

PLUTARCO E IL DIALOGO 'DRAMMATICO'

Un'attenzione maggiore alla preparazione retorica di Plutarco può aiutare a capir meglio la struttura dei suoi scritti, che generalmente è stata trascurata con danni a volte non lievi per la comprensione dell'opera intera o di singole parti. Lo studio della filosofia e dell'arte del dire costituiva da secoli la base dell'educazione nelle scuole; e naturalmente fu così anche per Plutarco. La dichiarazione che il tempo da lui dedicato alla retorica fu un peccato di gioventù (1) e che non si sentiva all'altezza di giudicare sull'eloquenza romana (2) è la prova che egli coltivò con passione la retorica negli anni giovanili e che resistette alla tentazione di fare il sofista, come facevano molti al suo tempo per acquistare ricchezze e rinomanza pronunciando discorsi in ogni parte del mondo, e si diede completamente alla filosofia e all'educazione morale dei giovani. Così l'interesse per la retorica scemò gradualmente, perché non approvava coloro che curavano soprattutto lo splendore della forma, cioè l'orazione vuota di pensiero e di serietà, brillante solo di parole e di frasi eleganti e studiati giri di frasi per suscitare meraviglia ed applausi senza procurare alcun profitto nel perfezionamento morale (3). Tuttavia nutrì la persuasione che anche la retorica poteva cooperare non poco al suo insegnamento: le sue argomentazioni e specialmente le sue esortazioni a sconfiggere i vizi e a condurre una vita razionale potevano raggiungere più facilmente lo scopo se fossero espone con chiarezza ed efficacia secondo le norme dell'arte del dire. A ciò contribuiva anche il fatto che egli seguiva la scepsti accademica: poiché questa non offriva certezze nel raggiungimento della verità, ma solo un grado maggiore o minore di probabilità, restava non poco spazio alla forza di persuasione che forniva la retorica, come osserva Cicerone, seguace della medesima Accademia (4). Anche la consuetudine dei letterati del tempo di parlare in pubblico, passando di città in città, nei centri culturali più rinomati, poteva indurre il filosofo che non predicava per

(1) *De soll. anim.* 1.959B sg.

(2) *V. Cat. mai.* 7.

(3) Cfr. *De aud.* 9.42CD.

(4) *De fato* 3 *cum hoc genere philosophiae quod nos sequimur magnam habet orator societatem: subtilitatem enim ab Academia mutuatur et ei vicissim reddit ubertatem orationis et ornamenta dicendi.* In *De nat. deor.* 2.148 si afferma che l'oratoria presso gli Accademici è considerata *domina rerum*, "signora del mondo".

le strade come i cinici a viaggiare e tenere conferenze o lezioni in varie località (5) e, in gara coi sofisti, a non trascurare la forma per suscitare maggiore interesse e diletto e soddisfazione. La stessa tendenza atticistica, seguita da Plutarco senza il fanatismo degli accaniti avversari della κοινή, ma con ammirazione verso Demostene e Lisia (6), insieme alla costante attenzione ad evitare lo iato mostra come egli fosse consapevole dell'efficacia della retorica o volesse almeno conciliarla con la serietà del contenuto mettendola a servizio della filosofia (7).

A parte gli scritti che, per il loro spiccato carattere retorico e per la povertà o debolezza del contenuto, sogliono essere attribuiti alla giovinezza, il segno della retorica è ben visibile anche nelle opere dell'età matura, specialmente per quel che riguarda la struttura, che è sempre molto curata. Qui vorrei richiamare l'attenzione sulla forma dialogica, che è rappresentata largamente in Plutarco ed ha assunto varie forme, e precisamente su un tipo di dialogo che sembra rivelare un'evoluzione verso un'efficace riproduzione del pathos drammatico, pur non facendo uso del dialogo continuo per battute e risposte come avviene in Luciano.

Nel dialogo posteriore a Platone, nel quale pensiero ed azione sono felicemente associati, cominciò a prevalere l'esposizione filosofica, cosicché esso si avvicinò alla forma del trattato, relegando il colloquio alla parte introduttiva e rinunciando perfino ai personaggi reali, come avviene nelle *Tusculanae* di Cicerone, dove le battute del proemio sono distribuite fra interlocutori generici, un *auditor* e un *magister*, e quest'ultimo, quando comincia ad esporre la dottrina, non cede più la parola sino alla fine. Plutarco non arriva a questa forma di anonimato, per il vivo interesse psicologico e per un senso artistico, e senza difficoltà può scegliere fra gl'innumerevoli amici e conoscenti e farne gli interlocutori dei suoi dialoghi. Le *Quaestiones convivales* ne presentano addirittura una galleria (8). E generalmente non sono nude esposizioni di dottrine o di opinioni, ma si avverte anche il contributo dell'esperienza personale in relazione con un dato problema. Nel *De cohibenda ira*, per esempio, Fundano, un illustre personaggio romano che fu console, interrogato da Sestio Sulla, un colto romano molto amico di

(5) Sull'attività didattica di Plutarco cfr. *De cur.* 15.522C e K. Ziegler, *Plutarco*, tr. it., Brescia 1965, 29 sgg.

(6) Cfr. *De garr.* 5.504C; sull'atticismo *De aud.* 9.42DE.

(7) Cfr. *De aud.* 9.42C: "il giovane trovi pur piacere nei discorsi quando trae profitto, ma non deve considerare un fine il piacere dell'audizione... Anche se a chi parla conviene usare uno stile piacevole e persuasivo, il giovane non deve preoccuparsi di questo come primo requisito; può osservarlo in seguito, dopo che si è tolto la sete di apprendere, come, dopo aver bevuto, contempla gli ornamenti della coppa".

(8) Degli amici di Plutarco parla a lungo lo Ziegler, *op. cit.* 41-77.

Plutarco, sul modo di acquistare la tranquillità interiore dominando l'ira, parla a lungo di se stesso e alla fine rivela persino certi esercizi personali, come l'impegno che nelle sue preghiere assumeva con se stesso per riuscire a padroneggiare le passioni (16.464B sgg.). In questo modo l'insegnamento dottrinale si avvicina all'autobiografia. Qui la forma dialogica è limitata al proemio, come nei *De tuenda sanitate praecepta*; in altri scritti il dialogo è più vario e complesso e molto singolare è la struttura dialogica di due opere, fra le più ammirate, il *De genio Socratis* e l'*Eroticòs*, costruite alla maniera platonica: un racconto di fatti e di discorsi avvenuti in passato, messo in bocca ad un personaggio su richiesta di altri che stanno ad ascoltare e non interrompono più nel corso della narrazione.

La somiglianza dell'impostazione del *De genio Socratis* col Fedone platonico è stata messa in luce da tempo da R. Hirzel (9) e da allora il confronto non è più stato tralasciato, con giudizi sfavorevoli a Plutarco. Ma ci sono anche delle differenze e di non piccolo peso, cosicché permettono di capire meglio la struttura e di giudicare con più equilibrio. Hirzel ha definito quel dialogo "drammatico" come il Fedone, perché riferisce πράξεις e λόγοι concernenti cose drammatiche. Senza dubbio la morte di Socrate e i discorsi sull'immortalità dell'anima nel *Fedone*, della liberazione di Tebe dall'occupazione spartana e dei discorsi sulla presenza e influenza dei *daimones* nelle vicende umane sono temi drammatici; ma rispetto al dialogo di Platone, che sicuramente è stato un modello, in Plutarco c'è una varietà maggiore per il miscuglio di elementi storici, romanzeschi, mistici e c'è una struttura particolare per la disposizione della materia in modo che i fatti e i discorsi si alternino, con un intreccio sapientemente studiato, che fa pensare all'avvicinarsi degli episodi e dei canti corali di una tragedia.

Lo stesso Plutarco ci suggerisce il modo d'interpretare l'opera; conviene seguirlo, senza ricorrere a correnti critiche in voga ai giorni nostri, come ha fatto A. Aloni (10) in un'analisi prolissa in cui i particolari soverchianti offuscano l'interpretazione generale. Non è sfuggita l'osservazione di Plutarco che avvicina il suo scritto alla tragedia (30.596DE), ma, invece di partire da essa per chiarire la struttura, egli finisce col renderla inoperante applicando le teorie del formalismo contemporaneo. Gli antichi avevano le loro norme retoriche e non è da credere che scrivessero secondo principi costituenti come delle categorie immanenti, che, pur essendo ignote, esercitassero il loro influsso e che solo più tardi sarebbero state scoperte, ma che sarebbero applicate dagli scrittori in ogni epoca e in ogni luogo. Bisogna uscire

(9) *Der Dialog*, Leipzig 1895, 2.149-51.

