus amoenus* rurale che chiude l'idillio<sup>55</sup>. Tramite la maschera di Simichida, Teocrito esprime in apertura dell'idillio il proprio debito nei confronti di Asclepiade di Samo e Filita di Cos (39-41)<sup>56</sup>, la cui poesia erotico-simposiale non a caso è trasposta in ambito bucolico nel canto paradigmatico di Licida che inizia Teocrito al nuovo genere<sup>57</sup>. Il *propemptikon* per Ageanatte, soggetto all'inconsueta condizione di liberare Licida da Afrodite, ha l'evidente funzione di annunciare l'abbandono della poesia erotica in favore del sereno mondo bucolico di Comata, favorito dalla Musa che lo salva dal padrone crudele grazie al dolce miele. L'immagine che chiude il canto di Licida annuncia l'idillio bucolico nella poesia: se Comata fosse ancora vivo, Licida pascolerebbe per lui le capre sui monti, ascoltando la voce del poeta che, sdraiato sotto le querce o i pini, canta con dolcezza. Al canto di Licida, Simichida-Teocrito, che da Licida ha ri-

<sup>52</sup> Cfr. Hunter 1999, 144.

<sup>53</sup> Sch. ad 7.21b, 85 4 Wendel. Cfr. Gow 1952<sup>2</sup>, II 127-129. Sulla notizia conservata dallo scolio 21b, 84 17 Wendel, che identifica invece Simichida con un compagno di Teocrito sulla base del v. 96 con lo starnuto degli Ἐρωτες, cfr. ora Spanoudakis 2011, con ricca bibliografia sul problema. Per una rassegna esaustiva del dibattito moderno su Simichida, Licida e la voce di Teocrito cfr. Klooster 2011, 195-208.

<sup>54</sup> Teocrito imita qui le scene in cui Omero descrive il riconoscimento tra gli dei: e.g. *Il.* 1.536-537 e *Od.* 5.77-78.

<sup>55</sup> Cfr. Pearce 1988, 300, il quale sostiene che il contrasto tra il primo canto di Simichida (96-127), nel quale l'elemento rustico aveva uno spazio minimo, e la lussureggiante descrizione del *locus amoenus* è costruito da Teocrito per mostrare il mutamento avvenuto in Simichida dopo l'iniziazione alla poesia bucolica grazie a Licida. Ancora preziosa è l'analisi strutturale offerta da Schönbeck 1962, 1, 112-127.

<sup>56</sup> Il debito è reale anche se celato dietro l'ironico ἐπίταδες, cfr. Gow 1952<sup>2</sup>, II 142.

<sup>57</sup> Cfr. Payne 2006, 117: “Theocritus seems to have dramatized his own involvement with bucolic poetry in the form of an encounter with a figure from that world who embodies its imaginative appeal”.

cevuto il bastone nel segno della ἀλάθεια di Zeus, risponde con un canto nuovo che ne ripercorre le tracce<sup>58</sup>. Dopo la prima sezione dedicata all'eros, dopo la preghiera a Pan, Simichida, come Licida, annuncia il proprio addio alla poesia erotica, esortando Arato a non sostare più presso la porta di Filino, ad abbandonare la lotta con gli avversari d'amore, per darsi alla ἀσυχία<sup>59</sup>, sotto la protezione della vecchia che con il suo sputo difenderà il poeta dai mali (122-126)<sup>60</sup>:

μηκέτι τοι φρουρέωμες ἐπὶ προθύροισιν, Ἄρατε,  
μηδὲ πόδας τρίβωμες· ὁ δ' ὄρθριος ἄλλον ἀλέκτωρ  
κοκκύσδων νάρκαισιν ἀνιαραῖσι διδοίη·  
εἷς δ' ἀπὸ τᾶσδε, φέριστε, Μόλων ἄγχοιτο παλαίστρας.  
ἄμμιν δ' ἀσυχία τε μέλοι, γραία τε παρείη  
ἅτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.'