(10) *Ricerche sulla forma letteraria del 'De genio Socratis' di Plutarco*, "Acme" 33, 1980, 45-112.

dall'astrattezza, rispettare l'obiettività storica, scoprire quel che realmente voleva l'autore e che i contemporanei provavano alla lettura di un'opera.

Ecco che cosa nota Plutarco, quando i congiurati stanno per essere scoperti a causa di una lettera arrivata da Atene che denunciava il complotto e non fu aperta dall'avvinazzato Archia, il capo degli oligarchi filospartani (30.596DE): "ma una fortuna ancor più avversa, che sembrava rendere l'indolenza e imprevidenza dei nemici pari alla nostra audacia e vigilanza e che, come l'azione d'un dramma, variava fin dall'inizio la nostra impresa con episodi pericolosi, ci accompagnò fino al momento stesso dell'esecuzione apportandoci un rischio grave e terribile di un mutamento inaspettato che non lasciava speranze". È illuminante il confronto con la tragedia, alla cui terminologia ci riportano le parole *ἐπεισόδια*, *περιπέτεια*, *ἀγών*. Si commenta il pericoloso evento della lettera, che avrebbe reso più difficile o meglio impossibile il compimento dell'impresa, se i nemici fossero stati energici e previdenti come furono audaci e vigili i congiurati (11). Quello fu l'ultimo e il più pauroso dei rischi imprevedibili in tutta la vicenda, quello che raggiunse il culmine rispetto ad altri precedenti (*ἀπ' ἀρχῆς*). Conviene dunque esaminarli.

In tutta la narrazione s'incontrano quattro momenti cruciali, crescenti d'intensità. Tranne l'ultimo, di cui i congiurati non sono a conoscenza e lo seppero solo in seguito quando fu aperta la lettera e i tiranni erano già stati uccisi, negli altri c'è una partecipazione di ansia e paura sempre in aumento da parte di un numero sempre maggiore di persone, e ciò rende veramente drammatico il racconto, come se sulla scena fosse rappresentata una tragedia. Questi momenti sono distribuiti con simmetria rispetto all'arrivo dei fuorusciti da Atene (c. 26): due prima e due dopo.

Il primo s'incontra all'inizio della narrazione. I congiurati rimasti a Tebe stanno recandosi per l'ultima volta in casa di Simmia, lo scolaro tebano di Socrate, dove erano soliti riunirsi per discutere apparentemente di filosofia, ma in realtà per prendere accordi e preparare il piano finale dell'impresa, e dove, per mascherare meglio la cosa, a volte invitavano anche i polemarchi

(11) Nell'inizio del periodo tutti gli editori scrivono *ἡ δὲ χεῖρων... τύχη*. I codici hanno *ὁ δὲ χεῖρον B*, *ὁ δὲ χεῖρων E*: *ἡ* è del Leonicus. Scriverei con *B* *ὁ δὲ χεῖρον*: una frase incidentale (cito un solo esempio: *Cons. ad ux.* 7.610B *ὁ γε μέγιστον ἐν τούτῳ καὶ φοβερώτατόν ἐστιν*) in cui il comparativo è in rapporto col pericolo precedente della convocazione di Carone (cc. 27-29); l'assenza dell'articolo con *τύχη* è opportuna, perché la precisazione avviene attraverso le due proposizioni participiali *καὶ... ἐπανισόδσα... καὶ... διαποικίλλουσα*. Aloni ("Mus. Crit." 10-12, 1977, 235) ha corretto *ἀγνοίας* in *ἀνοίας*: la confusione fra i due vocaboli è facile, ma qui *μαλακίας καὶ ἀγνοίας* sono in opposizione a *τόλμαις καὶ παρασκευαῖς* e *παρασκευαῖ* allude alla previdenza e vigilanza in contrasto con l'imprevidenza e l'ignoranza dei nemici.

filospartani Archia e Leontiada, che s'interessavano di filosofia e vedevano di buon occhio quei giovani occuparsi di filosofia invece che di politica. È appena arrivato un messo da Atene per concordare la casa in cui quella sera i fuorusciti, arrivati, si sarebbero rifugiati. Si sente la vicinanza del momento decisivo e nasce spontanea un'eccitazione negli animi, prima incerti e perplessi davanti alla scelta del luogo del raduno, poi così ammirati per la generosità e il coraggio di Carone che offre la sua casa (12), che l'indovino Teocrito ha parole di rimprovero per Epaminonda perché, pur essendo favorevole alla congiura, rifiuta di partecipare all'uccisione di concittadini senza un processo (c. 3). In questo stato di trepidazione sorgono facili i sospetti e quando sopraggiungono Archia e lo spartano Lisanorida e, chiamato in disparte Teocrito, lo trattengono a lungo, gli altri restano in ansia temendo che i tiranni siano venuti a conoscenza di qualcosa per la debolezza di qualche compagno (4.577B). Il lungo indugio di Teocrito da una parte è opportuno perché permette a Fillida, il congiurato che fa da segretario ad Archia, di informare gli amici sul banchetto che sta preparando e sul modo di sopraffare i nemici in quella occasione; ma dall'altra turba Cafisia, che esclama: "ma che cosa hanno costoro da dire con Teocrito?" (4.577D). La paura però scompare quando sanno che Teocrito, il quale è un indovino, era stato interrogato a proposito di certi presagi e sogni sfavorevoli a Sparta (13). Comincia così

(12) Su questo particolare Aloni (*art. cit.* 93) rileva un contrasto fra il *De genio Socratis* e la *Vita di Pelopida*: qui risulta che la scelta della casa era stata fissata in precedenza, nel dialogo invece avverrebbe all'ultimo momento e improvvisa. Ma non c'è nessuna contraddizione. Il messo doveva far sapere agli esuli, già entrati in Beozia, che dovevano nascondersi in casa di Carone: questo era già stato convenuto, ma nessuno in Tebe lo sapeva, tranne Carone. Questo è il significato dell'osservazione che il messaggero "era un uomo noto a nessuno se non a Carone". Naturalmente per prudenza i più dei fuorusciti erano stati tenuti all'oscuro; e inoltre, dopo l'accordo segreto, poteva essere intervenuto qualche fatto a far cambiare parere a Carone o a mutare il particolare del piano. Era quindi opportuno avere una conferma. Avutala dal coraggioso Carone, il messo va ad informare i fuorusciti, che, sotto l'aspetto di cacciatori lungo le pendici del Citerone, attendevano l'informazione per entrare in Tebe la sera di quello stesso giorno. L'incertezza notata in 2.576D riguarda non Carone, ma gli altri. C'è dunque conformità con la *Vita di Pelopida*, dove si accenna due volte al particolare: in 7.3 si dichiara genericamente che, nella preparazione del piano, Carone "mise a disposizione la sua casa"; poco dopo in 8.3, nel discorso relativo all'esecuzione dell'impresa, si dice che i dodici partiti da Atene spedirono un messo a Carone, il quale trovò che quello "non aveva cambiato parere impaurito dall'avvicinarsi del pericolo: uomo d'onore quale era, si preparò a ricevere in casa gli amici". Quel che si dice nel *De genio Socratis* riguarda precisamente la conferma dell'accordo precedente.

(13) Ciò si capisce dalla risposta di Fillida in 4.577D, ma doveva essere detto esplicitamente nell'ampia lacuna (81-99 lettere) che c'è subito dopo: qui doveva essere indicato il ritorno di Teocrito nella comitiva e la spiegazione del colloquio con lo spartano. Infatti è

anche la serie dei segni misteriosi che accompagnano parallelamente i fatti e che costituiscono il tema dei discorsi filosofici e diventano la chiave dell'interpretazione di tutto: la volontà divina condanna la tirannide e guida in varie maniere i personaggi.

Il secondo momento in cui il complotto rischia di essere conosciuto è molto più grave e di conseguenza è esposto più ampiamente. Le persone che sono in casa di Simmia sono prese da ammirazione per Epaminonda perché ha rifiutato l'oro offerto da Teanore ed ha preferito rimanere nella povertà di sempre adducendo nobili motivazioni morali, e stanno per immergersi in una discussione profonda sul *daimon* socratico, come se avessero dimenticato la realtà e la congiura. Dopo che il medico ha fasciato la ferita di Simmia (questo è il motivo per cui le riunioni si fanno in casa di lui: 2.576B), sopraggiungono Fillida e Ippostenida (17.586A sgg.). Per non produrre un turbamento maggiore, sono chiamati fuori Carone, Teocrito e Cafisia, il narratore, che può quindi riferire quel che fu detto in un angolo del peristilio. Fillida, che stava preparando l'insidia del banchetto, tutto agitato "si è avverato quel che temevo – esclama – quando si parlava della debolezza di Ippostenida e vi consigliavo di non renderlo partecipe dell'impresa". Presentata così, la cosa suscita sgomento: fa pensare che il compagno ha parlato e tradito. Ma egli, che è un buon patriota, non ha rivelato nulla: considerando che l'esercito spartano è il più forte e non è mai stato sconfitto (14) e sapendo che la guarnigione spartana di Tespie è stata messa in stato di allarme, convinto che durante l'imminente interrogatorio e supplizio di Anfiteo, un congiurato in carcere su cui pende la pena di morte, i tiranni scopriranno tutto, è stato preso da una crisi di nervi e di sua iniziativa, volendo salvare almeno i fuorusciti, ha inviato un messaggero per avvisarli; quelli in Tebe avrebbero dovuto, senz'attendere la sera, gettarsi subito sui tiranni e cercare di ucciderli. Hanno soprattutto spaventato Ippostenida – e così si tiene vivo il motivo demonologico – i segni che egli ha giudicato sfavorevoli: nel sacrificio di un bue a Demetra sull'acropoli le viscere avevano preannunziato un grande turbamento per il popolo: in un sogno un amico aveva visto la casa di Carone che, piena di gente, prendeva fuoco e questo si propagava a tutta la città fino ad avvolgere di fumo la Cadmea. Ma l'indovino Teocrito dimostrò che il sogno era da interpretare in senso favorevole e specialmente un fatto

proprio Teocrito che chiede subito dopo a Filolao di Aliarto notizie sul dissepellimento di Alcmena in quella città, in rapporto col quale erano appunto avvenuti i segnali misteriosi di cui si parla in seguito (5.578A). Del resto si veda ciò che dice Teocrito in 5.578A: gli stessi Spartani consideravano sfavorevoli i presagi *περὶ ὧν ἄρτι Λυσανορίδας ἡμῖν ἐκοινοῦτο*.

(14) Cfr. *V. Pel.* 8.

che sembrò miracoloso riportò la calma: il ritorno del messaggero, che racconta di non essere riuscito a partire per la mancanza del morso del cavallo, che la moglie il giorno precedente aveva prestato ad un altro. Tutto questo tiene viva la coscienza che ormai non c'è più alcuna possibilità di rinvio e che sta per arrivare il momento dell'azione (c. 19). Per questo Fillida se ne va per curare gli ultimi particolari del banchetto, Carone va a casa sua per accogliere i fuorusciti; soli Cafisia e Teocrito rientrano da Simmia per passare il tempo che ancora li divide dai compagni esuli e per tentare ancora una volta di persuadere Epaminonda a partecipare all'uccisione dei tiranni (19.588B e 25.594A-D).

Ma ecco un terzo momento cruciale, ancor più grave: i fuorusciti, senza essere scoperti, sono entrati in casa di Carone e stanno preparandosi, quando il padrone viene convocato d'urgenza da Archia. Sbigottimento generale: i più sospettano che Ippostenida nel momento decisivo, preso da panico, abbia denunciato il complotto. Anche Carone, che pure è il più coraggioso, pensa che i nemici ormai sappiano della congiura e stiano per arrestarlo. Deve andare o non andare? Decide per il sì: consegna in ostaggio il figliolo, un bel ragazzo quindicenne, il migliore nei ginnasi, e invita ad ucciderlo, se sospetteranno che egli, per salvarsi, li abbia traditi, esorta tutti a combattere con onore e anche al figlio raccomanda di seguire quei concittadini valorosi in difesa della libertà e della patria. A molti vengono le lacrime agli occhi, ma Carone senza lacrime, consegnato il figlio a Pelopida e stretta la destra a ciascuno, se ne va ubbidendo all'ordine di Archia, deciso, se necessario, a morire. Si pensa che si debba agire subito prima dell'ora fissata: questo è il consiglio anche dell'indovino Teocrito, che assicura il risultato favorevole dei sacrifici. Ma ecco che dopo un po' torna Carone, ilare in volto, a rincuorare gli amici: i due polemarchi sospettano qualcosa sul rientro dei fuorusciti, ma hanno notizie vaghe e, già appesantiti dal vino e senza vigore mentale, si sono lasciati giocare facilmente (15) da Carone e da Fillida, affidandosi ad essi nel caso che avessero saputo qualcosa di più preciso (cc. 27-29).

Una denuncia però c'è stata: da Atene è arrivata una lettera di un amico di Archia contenente molti particolari sul complotto. È l'ultimo tiro, il più grave di tutti, che la fortuna gioca ai congiurati, i quali sono già in cammino per compiere l'atto finale. Ma Archia cacciò la lettera sotto il cuscino rimandan-

(15) In 30.596E invece di ἐνέπεσε di EB leggo ὡς ἐνέπαιξε (sc. Charon) τοῖς περὶ Ἀρχίου καὶ Φιλίππου: ἀνέπεισε τοὺς Reiske (accolto da Sieveking), ἐνέτοχε τοῖς Emperius, ἐνεγέλασε τοῖς? Post. Per ἐμπαιζῶ col dat. cfr. Herodt. 4.134; passaggio da ἐνέπαιξε a ἐνέπαισε secondo la prima forma attica ἔπαισα (Aristoph. *Pl.* 1055 ecc.), poi ἐνέπεσε per la frequente confusione tra αι ed ε.

done l'apertura al giorno dopo: la sua mente è ormai annebbiata dal vino e tutta occupata dal pensiero delle donne che sono aspettate. E sopraggiungono nella sala del banchetto i congiurati, alcuni dei quali sono appunto travestiti da donne, e i tiranni cadono nel sangue. Di questo estremo pericolo i cospiratori non sono al corrente; Cafisia, uno di essi, lo espone secondo le informazioni che ebbe in seguito (16). Per questo, mentre negli altri rischi corsi al crescendo della gravità e ansietà corrisponde una maggiore ampiezza nella narrazione (un capitolo nel primo caso, c. 4, tre capitoli negli altri due, 17-19 e 27-29), qui il fatto è ricordato brevemente. Non poteva essere taciuto per la sua intensa drammaticità e perché è adatto a illustrare il pensiero conforme al quale è stato disposto tutto il racconto, cioè mostrare come la fortuna sfugga ad ogni previsione e s'intersechi con gli atti di audacia e le prove di accortezza umana e come tutta la vicenda sia veramente paragonabile allo svolgimento di un dramma tragico.

Nella nostra analisi siamo partiti da questa osservazione e ora vi torniamo per approfondire ancora il pensiero, accostandolo a quel che Plutarco dice all'inizio dell'opera (1.575BC): "da un pittore ho sentito fare una volta, mi ricordo, un bel paragone a proposito di coloro che osservano la pittura: le persone rozze e inesperte in quell'arte assomigliano a quelli che salutano una grande folla tutta insieme; quelli invece che sono istruiti e competenti assomigliano a coloro che rivolgono una particolare parola di saluto a ciascuna delle persone che incontrano. Per i primi la visione d'insieme delle opere eseguite non è esatta: c'è solo un'impressione generica; ai secondi, invece, capaci di afferrare col loro giudizio critico l'opera nei particolari, non sfugge nessuno dei pregi o dei difetti. Così anche a proposito dei fatti reali, credo, la mente di coloro che sono troppo pigri resta soddisfatta nel conoscere lo svolgimento in generale e la conclusione del fatto; invece tra quelli che hanno il senso dell'onore e del bello chi, per effetto della virtù secondo la grande arte che essa è, è divenuto un perfetto osservatore si diletta di più coi particolari, perché, se il risultato ha non poche cose in comune con il caso, il dettaglio in accordo con le cause e i fatti stessi fa scorgere peculiari contrasti fra la virtù e le cose che accadono e atti di audacia compiuti nei pericoli incombenti con l'aiuto del ragionamento in una data circostanza e durante un'emozione passionale. Ebbene, pensando che anche noi siamo degli spettatori di questo tipo, narraci l'impresa che restituì la rocca ai Tebani fin dal

(16) 30.596EF. Poteva essere aggiunta una frase come in *V. Pel.* 10.3 a proposito del contenuto della medesima lettera ὡς περ ὕστερον ἐπεγνώσθη, ma non necessariamente, e come in *De genio Socr.* 34.498F καὶ τοῦτον μὲν ὕστερον, ὡς πυθθανόμεθα, ... ἐζημίωσαν, a proposito di cose che non erano note a chi le racconta nel momento in cui avvennero.

principio come fu compiuta e rendici partecipi della conversazione che, come si sente dire, avvenne allora in tua presenza" (17).