“Non vegliamo più la davanti alla sua porta, Arato, e non consumiamoci più i piedi; il gallo mattiniero altri consegna, col suo canto, ad angosciosi torpori. Il solo Molone, carissimo, rimanga strozzato da questa palestra. Noi pensiamo alla tranquillità, e ci assista una vecchia che, sputando sopra, tenga lontano da noi i malanni.” (trad. O. Vox)

Dopo lo scambio poetico con Licida, Simichida-Teocrito riceve di nuovo dal sorridente poeta-pastore il bastone come “pegno di amicizia”, ξεινίῳν, dalle Muse e prosegue il cammino verso la fattoria di Fraside, dove Teocrito mette in scena un simposio campestre nel quale l'ideale della ἀσυχία con cui aveva chiuso il canto per Licida trova espressione piena<sup>61</sup>: i giacigli di giunco e pampini di vite, la fonte sonora delle Ninfe, il canto instancabile delle cicale, il volo delle api attorno alle fonti, il profumo del raccolto, il vino di quattro anni che ricorda il vino che Chirone offrì a Eracle o il vino di

<sup>58</sup> La critica nota però non marginali divaricazioni nello stile dei due canti: Krevans 1983, 212-220, mostra come Licida scelga quale modello la poesia arcaica di registro alto, e.g. Saffo e Stesicoro, mentre Simichida spazia dal registro basso del giambico arcaico (Achiloco e Ipponatte) alla poesia quasi coeva di Asclepiade. Una polifonia da ricondurre però, come nota Hunter 2003, 229, all'unica voce di Teocrito che nel suo registro contempla entrambe le possibilità rappresentate dai suoi personaggi.

<sup>59</sup> Vox 1997, 179 n. 38, nota come la ἀσυχία sia “ideale principe delle filosofie ellenistiche”.

<sup>60</sup> Per Hunter 1999, 190, lo sputo della vecchia, insieme allo starnuto degli Ἐρωτες (96), è un elemento di superstizione rustica che contrasta con l'ideale intellettuale della ἀσυχία con cui si chiude il canto di Simichida, ultimo dei “tonal paradoxes” dei quali l'idillio abbonda.

<sup>61</sup> A ragione, Moscati 2007, 217, nota che i due piani indipendenti sui quali si sviluppa la vicenda narrata da Teocrito, “uno bucolico e l'altro definibile genericamente come letterario”, si intersecano solo nei due “attori principali”: Simichida e Licida.

Polifemo<sup>62</sup>, sino al sorriso di Demetra che stringe nelle proprie mani spighe e papaveri<sup>63</sup>. La descrizione del simposio campestre, che conduce il lettore attraverso un ‘tour de force’ sensoriale tra suoni, odori e sapori, accoglie numerosi termini scientifici, tratti dal vocabolario della botanica, integrati nel tradizionale ‘Wortschatz’ poetico che esprime le caratteristiche della voce umana nel canto: il narratore, Simichida, dimostra con questi versi lo sviluppo vertiginoso della propria tecnica, che risalta in contrasto con le forme meno elaborate del canto precedente per Licida. Nelle *Talisie*, Teocrito costruisce quindi un complesso gioco di maschere nel quale Simichida rappresenta la personalità del poeta e ne esprime le nuove istanze<sup>64</sup>: la μίμησις nuova di Teocrito produce un mondo fittizio, a metà tra il realismo umile del mimo siciliano e il simbolismo letterario del quale è investito l’universo bucolico, che ha indotto la critica ad attribuire a Teocrito un ruolo decisivo nella scoperta della ‘fiction’<sup>65</sup>. Una μίμησις nuova, che rinnova il tradizionale rapporto tra mondo esterno e rappresentazione letteraria creando lo spazio intermedio di un fittizio universo simbolico nel quale però conserva un ruolo non marginale la μίμησις di sé quale strumento privilegiato per l’espressione della poetica<sup>66</sup>.