Anche questo passo è molto importante per capire il pensiero, la struttura e l'arte dell'opera: c'è un invito a porre attenzione alla disposizione delle cose, un intreccio di fatti e discorsi (ἅμα πράξεις καὶ λόγοι, 1.575 E), dai quali si può comprendere come la virtù trionfa sulla fortuna e il perché di tale trionfo per l'uomo che sa servirsi del *logos* e può di conseguenza essere guidato dal *daimon*. I fatti non devono essere considerati superficialmente, con la curiosità, sola o prevalente, di sapere come sono andati a finire – di questo si contenta il volgo –, ma bisogna capire le cause degli eventi e come nella loro varietà e mutabilità possa inserirsi la virtù, perfino negli atti di audacia, quando non manca la riflessione e si sa non confondere il coraggio con la precipitazione e dominare l'elemento passionale (18). Per ottenere lo

(17) Sulla tradizione manoscritta sono intervenuti il Reiske (τὸν δὲ φιλότιμον καὶ φιλόκαλον τῶν... ἀπειραγασμένων in cambio di τῶν δὲ φιλοτίμων καὶ φιλοκάλων τὸν ὑπ' ἀρετῆς... ἀπειραγασμένον di EB) e l'Emperius (τῷ μὲν ἀργότερῳ in cambio di τῶν μὲν ἀργότερων di EB), emendamenti che sono stati accolti dagli editori. La versione data è sufficiente a far capire l'esattezza del testo tramandato. Il vocabolo θεατῆρ ἄρετῆς richiede una precisazione e sta bene ἀπειραγασμένον: cfr. Plat. *Resp.* 566A τύραννος ἀπειραγασμένος, Xen. *Oec.* 11.3 ἀνὴρ ἀπειραγασμένος καλὸς κάγαθός. L'Emperius poi vorrebbe leggere ὑπὲρ ἀρετῆς, senza necessità: per effetto della virtù (ὑπ' ἀρετῆς), che è un'arte, la maggiore di tutte (cfr. *De fort.* 5.99C), chi si abitua ad osservare attentamente i fatti per trarne vantaggi morali è il vero competente di quell'arte, come un buon critico competente di pittura. Ai due genitivi simmetrici τῶν μὲν ἀργότερων... τῶν δὲ φιλοτίμων seguono due genitivi assoluti, collegati ancora con μὲν... δέ (τοῦ μὲν τέλους... τοῦ δὲ... μέρους), i quali spiegano μᾶλλον εὐφραίνειν. L'aggiunta del Sieveking (ὡς) τοῦ μὲν τέλους altera il senso, il mutamento di τοῦ δὲ (μέρους) in τοὺς δὲ (ἀγῶνας) è arbitrario. Qui le cose sono più complicate a causa della lacuna (19-23 lettere) fra τοῖς e μέρους: escludo (ἐπὶ) μέρους del Turnebus e cerco per τοῦ δὲ... μέρους un participio per simmetria col genitivo assoluto che precede. Si potrebbe supporre la caduta nella lacuna (per esempio δηλοῦντος) e giudicare καθορῶντα corrotto di un participio neutro plurale da concordare con τὰ δεινά (ex. gr. κα(τα)θορόντα "riombati addosso", καθυπάρχοντα); ma è più semplice correggere καθορῶντα (corrotto per l'attrazione di τὰ δεινά) in καθορῶντος: il dettaglio scorge, cioè fa scorgere, oppure: per mezzo del dettaglio noi scorgiamo... Per spiegare i dativi ταῖς αἰτίας καὶ τοῖς... il Bernardakis, seguito da De Lacy-Einarson, ha suggerito δ' (ἐν) ταῖς...; preferirei far dipendere il costruito da un vocabolo caduto nella lacuna, ex. gr. τοῦ δὲ ταῖς αἰτίας καὶ τοῖς (πράγμασιν (ο ἔργου) αὐτοῖς συμφώνου (ο συνφδοῦ)) μέρους ο, per giustificare meglio l'aplografia, (πράγμασι συναφοῦς αὐτοῖς) μέρους... καθορῶντος... Poco dopo in 575D penso ad una lacuna, non segnata nei codici, che hanno ἦτις, corretto in ἡμῖν da Schäfer, accolto dagli editori. Suppongo qualcosa come δῖελθε τὴν πρᾶξιν ἦτις (τὴν Καδμεῖαν ἀπέδωκε τοῖς Θηβαίοις) ἀπ' ἀρχῆς: è necessario che sia specificato l'oggetto della narrazione, cioè l'impresa tebana.

(18) Cfr. 17.586B τὴν προπέτειαν εὐτολίμην οἰόμενος: a εὐτολία appunto corri-

scopo, Plutarco ha adottato il dialogo drammatico: divide il racconto in varie fasi, come gli episodi di un dramma, e i discorsi fanno da commento come i canti corali nella tragedia. Si vuole trasformare il lettore in spettatore, come se i fatti fossero rappresentati su una scena di teatro. Nello scritto giovanile *De gloria Atheniensium* (3.347E) è dichiarato ottimo quello storico che è capace di fare della sua esposizione una pittura attraverso la rappresentazione delle passioni e dei caratteri, ed esalta per questo Tucidide, che ha sempre mirato a rendere il lettore uno spettatore e suscitare in lui lo stupore e le paure di quelli che hanno partecipato ai fatti (19).

Aristotele nella *Rhetorica* (3.16, 1416b.16 sgg.) osserva che la narrazione non dev'essere fatta tutta di seguito (ἐφεξῆς), ma distribuita in più parti (κατὰ μέρος), aggiungendo di volta in volta le azioni che servono al commento; altrimenti si sovraccarica la memoria, che sarebbe costretta a ricordare tutti i particolari durante la dimostrazione; in questo caso la cosa sarebbe più semplice, mentre, disponendo a sezioni fatti e commento, c'è maggiore varietà e ricchezza di considerazioni, perché i caratteri e le qualità acquistano maggiore rilievo per opportune distinzioni e valutazioni più precise e più chiare.

Naturalmente Aristotele parla dell'orazione giudiziaria, ma le sue osservazioni potevano senza difficoltà essere adattate ad altri generi letterari – e la retorica posteriore non avrà mancato di farlo –, sostituendo al dibattito giudiziario, vero o fittizio che fosse, un dibattito filosofico, come nel nostro caso, collegato con un fatto, reale o immaginario, scelto come supporto della tesi da dimostrare. E può convenire anche quello che si dice in quel passo sulla lunghezza del racconto. Lo stesso Plutarco sembra difendersi da un'eventuale accusa di eccessiva lunghezza, quando fa osservare a Cafisia in 1.575E: “ma vedi se i presenti ritengono opportuno ascoltare insieme fatti e discorsi di una tale ampiezza, perché il racconto non è breve dal momento che m'inviti a includere anche i discorsi”. Ma, dato lo scopo che è stato prefissato, la lunghezza non può essere un motivo di rimprovero, perché, come osserva Aristotele nel passo citato (1416b.30 sgg.), è ridicolo dire, come fanno certuni, che la narrazione dev'essere rapida: dipende dallo scopo che si vuole ottenere. E gli ascoltatori di Cafisia non hanno nulla da opporre: sono ateniesi sinceramente democratici, collegati tutti in qualche modo con Trasibulo, il restauratore della democrazia in Atene nel 403, ὥστε σοι

spondono le τόλμαι ἔμφορες di 1.575C.

(19) La lode si limita naturalmente alla capacità descrittiva e alla penetrazione psicologica, non alla concezione della storia, che è diversa, sicché Plutarco poteva trovare in lui materia non idonea ai suoi intenti morali. Cfr. anche *V. Nic.* 1.

θέατρον εὖνουν καὶ οἰκείαν ἔχον τὴν διήγησιν (20). E la narrazione comincia subito, o meglio la rappresentazione, perché θέατρον richiama il confronto con il dramma (30.596DE).

Il racconto è limitato ai fatti successi nelle ultime 24 ore come nella tragedia, dal pomeriggio del giorno in cui, al calar delle tenebre, giunsero a Tebe i fuorusciti da Atene al mattino presto del giorno dopo. Nell'attesa, in quel pomeriggio, in casa di Simmia si tengono lunghe conversazioni filosofiche, che cercano di illuminare i rapporti delle vicende umane con la volontà divina. Anche questo dell'attesa è un motivo letterario notissimo. In alcuni inni di Callimaco, per esempio, il poeta, nella cornice d'una festa religiosa, inganna l'aspettativa della folla, eccitata per l'imminente epifania del dio e la conseguente processione, con il racconto, sapientemente condotto, di vicende connesse con il nume festeggiato.