Fonte preziosa per ricostruire la riflessione antica sulla μίμησις dopo il Peripato è certo la produzione erudita di Filodemo. Nel *Περὶ ποιημάτων* le numerose occorrenze dei vocaboli μιμεῖσθαι, μίμησις e μίμημα sono prova del fatto che anche in età ellenistica la μίμησις permane quale elemento fondamentale nella critica letteraria, pur con alcune variazioni sostanziali rispetto al passato. I termini del gruppo μιμ- coincidono per Filodemo con il campo semantico del ‘comporre poeticamente’ e il concetto di μίμησις coin-

<sup>62</sup> Cfr. Fantuzzi-Hunter 2004, 161-162 sulla funzione dei paradigmi mitici in questo passaggio.

<sup>63</sup> Cfr. Payne 2006, 132-134: “the artifice of Simichida’s voice here [...] is the first unambiguous indication that the Simichidas who narrates the poem is a rather different poet from the one who appears within it”.

<sup>64</sup> Per il “cosciente progetto di rinnovamento e di commistione dei generi tradizionali” messo in atto da Teocrito, il quale “funge da primo collettore e catalizzatore” delle tradizioni letterarie legate al genere bucolico, cfr. Ornaghi 2013.

<sup>65</sup> Coglie nel segno Hunter 1999, 144-145, il quale nota come il racconto in prima persona, se non immerso ‘en abime’ come accade per gli *Apologoi* di Odisseo, “seems more at home in the ‘lower’ genres”, e.g. Ipponatte o il carme 10 di Catullo, ma il modello principale appare Platone, con gli *incipit* analoghi del *Liside* e della *Repubblica*.

<sup>66</sup> Payne 2006, 118, che interpreta il programma letterario delle *Talisie* come la fusione tra l’elegia erotica erudita di Filita e il mimo siciliano di Sofrone, sostiene a ragione che “identification of the self with mimetic models is, within the world of these poems, a form of self-projection”.

volge ora anche l'imitazione di opere letterarie<sup>67</sup>. Di particolare interesse è poi il peculiare giudizio di Filodemo su Archiloco e Aristofane, giudizio dal quale traspare la possibilità teorica di comporre poesia al di fuori della μίμησις. Certo, a causa della frammentarietà e della natura polemica del Περὶ ποιημάτων non è possibile per noi ricostruire con precisione i contorni dell'idea di μίμησις in Filodemo, ma ciò che più interessa qui è notare come, pur in un quadro teorico profondamente rinnovato rispetto alla scena delle *Tesmofoiazuse*, la μίμησις di sé sopravviva nella produzione epigrammatica di Filodemo, in particolare in un epigramma di particolare pregnanza per la sua poetica. Nell'epigramma 115 del V libro dell'*Antologia Palatina* (= 6 Gow-Page = 10 Sider), Filodemo costruisce un sapiente gioco con l'etimologia del proprio nome: l'amore ripetuto per Demo di Pafo, poi per Demo di Samo, poi per Demo di Nisa e infine per Demo di Argo conducono il poeta in modo progressivo dall'iniziale indifferenza (οὐ μέγα θαῦμα v. 1; οὐχὶ μέγα v. 2) alla coscienza del proprio destino legato al nome<sup>68</sup>:

Ἡράσθην Δημοῦς Παφίης γένος· οὐ μέγα θαῦμα·  
καὶ Σαμίης Δημοῦς δεύτερον· οὐχὶ μέγα·  
καὶ πάλιν Ὑσιακῆς Δημοῦς τρίτον· οὐκέτι ταῦτα  
παίγνια· καὶ Δημοῦς τέτρατον Ἀργολίδος.  
αὐταῖ που Μοῖραί με κατωνόμασαν Φιλόδημον,  
ὧς αἰεὶ Δημοῦς θερμὸς ἔχοι με πόθος.

“Presi una cotta per Demo di Pafo: niente di strano.

Poi per Demo di Samo: come sopra.

Terza, Demo di Nisa: la cosa diventa più seria.

Finalmente la quarta, Demo d'Argo.

M'hanno chiamato di certo le Parche così: Filodemo,

per farmi amante d'una Demo, sempre.” (trad. F. Pontani)

Le Moire lo hanno chiamato Φιλόδημος perché l'amore per Demos lo dominerà per sempre. Con l'arguta 'pointe' attorno al nome che chiude l'epigramma, Filodemo lega alla propria nascita, alla propria natura fissata nel nome dalle Moire, l'*eros* quale tema della propria produzione epigrammatica. L'*eros* infatti, che come la poesia nel sistema di Epicuro è un piacere naturale ma non necessario, rappresenta il tema della maggioranza degli epigrammi che l'*Antologia Greca* attribuisce a Filodemo, ben 22 su 35. Di nuovo con la μίμησις di sé, sviluppata qui tramite l'etimologia del proprio nome, l'autore esprime la propria poetica, in questo caso il naturale legame con la

<sup>67</sup> Come nota Arrighetti 2011, 75. Sulla μίμησις in Filodemo cfr. ora Pace 2016.

<sup>68</sup> Cfr. Sider 1997, 98-100, il quale richiama il parallelo di Meleagro (AP XII 165) che attribuisce agli *Erotes* la responsabilità del coinvolgimento amoroso del poeta con i giovani sia bianchi (ἀργός) sia neri (μέλ-) costruendo così un analogo *pun* sul proprio nome.

tematica erotica, tramite la rappresentazione di se stesso, tramite la maschera del sé<sup>69</sup>. Un dato che colpisce in Filodemo, il quale sul versante teorico sembra invece rompere il legame che stringeva autore e opera nell'ἀνάγκη di cui Agatone era portavoce nelle *Tesmofoiazuse* (167: ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει). Nel II libro della *Retorica*, Filodemo sostiene infatti che anche chi è privo di ἀρετή, se dotato di τέχνη, è in grado di produrre buona letteratura (col. 21.12-15 = 2.226 Sudhaus). La corrispondenza tra autore e opera, ormai priva di peso teorico, sopravvive nella produzione poetica di Filodemo quale motivo letterario<sup>70</sup>.

Si compie con l'epigramma di Filodemo il percorso che qui abbiamo voluto tracciare per la μίμησις di sé: dal ritratto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, attraverso la nuova μίμησις del filosofo che Socrate teorizza nella *Repubblica* e mette in pratica nel *Simposio*, dopo la riflessione del Peripato che con l'impiego dell'aneddoto testimonia la persistente fiducia nel legame tra autore e opera, la μίμησις di sé giunge a Teocrito e Filodemo, offrendo loro l'occasione di esprimere le istanze della poesia bucolica e dell'epigramma erotico. Un percorso che testimonia di nuovo la sostanziale unità della cultura letteraria greca, che attorno al concetto di μίμησις ha raccolto in modo costante, pur nei mutati contesti, la propria riflessione sulle funzioni e sugli scopi della produzione letteraria.

Università di Napoli "Federico II"

MARIO REGALI

### Opere citate

- W. G. Arnott, *Lycidas and Double Perspectives: A Discussion of Theocritus' Seventh Idyll*, "Est. Class." 87, 1984, 333-346  
 G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci. Studi*, Pisa 2006  
 G. Arrighetti, *La mimesis nel Περί ποιμάτων di Filodemo e Aristotele*, "CErc" 41, 2011, 69-82  
 S. Büttner, *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen-Basel 2000  
 F. Cairns, *Hellenistic Epigrams. Contexts of Exploration*, Cambridge 2016

<sup>69</sup> Per Cairns 2016, 383, l'enfasi sul nome di Filodemo induce a immaginare che l'epigramma "may either have prefaced a collection of his (sc. Philodemus) epigrams or functioned as the epilogic *sphragis* to a collection". Secondo Höschele 2011, 27-29, Orazio richiama il *pun* che Filodemo costruisce attorno al proprio nome in c. 2.4.17-18, dove la sequenza *crede non illam de scelestis / plebe dilectam* alluderebbe all'etimologia di Φιλόδημος. Paduano 1993, 136-137, colloca l'epigramma di Filodemo nel contesto della "ambigua problematica dello statuto di verità" che coinvolge il genere epigrammatico più di ogni altra forma di poesia (129).

<sup>70</sup> Cfr. in proposito Sider 1997, 31, il quale mette in luce come per Filodemo "poetry [...] insofar as it is poetry, does not benefit its readers".