Plutarco, per rendere movimentata l'azione e arricchirla di emozioni varie e contrastanti, di speranza e fiducia, di gioia e sconforto, in un continuo alternarsi di sospensioni e agitazioni d'animo, ordisce un intreccio esterno di eventi rapidi e mutevoli con uno spostamento continuo di personaggi che vanno e vengono con notizie buone o cattive. Così le interruzioni diventano frequenti e non s'ingenera mai stanchezza o monotonia. I congiurati stanno recandosi da Simmia ed ecco che arriva un messo con la notizia che gli esuli sono già partiti da Atene; hanno appena fissato il luogo dove quelli dovranno radunarsi dentro Tebe, quando sopraggiungono Archia e Lisanorida e muta lo stato d'animo per sospetti e paure a causa della convocazione di Teocrito (4.577C sgg.). Dalla casa di Simmia esce lo spartano Leontiada, che non si è piegato all'intercessione in favore di Anfiteo (6.578C), e insieme a Simmia si riprende un discorso iniziato in precedenza (5.577E sgg.), l'apertura della tomba di Alcmena ad Aliarto, la tavoletta con la misteriosa iscrizione trovata nel sepolcro e i relativi presagi interpretati in senso sfavorevole agli Spartani

(20) Le ultime parole non sono state intese esattamente e i traduttori le rendono vagamente: "your narrative, then, will have a friendly and interested audience" (De Lacy-Einarson); "tu as donc pour ton recit un public amical et familier" (Corlu); "le tue parole trovano dunque un pubblico favorevole e amico" (Aloni). Si è anche intervenuti sul testo: οἰκείον ἔχειν Madvig (seguito anche da Sieveking), οἰκείως ἔχον πρὸς τὴν δ. Post (οἰκείαν ἔχον codd.), ma inutilmente. Si allude all'attaccamento alla democrazia proprio degli Ateniesi; dice Archidamo: "è un pubblico (non τὸ θέατρον di De Lacy-Einarson) che ti è benevolo e che considera il racconto di casa", trattandosi di una lotta contro la tirannide. Nella tradizione storiografica l'impresa tebana era accostata a quella di Trasibulo: V. Pel. 13 "questa impresa fu giudicata dai Greci sorella dell'impresa di Trasibulo, a cui fu molto simile". Dell'esempio si serviva Pelopida per tener alto il morale dei compagni in esilio: *ibid.* 7. Del resto gli ascoltatori di Cafisia erano tutti collegati più o meno con l'impresa di Trasibulo.

(cc. 6-7); ma ecco che arriva Polinnide, il padre di Epaminonda e Cafisia, ad annunciare che Epaminonda giungerà tra poco insieme allo straniero, a cui aveva già prima (6.578E) accennato Simmia suscitando naturalmente non poca curiosità: quello era stato visto in Tebe presso il sepolcro del filosofo Liside, aveva dormito su un giaciglio di foglie e aveva libato con latte e al mattino andava chiedendo ai passanti dove avrebbe potuto trovare i figli di Polinnide. La curiosità, eccitata con quelle vaghe notizie, aumenta ora con le nuove informazioni recate da Polinnide: lo straniero è venuto dall'Italia per conto dei Pitagorici, con molto oro perché vuole risarcire Epaminonda delle spese sostenute nel mantenere Liside nella sua vecchiaia, e ha l'intenzione di dissotterrare la salma del filosofo e trasportarla in Italia, se almeno non ci saranno segni demonici in contrario (c. 8).

L'accento ai segni demonici dà origine a una discussione sul tema con l'inevitabile richiamo del *daimonicòn* socratico. Avviene uno scambio di opinioni, piuttosto superficiale rispetto a quel che si dirà in seguito (cc. 20-24); ma, quando si sta per ascoltare il parere sul *daimon* di Socrate del personaggio più autorevole come discepolo del filosofo, arriva Epaminonda col famoso straniero ed altri amici partecipi della congiura (13.582 sgg.). Si fa silenzio: gli occhi di tutti sono puntati sullo straniero, il quale, dopo alcune parole di Simmia, porta subito il discorso sul rifiuto del denaro da lui offerto a Epaminonda (cc. 13-15). Il tema del *daimon* è dimenticato e si concede spazio alla glorificazione di Epaminonda, degno discepolo di Liside, il cui corpo resterà in terra tebana per volontà divina manifestatasi attraverso un sogno. Del resto non era opportuno che quella salma rimanesse nella patria di colui che aveva ricevuto il medesimo demone per essere guidato nella sua vita (c. 16)? L'osservazione riporta al tema demonico, ora che è stato identificato uno dei pochissimi uomini θεῖοί τε καὶ μακάριοι (24.593D) che gli dei di tanto in tanto favoriscono con la guida diretta di un demone (21). In questo modo anche il discorso filosofico, partito da semplici notizie su alcuni presagi, raggiunge la maggiore profondità, con un crescendo parallelo a quello dell'azione, in rapporto con Epaminonda, prima (3.576D sgg.) con la contrapposizione al magnanimo Carone, il personaggio di maggior rilievo dopo quello, poi con la sua elevazione a θεῖος ἀνὴρ. Ma il tema demonico, che deve spiegare come sia possibile quel che è avvenuto in Epaminonda, è rinviato (cc. 20-24) per evitare che alla lunga discussione sulla povertà tenga dietro, con una inevitabile pesantezza, una difficile trattazione teologica. C'è dunque un'altra interruzione con l'arrivo di altri personaggi e l'episodio di

(21) Sul significato di questa esaltazione di Epaminonda e della sua funzione nel dialogo si veda il mio articolo *Una nuova interpretazione del 'De genio Socratis'* in "Ill. Class. Stud." 13.2, 1988.

Ippostenida, uno dei momenti più cruciali (cc. 17-19). Così si torna all'azione e all'evento, tanto atteso, dell'arrivo dei fuorusciti.

Ormai è scesa la sera: fallisce ancora un tentativo di persuadere Epaminonda a partecipare all'uccisione dei cittadini filospartani (25.594BC), ma per consiglio di lui, che resta con Simmia, impossibilitato a muoversi, Cafisia e gli altri scendono al ginnasio e poi raggiungono i fuorusciti in casa di Carone. Anche la trattazione sui demoni si è già conclusa; ora resta l'atto finale dell'impresa. Niente più fermerà la conclusione, qualunque cosa accada, anche se i tiranni hanno scoperto il complotto, come fa credere la convocazione di Carone (cc. 27-29). Da quel momento le cose precipitano, in un crescendo d'intensità drammatica che si estende dalle case di Simmia e di Carone a tutta la città, con la partecipazione di tutto il popolo, con la comparsa di Epaminonda che guida l'insurrezione con consigli e incoraggiamenti. La rapidità con cui è esposta la conclusione risalta ancor più in contrasto con l'attesa nella parte centrale, con le due lunghe trattazioni sulla povertà e sul demone socratico.

In rapporto con le interruzioni causate dall'arrivo di nuovi personaggi, l'opera, tolto il primo capitolo che serve da introduzione, si può dividere in tre grandi sezioni: cc. 2-12, 13-24, 25-34. I tre blocchi hanno una lunghezza circa uguale; tutti e tre contengono episodi di trepidazioni e sospensioni d'animo; nelle prime due parti ai fatti sono intrecciati discorsi filosofici, specialmente in quella centrale dominata dalla figura di Epaminonda; l'ultima parte, tutta dedicata ai fatti, non ha bisogno di considerazioni o commento, perché quel che avviene riceve luce dai discorsi precedenti: nella presenza continua del divino, per mezzo di spiriti intermedi come sono i démoni, gli uomini agiscono con risultati positivi o negativi a seconda del grado di razionalità con cui si comportano (22). Ciò implica una particolare concezione della storia e questo è della massima importanza per comprendere il pensiero di Plutarco. Ma dentro questa visione teologica della realtà la materia del *De genio Socratis* è stata disposta con una struttura molto elaborata allo scopo di rendere il lettore intensamente partecipe degli eventi narrati e dei sentimenti che muovono i personaggi nella loro lotta per la libertà contro la tirannide. E questo appartiene alla capacità artistica dell'autore.