- A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton 1995
- A. Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Washington 2014
- A. Capra, *Seeing through Plato's Looking Glass. Mythos and Mimesis from Republic to Poetics*, "Aisthesis" 1, 2017, 75-86
- D. Clay, *The Tragic and the Comic Poet of the Symposium*, "Arion" 2, 1975, 238-261
- J. Clerk Shaw, *Poetry and Hedonic Error in Plato's Republic*, "Phronesis" 61, 2016, 373-396
- G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015
- C. Emlyn-Jones, *The Dramatic Poet and His Audience: Agathon and Socrates in Plato's Symposium*, "Hermes" 132, 2004, 389-405
- M. Fantuzzi - R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004
- G. R. F. Ferrari (ed.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge 2007
- A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and the Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford 2002
- K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, Napoli 1984 (ed. ted. in Id., *Gesammelte Schriften*, Sankt Augustin 2004, 3-72)
- S. Gastaldi, *La mimesis e l'anima*, in M. Vegetti (ed.), *Platone. La Repubblica*, vol. VII. *Libro X*, Napoli 2007, 93-149
- F. M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005
- A. S. F. Gow, *Theocritus*, I-II, Cambridge 1952<sup>2</sup>
- S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo 2009 (ed. or. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002)
- S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics From Homer to Longinus*, Oxford 2011
- M. Heath, *Ancient Philosophical Poetics*, Cambridge 2013
- F. G. Herrmann, *Φθόνος in the World of Plato's Timaeus*, in D. Konstan - K. Reuter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh 2003, 53-83
- R. Höschel, *Inscribing Epigrammatists' Names: Meleager in Propertius and Philodemus in Horace*, in A. Keith (ed.), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, Newcastle upon Tyne 2011, 19-32
- R. Hunter, *Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999
- R. Hunter, *Reflecting On Writing and Culture: Theocritus and the Style of Cultural Change*, in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge 2003, 213-234
- J. Klooster, *Poetry as Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*, Leiden-Boston 2011
- G. Koch - M. Vöhler - C. Voss (eds.), *Mimesis und ihre Kuenste*, München 2010
- A. Kosman, *Justice and Virtue. The Republic's Inquiry into Proper Difference*, in Ferrari 2007, 116-137
- N. Krevans, *Geography and the Literary Tradition in Theocritus* 7, "TAPA" 113, 1983, 201-220
- I. Männlein-Robert, *Die Poetik des Philosophen: Sokrates und die Rede des Agathon*, in Tulli-Erler 2016, 198-203
- M. Miller, *Beginning the 'Longer Way'*, in Ferrari 2007, 310-344
- D. R. Morrison, *The Utopian Character of Plato's Ideal City*, in Ferrari 2007, 232-255
- A. Moscadi, *L'idillio 7 di Teocrito: la doppia investitura*, "Prometheus" 33, 2007, 214-231
- F. Muecke, *A Portrait of the Artist as a Young Women*, "CQ" 32, 1982, 41-55