Eppure sulla struttura del dialogo la critica si è espressa negativamente: la composizione sarebbe slegata, sproporzionata nelle due parti del racconto e

(22) Alla fine non si torna più alla cornice entro cui è stata chiusa la narrazione. C'è stato di tanto in tanto un richiamo ad essa con il vocativo ὦ Ἀρχίδαμε (cfr. 4.577B, 27.595B, 28.595D, 30.596D). Una rottura della finzione è anche la movenza che segna la transizione a narrare l'uccisione di Leontiada ad opera di Pelopida in 32.597D: così quel che Cafisia dice sul contenuto della lettera non aperta da Archia (30.596EF), cfr. p. 147.

della conversazione. Ciò dipende principalmente dal fatto che non si è trovata una spiegazione che raccolga ad unità tutta la materia (23). Ma l'analisi che abbiamo fatto mostra chiaramente come Plutarco si è impegnato a procurare l'unità strutturale e come i giudizi negativi in proposito sono infondati, e proprio questo risultato deve indurre a credere che l'unità dell'opera, sia interna che esterna, fu uno degli obiettivi precipui che l'autore si propose di raggiungere.

È invece chiara l'unità interna dell'*Eroticòs*, un altro dialogo drammatico simile nella struttura al *De genio Socratis*, con un intreccio di fatti, relativi ad una storia d'amore che si conclude con un matrimonio, e di discorsi, concernenti la natura e la potenza dell'amore. Ma in questo dialogo l'accostamento al dramma, con l'alternarsi di episodi e canti corali, è ancor più evidente, non solo per la forma esterna, ma anche per lo spirito che fonde i due elementi: qui ad ogni singola fase dei fatti corrisponde un tema particolare sull'amore svolto nella discussione. Questa maggiore fusione dei fatti con la loro interpretazione costituisce, mi pare, il punto estremo a cui è arrivata la forma dialogica in Plutarco.

Anche nell'*Eroticòs* c'è la cornice esterna di una narrazione, esposta da un figlio di Plutarco, Autobulo, ad alcuni amici, ma l'interesse dell'ascoltatore è essenzialmente rivolto ai discorsi che furono tenuti da Plutarco con alcuni amici presso il santuario delle Muse sull'Elicona, in occasione delle feste in onore di Eros che si celebravano a Tespie ogni quattro anni, a cui Plutarco, poco dopo le nozze, si era recato per devozione con la moglie. La spiegazione è semplice: non si tratta di una vicenda patriottica come nel *De genio Socratis*, ma di una vicenda privata fra due cittadini, che costituisce il pretesto per la trattazione filosofica.

Una giovane vedova di Tespie, nobile di stirpe, ricca, bella, morigerata, si è accesa d'amore per Baccone, un giovane bravo e stimato, ma inferiore d'età e di condizione sociale, e vuole sposarlo. La madre del giovane mette in evidenza la differenza delle condizioni sociali, gli amici il divario di età; specialmente Pisia, uno dei molti ἐρασταί che corteggiavano Baccone, cercava di dissuaderlo con ogni mezzo, essendo contrario all'amore eterosessuale, mentre Antemione, cugino di Baccone e favorevole all'amore con la donna, secondava quel matrimonio. Ambedue esercitavano una forte influenza sul giovane, che era incerto, e quel giorno, in cui si parlò d'amore durante le feste di Eros, si trovavano insieme ad altri amici con Plutarco, che avevano eletto ad arbitro della loro contesa.

(23) Si veda il mio articolo *Una nuova interpretazione...* citato nella n. 21, dove ho indicato in Epaminonda il personaggio centrale idoneo a raccogliere ad unità le due sezioni storica e demonologica.

Se il fatto sia vero o fittizio ha poca importanza: non stiamo facendo un'indagine sociologica sulla Beozia al tempo di Plutarco (24). La differenza di età, di stirpe, di ricchezza, il rapimento di un uomo da parte di una donna (ciò che fece Ismenodora) depongono contro la realtà, ma la vicenda non è impossibile né inverosimile. Tuttavia è un caso limite, scelto a bella posta per illustrare la potenza dell'amore, come una manifestazione straordinaria di un dio che travolge ogni ostacolo. E dobbiamo contentarci: a noi interessa il modo con cui sono esposte le cose, i fatti e i discorsi, cioè la struttura dell'opera.

Anche qui, come nel *De genio Socratis*, c'è un richiamo alla rappresentazione drammatica. In 1.749A si dichiara di voler rinunciare alle abusate descrizioni paesaggistiche che, ad imitazione del *Fedro* platonico (229A, 230B), facevano da sfondo ai discorsi sull'amore (25) e si aggiunge: "ma che bisogno ha il racconto di tali preamboli? L'occasione, da cui hanno avuto origine i discorsi, richiede subito un coro per il caso patetico e ha bisogno di un palcoscenico; del resto non manca nulla d'un vero dramma; preghiamo soltanto la madre delle Muse di assisterci propizia e di portare a termine con successo, per mezzo del suo aiuto, il racconto". La vicenda è così caratteristica che ha bisogno di un coro che la spieghi ed esalti il dio dell'amore, e merita di essere rappresentata come un dramma, perché ne ha tutti gli elementi distintivi. Le fasi dello svolgimento possono essere divise in episodi e possono essere commentate come avviene nei drammi; gli interlocutori sono i coreuti, e costituiscono un doppio coro: il gruppo dei personaggi favorevoli all'amore omosessuale e quello dei propugnatori dell'amore eterosessuale. Dopo la difesa dell'amore maschile e una risposta decisamente negativa al problema se Ismenodora e Baccone devono sposarsi, a causa del tono aspro e ironico degli avversari, Plutarco si vede costretto a intervenire e si esprime così (9.753C): "è necessario che prendiamo la parola anche noi, che non neghiamo e non ci vergognamo di far parte del coro dell'amore coniugale (τοῦ περὶ γάμον ἔρωτος εἶναι χορευταίς). Qui si afferma apertamente di essere sostenitori dell'amore coniugale, ma la cosa è fatta attraverso la terminologia del dramma (26), cosicché non restano dubbi sulla

(24) Sulla condizione della donna nell'antichità in questi ultimi anni si sta scrivendo molto, in rapporto col movimento femminista. Si può vedere in generale, anche per la bibliografia, Eva Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1983; G. Perodotto - J. P. Sullivan, *Women in the Ancient World*, Albany 1986.

(25) Cfr. Ach. Tat. 1.2.3. Elementi scenografici del genere si riscontrano negli *Amores* dello pseudo-Luciano, nella chiusa dell'*Eroticòs logos* di Frontone c. 15, p. 239 Hout.

(26) Anche l'uso, subito prima, di τὴν ὑπόθεσιν, con riferimento alla storia d'amore su cui si discute, appartiene alla terminologia drammatica: essa è l'*hypothesis* o *argumen-*

funzione del dibattito filosofico o del coro. E non mancano altri elementi del dramma, come i messaggeri (10.754E, 13.756A; nella lacuna fra c. 20 e 21), ai quali è affidato il compito d'informare sullo svolgimento dei fatti. Diversamente che nel *De genio Socratis*, dove chi racconta ha partecipato all'impresa e ne è un testimone, nell'*Eroticòs*, essendo stato scelto come narratore un figlio di Plutarco che a quel tempo non era ancora nato, per esporre lo sviluppo dei fatti si ricorre ai messaggeri. Ciò ha ridotto d'importanza il caso ed ha accresciuto quella dei discorsi. Per questo in uno si dà più risalto al coro (1.749A χορὸν αἰτεῖ), nell'altro agli episodi (30.596E κινδυνώδεσιν ἐπεισοδίοις). In realtà tutto quel che riguarda espressamente i fatti, comprese anche le informazioni iniziali di 2.749D-F e la conclusione (c. 26), abbraccia circa quattro capitoli non ampi; tutto il resto, tolto il preambolo, concerne i discorsi: più di 22 capitoli, alcuni dei quali sono molto lunghi. Ma la storia non è narrata tutta di seguito e ad essa non è fatto seguire il dibattito sull'amore: i fatti sono conosciuti in momenti successivi, intervallati dai discorsi; le interruzioni avvengono per mezzo dell'arrivo di messaggeri e della partenza di qualche interlocutore. Di conseguenza l'opera, tolto il proemio, resta divisa in tre sezioni: 2.749D-9; 11.754C-lacuna dopo il c. 20; lacuna-26.

Nella prima parte sono trattati due temi: uno generale, se sia da preferire l'amore maschile o l'amore eterosessuale (cc. 4-6), e uno specifico, se Baccone deve o non deve sposare Ismenodora (cc. 5-9). Per desiderio di varietà – e risaltano opportunamente le differenze di carattere – il dibattito si svolge non fra sole due persone, ma fra due gruppi, con opinioni contrastanti: Pisia e Protogene in difesa dell'amore maschile, Antemione e Dafneo in difesa dell'amore femminile. L'esposizione della tesi generale (cc. 3-6), un contrasto che aveva una lunga tradizione nella letteratura, come mostra lo scritto *Amores* pervenuto sotto il nome di Luciano, si svolge con accenti forti e ingiuriosi da parte dei fautori dell'amore maschile. Questo è fatto a bella posta dall'autore perché vuole dare risalto alla bassa stima in cui era tenuta la donna nella società e alla sua reazione. A nessuno sfuggirà la novità ed originalità della posizione di Plutarco. Per questo egli, quando l'intemperanza del focoso Pisia arriva a paragonare l'amore per le donne, che per lui è una pura espressione di passionalità carnale, allo spettacolo che offrono i cani

tum fabulae. Le versioni di Helmbold (Loeb Class. Libr.: "they are making a public issue of the matter"), di V. Longoni (Adelphi, Milano 1986: "rimettono in discussione lo stesso argomento") sono vaghe e imprecise. In un primo tempo (cc. 4-6) c'è stato uno scambio di opinioni sul tema generico dei due amori maschile e femminile, poi il passaggio al caso specifico di Ismenodora e Baccone: 6.752E ἔδει γ' ἀπ' ἀρχῆς λέγειν τι πρὸς τὴν ὑπόθεσιν. Anche l'invocazione a Mnemosine che assista e porti a successo la narrazione fa ricordare espressioni del dramma come in Men. *Peric.* 171 S. καὶ τὰ λοιπὰ σφύζετε.

che si accoppiano sulle pubbliche piazze (6.752B), prende subito la parola appoggiando la tesi dell'amore femminile: egli si è sposato da poco e non può tollerare che si riduca l'amore per la donna al solo sesso; anche la donna, si afferma (6.752C), è capace di affetto e di virtù e un matrimonio senza affetto non può durare. È anticipata la conclusione a cui arriverà il dialogo nell'ultima parte (cc. 21 sgg.), e anche a proposito del problema specifico concernente Baccone e Ismenodora Plutarco, a cui è affidata la confutazione dei pregiudizi radicati nella società e ben noti attraverso la commedia e il genere letterario *περὶ γάμου*, al suo discorso, che è il doppio (c. 9) di quelli di Pisia e Protogene insieme (cc. 7-8), dà un'impostazione generale: non è la ricchezza che conta o la nobiltà di stirpe o la differenza di età o la bellezza o l'ardore amoroso, ma l'educazione alla saggezza e alla virtù. In questo modo, pur facendo da arbitro in una questione particolare, egli pone le basi per illustrare teoricamente la natura dei due amori e fissare fin dove essi sono compatibili con la virtù e concludere poi dando la palma all'amore eterosessuale e precisamente a quello coniugale.

È chiaramente visibile nella prima parte la piena corrispondenza dei primi discorsi (cc. 3-9) alla prima fase dei fatti (2.749D-F), come un commento ad un episodio in un dramma, e nello stesso tempo si manifesta la coerenza col pensiero esposto in seguito nel dialogo, ciò che contribuisce alla sua unità.

Molto più lungo e profondo è il commento al secondo atto degli avvenimenti. A distanza ravvicinata, giungono due nunzi a interrompere il dibattito. Il primo è un amico di Pisia e riferisce una cosa strabiliante: Ismenodora ha fatto rapire Baccone per mezzo di suoi amici e prepara le nozze. Pisia balza in piedi indignato: "tutto si capovolge — esclama —: la libertà finisce in anarchia; non c'è più diritto o giustizia, la legge stessa di natura è calpestata dal capriccio delle donne!". E parte subito verso la città, evidentemente intenzionato a impedire le nozze; lo segue Protogene, che condivide le sue idee e vuole calmarlo (11.754BC). Gli altri commentano quel che è avvenuto: si riconosce che il rapimento è d'una audacia inaudita e lo si attribuisce alla potenza dell'amore, perché si esclude che il fatto sia una simulazione concordata, con la connivenza di Baccone che vorrebbe sfuggire ai numerosi *erastai* gettandosi fra le braccia di una donna ricca e bella; questa è stata veramente dominata da un impulso divino, superiore ad ogni ragionamento umano (11.755CD). Così si afferma l'intervento di un dio e si apre la via alla dimostrazione della divinità di Eros, un argomento molto discusso nella tradizione letteraria e filosofica: una dimostrazione che supera in lunghezza tutti gli altri discorsi nel dialogo messi insieme (cc. 13—dentro la lacuna dopo il c. 20).

Ma prima c'è un'altra scena, con l'arrivo di un secondo messaggero da parte di Ismenodora, che chiede l'aiuto di Antemione: bisogna persuadere il

ginnasiarca che reclama la restituzione di Baccone, mentre l'altro non vuole immischiarsi nella faccenda (13.756A). Dopo la partenza di Antemione, il commento poteva assumere un carattere giuridico con una discussione sul comportamento delle autorità in quella circostanza. Ma non è questo che interessa Plutarco: abbandonato il caso particolare di Baccone e Ismenodora, egli vuole trattare la materia del *Simposio* del suo Platone. A questo scopo, nell'intervallo fra i due nunzi si fa intervenire un nuovo personaggio, il tebano Pemptide, di tendenze epicuree. Questi, udita l'affermazione che l'accaduto è effetto di una forza divina, si mostra scettico: l'amore, osserva (c. 12), è una specie di epilessia, come diceva Ippocrate, una malattia del corpo; per questo lo si vuole spiegare, come il "male sacro", con un intervento divino; ma non è un bene straordinario per l'uomo, anzi dev'essere respinto perché rende schiavi e turba lo spirito. La sua domanda finale per quali motivi Eros sia stato considerato un dio dagli uomini provoca il lungo discorso di Plutarco, in cui si dimostra che Eros è un dio (cc. 13-15), un dio superiore ad Afrodite (c. 16), superiore ad Ares (c. 17-762A), un dio benefico e potente, che punisce anche chi disprezza l'amore (17.762B- c. 20, + qualcosa nella lacuna). La lunga esposizione tocca tutti i punti tradizionali relativi alla divinità di Eros (27), ma si ha cura di disporre la materia in ordine ascendente: dai motivi comuni che illustrano la potenza di Eros si passa alle raffigurazioni simboliche, come in certi miti egiziani il paragone con la luna e col sole (19.764A-D); ma l'identità con quegli astri non è perfetta, neppure col sole, sebbene sia così benefico per i mortali, perché proprio col suo splendore produce un effetto contrario, distraendoci attraverso la sensazione dalle realtà intelligibili e inducendo a cercare la verità e ogni altro bene nel mondo fenomenico e non altrove (19.764DE). Così si arriva alla teoria platonica: per mezzo dell'attrazione di tutto ciò che brilla sulla terra l'amore ha il potere di ricordarci un'altra vita, un'altra realtà che gli oggetti sensibili ci fanno dimenticare. E con la scala platonica, che Eros ci fa salire, dalla bellezza corporea verso la bellezza iperurania completa e pura e non illusoria, che sulla terra si rifrange come un variopinto arcobaleno, si raggiunge il culmine, la "pianura della verità" (19.764F-20.766B). E da quella vetta si conclude con l'esortazione ad onorare il grande dio Eros, che altrimenti punisce prontamente e severamente (20.766C sgg.).

Qui non c'è solo un'esposizione di materia tradizionale, ma c'è anche, a vantaggio dell'unità dell'opera, una preparazione alla terza parte, che è la sezione più nuova, relativa all'amore coniugale. Infatti s'insiste sul pensiero che l'atto sessuale, designato col nome di Afrodite, dev'essere unificato col sentimento, indicato col nome di Eros, perché in esso non c'è niente di bello

(27) Cfr. AA.VV., *L'amore in Grecia*, a cura di C. Calame, Bari 1983.

e di onorevole: solo se c'è l'amore, l'unione fisica produce effetti grandi e meravigliosi alimentando, con la sazietà del piacere fisico, l'affetto e la fusione delle anime (13.756E). Epicuro invece nella fenomenologia amorosa nega ogni influsso divino e separa nettamente l'istinto sessuale dalla sfera affettiva; l'innamoramento è una fonte di turbamento e di illusioni e dev'essere combattuto; lo sfogo carnale può essere conseguito senza gravi danni con molte precauzioni. A questa dottrina si accenna chiaramente, anche senza che sia nominato Epicuro, in 19.765BC e altrove, e i riferimenti si trovano anche nella terza parte relativa all'amore coniugale. Nasce spontanea la conclusione che la difesa dell'amore nell'*Eroticòs* è stata concepita in opposizione principalmente agli epicurei (28). Il fondamento della tesi sta nell'affermazione che stimolo fisico e sentimento sorgono insieme quando si contempla la bellezza fisica; proprio per il sentimento la passione perde ogni aspetto di "furore" o "rabbia", secondo la terminologia epicurea, e di quel fuoco resta il calore e la luce e di qui nasce la felicità. Lo svolgimento del pensiero è collegato con l'osservazione di Pemptide in 12.755F, da cui ha avuto inizio il lungo discorso di Plutarco: è l'intervento di Pemptide che dà una direzione precisa alla dimostrazione della natura divina dell'amore e la pone in contrasto con la dottrina epicurea. L'impostazione antiepicurea è sembrata a Plutarco il modo più efficace per commentare il secondo atto della storia di Baccone e Ismenodora, cioè il rapimento di un uomo da parte di una donna innamorata.