- J. Müller, *Der Wettstreit über die Weisheit zwischen Poesie und Philosophie: Agathons Rede und ihre Prüfung durch Sokrates (193e-210c)*, in C. Horn, *Platon. Symposion*, Berlin 2012, 105-124
- N. Notomi, *Image-making in Republic X and the Sophist: Plato's Criticism of the Poet and the Sophist*, in P. Destrée - F. G. Herrmann (ed.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston 2011, 299-326
- S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002
- M. Ornaghi, *Stesicoro, Teocrito, Epicarmo e i padri della poesia bucolica*, "SIFC" 11, 2013, 42-81
- N. Pace, *La mimèsi in Filodemo di Gadara*, "Dionysus ex machina" 7, 2016, 57-69
- G. Paduano, *Le Tesmoforiazuse: Ambiguità del fare teatro*, "QUCC" 11, 1982, 103-127
- G. Paduano, *Chi dice "io" nell'epigramma ellenistico?*, in G. Arrighetti - F. Montanari (ed.), *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, Pisa 1992, 129-140
- L. Palumbo, *Μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli 2008
- R. Patterson, *Agathon's Gorgianic Logic*, in Tulli-Erler 2016, 209-216
- M. E. Payne, *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge 2006
- T. E. V. Pearce, *The Function of the locus amoenus in Theocritus' Seventh Poem*, "RhM" 115, 1988, 277-304
- T. Penner, *The Forms in the Republic*, in G. Santas (ed.), *The Blackwell Guide to Plato's Republic*, Malden 2006, 234-262
- M. Puelma, *Die Dichterbegegnung in Theokrits Thalysien*, "MH" 17, 1960, 144-164 (=Id., *Labor et Lima. Kleine Schriften*, Basel 1995, 217-237)
- M. Regali, *Il poeta e il demiurgo. Teoria e prassi della produzione letteraria nel Timeo e nel Crizia di Platone*, Sankt Augustin 2012
- M. Regali, *The Mask of Dialogue: On the Unity of Socrates' Characterization in Plato's Dialogues*, in D. Nails - H. Tarrant (eds.), *Second Sailing: Alternative Perspectives on Plato*, Helsinki 2015, 125-148
- M. Regali, *La mimesis di sé nel discorso di Agatone: l'agone fra poesia e filosofia nel Simposio*, in Tulli-Erler 2016, 204-208
- G. Richardson Lear, *Plato on Learning to Love Beauty*, in G. Santas (ed.), *The Blackwell Guides to Plato's Republic*, Malden 2006, 104-124
- C. J. Rowe, *Plato. Symposium*, Oxford 1998
- G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, 1-2, Heidelberg 1962
- J. Schöner - U. Zeuch (eds.), *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin-New York 2004.
- S. Schorn, *Satyros aus Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel 2004
- D. Sedley, *Philosophy, the Forms, and the Art of Ruling*, in Ferrari 2007, 256-283
- D. Sider, *The Epigrams of Philodemus. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford 1997
- J. M. Snyder, *Aristophanes' Agathon as Anacreon*, "Hermes" 102, 1974, 244-246
- K. Spanoudakis, *Ancient Scholia and Lost Identities: The Case of Simichidas*, in S. Matthaios - F. Montanari - A. Rengakos (eds.), *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Contexts*, Berlin-New York 2011, 226-237
- E. Stehle, *The Body and Its Representations in Aristophanes' Thesmophoriazusiai: Where Does the Costume End?*, "AJPh" 123, 2002, 369-406
- N. Thaler, *Plato on the Philosophical Benefits of Musical Education*, "Phronesis" 60, 2015, 410-435

- V. Tsouna, *Mimesis and the Platonic Dialogue*, "Rhizomata" 1, 2013, 1-29
- M. Tulli, *La μίμησις nel III libro della Repubblica: il rapporto di Platone con la tradizione*, in N. Notomi - L. Brisson (eds.), *Dialogues on Plato's Politeia (Republic). Selected Papers From the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2013, 314-318
- M. Tulli - M. Erler (eds.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2016
- O. Vox, *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino 1997
- F. Woerther, *Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of the Character*, "CQ" 58, 2008, 89-103
- M. Wright, *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 1: *Neglected Authors*, London-New York 2016
- F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996
- J. E. Ziolkowsky, *The Bow and the Lyre: Harmonizing Duos in Plato's Symposium*, "CJ" 95, 1999, 19-35

ABSTRACT:

After appearing for the first time in Agathon's scene of Aristophanes' *Thesmophoriazusae* (159-167), the mimesis intended as self-representation becomes a key feature not only in Plato's theory of poetry (*Resp.* III, X), but also in his implicit poetics: in writing the *Republic*, Plato portrays himself in the model of the philosopher painting the ideal constitution of *Kallipolis* (*Resp.* VI), and in the *Symposium* both Agathon and Socrates represent themselves in their portraits of Eros. Same attitude towards literary self-representation is to be found in the *Thalysia*, with Simichidas mirroring Theocritus, and in an epigram of Philodemus, with the pun made by the philosopher-poet on his proper name (*AP* 5.115 = 10 Sider).

KEYWORDS:

*mimesis*, self-presentation, Aristophanes, Plato, Theocritus, Philodemus.