Abbiamo detto che si passa al terzo atto con l'arrivo di un terzo messaggero, che interrompeva i discorsi sulla divinità di Eros e annunciava una novità nello svolgimento dei fatti. Questo non si trova in quel che ora leggiamo dell'opera, ma compariva, ne sono convinto, nell'ampia lacuna che esiste prima del c. 21. Di questa lacuna, che non è segnata nei due manoscritti E e B ma è stata indicata dal Turnebus, nessuno dubita. È evidente che manca la conclusione della storia di Gorgo (20.766D) e ancora l'obiezione di Zeusippo e l'inizio della risposta di Plutarco in principio all'attuale c. 21 (29). Ma nella lacuna c'era anche un'altra cosa. Da 26.771D risulta che l'ultimo discorso di Plutarco dal c. 21 in poi è stato tenuto lungo il viaggio di ritorno dalla valle delle Muse a Tespie. Dunque era accaduto qualcosa che aveva indotto la comitiva a tornare in città. Dall'analisi che stiamo facendo della struttura dell'*Eroticòs* non è difficile desumere che nella lacuna si veniva a conoscenza di un'altra fase del contrastato amore di Ismenodora per Bac-

(28) Si veda il mio articolo *L'amore: Plutarco contro Epicuro*, "Quad. Giorn. Filol. Ferrar." 9, 1988, 89-108. Negli *Epicurea* dell'Usener non è stato raccolto nessun passo dell'*Eroticòs* di Plutarco.

(29) 21.767C πρὸς ἐκεῖνους μαχώμεθα λόγους, οὓς ὁ Ζεῦξιππος ἀρτίως διήλθεν.

cone; e, poiché nel c. 26 si accerta che la comitiva sa che ci sarà il matrimonio fra i due, è chiaro che essa ha avuto la notizia in precedenza. Dunque un nunzio era arrivato al santuario delle Muse a recare la nuova delle nozze e l'invito a partecipare alla loro celebrazione (30). Tutto quello che manca poteva essere contenuto, mi pare, in un foglio di manoscritto.

Ma quello che a noi qui interessa notare è ancora una volta l'esatta corrispondenza tra l'evento e i discorsi contenuti nella terza parte: la storia si conclude col matrimonio; perciò il commento riguarderà l'amore coniugale, e questo è appunto ciò che troviamo nei cc. 21–25. In realtà l'intero dialogo ha lo scopo di illustrare ed esaltare l'amore coniugale; per questo la trattazione è posta alla fine, il luogo solitamente riservato da Plutarco all'argomento che giudica di maggior peso. E qui il senso del cammino va dal generico allo specifico: la contrapposizione fra amore maschile e femminile nella prima parte, l'inscindibilità fra sesso e sentimento nella seconda insieme alla dimostrazione che la Provvidenza divina attraverso l'amore assicura la continuità della specie e la sua elevazione intellettuale e morale, infine il perfezionamento dell'amore nella vita coniugale. Ciò porta ad una forte limitazione dell'amore maschile con un'aperta condanna per quel che concerne il contatto fisico e ancora ad una netta opposizione all'epicureismo, che deprezzava il matrimonio e la vita coniugale. Troppi critici credono che nell'*Eroticòs* i due amori omosessuale ed eterosessuale siano messi sullo stesso piano. È un grave errore, che impedisce di apprezzare convenientemente il punto di vista di Plutarco in rapporto con la realtà quotidiana e quel che di originale in questa materia egli ha arrecato nella storia del pensiero e del costume. Infatti in 17.760D–762A, nel confronto fra la potenza di Ares e quella di Afrodite, sono accettati gli effetti benefici dell'amore per i giovinetti solo come impulso alla virtù, e questo è logico, perché il sentimento amoroso per i giovinetti e le fanciulle è uno solo e il medesimo (5.755E), ma verso i maschi dev'essere puro, senza contatto carnale, una sincera “caccia dei giovani” per essere guidati alla virtù, secondo la tradizionale espressione socratica e stoica (31); altrimenti l'amore maschile è “una dissolutezza o monta” (32). E neppure è da sottovalutare, a danno di Plutarco, l'influsso del pensiero stoico: questo difendeva il matrimonio come un dovere sociale e paragonava la vita coniugale alla fusione totale di due liquidi (33), ma sotto-

(30) Cfr. 26.771D οὐκ... προάξετε θάσσον ὡς ὑμᾶς τῆς θυσίας περιμενούσης;

(31) Cfr. 4.751A περὶ θήραν νέων, 750E, 751B, *De comm. not. adv. stoic.* 23.1173 BC.

(32) 23.768E ἀκρασία καὶ ἐπιπήδησις. L'amore omosessuale è deriso in *Bruta rat. uti* 7.990DE.

(33) 24.769F; *Praec. coniug.* 34142E sgg.; Antioch. Tars. in *SVF* III.255.11 sgg.

valutava il sentimento. Questo invece per Plutarco è un forte aiuto nella condotta virtuosa dei coniugi, e non può essere negato il contributo della donna, perché, se è vero che "bellezza giovanile è il fiore della virtù", come dichiaravano gli stoici (34), "è assurdo giudicare la bellezza femminile incapace di produrre questo fiore" in sé e negli altri (35). Proprio per il sentimento la donna non ha la funzione di semplice procreatrice di figli legittimi perché per natura è capace di avere affetti e ispirarli negli altri, di compiere atti generosi e virtuosi e suscitarli negli altri (36). Perciò l'amore completo, fisico e spirituale, è possibile solo con la donna, e nel matrimonio esso diventa "una iniziazione a grandi misteri" (23.769A), perché fa parte dell'ordine cosmico voluto da Dio e acquista un carattere sacro. Questa dichiarazione eleva l'amore coniugale al di sopra di ogni altro amore, ne è come l'esaltazione lirica nel canto corale di un dramma, a commento dell'ultimo atto della storia di Baccone e Ismenodora.

Nel c. 26, l'ultimo dell'opera, si accenna brevemente alla conclusione della storia e non segue nessun commento, perché i fatti parlano più efficacemente delle parole: come c'è un dio che presiede a ciascuno degli aspetti più importanti della vita umana, nascita, morte, attività varie, così anche l'amore ha il suo dio protettore (14.757C-759D). La protezione del dio si è manifestata anche nel caso specifico di Ismenodora e Baccone: non solo si è concluso il matrimonio fra i due, ma lo stesso Pisia, l'accanito avversario dell'amore eterosessuale che si era tanto indignato alla notizia del rapimento di Baccone da accorrere precipitosamente al suo fianco (11.755C), ora, con una corona sul capo, avvolto in un mantello candido, è pronto a guidare il corteo nuziale al tempio di Eros (26.771D). Si è dunque operata una conversione, si può dire un miracolo. Chi può negare la protezione e la potenza del dio dell'amore?

Anche nel *De genio Socratis*, si è visto, alla fase finale dei fatti non tien dietro nessun commento; ma quella fase è narrata a lungo, perché si tratta di una gloriosa impresa storica che ha restituito la libertà a un popolo.

(34) Chrys. *SVF* III.178.

(35) 21.767B. Il passo è stato considerato una prova dell'influenza stoica; invece è il contrario, perché si rileva una delle non poche contraddizioni nella dottrina stoica, su cui Plutarco ha scritto il *De stoic. rep.* (vedi 23.1173BC). Su quello che sto dicendo, di non poca importanza per la valutazione delle fonti e dell'apporto originale dell'autore, si vedano le assennate osservazioni di D. Babut, *Plutarque et le stoïcisme*, Paris 1969, 108 sgg.; sottolinea l'originalità di Plutarco L. Gössler, *Plutarchs Gedanken über die Ehe*, Zürich 1962, 11, 61 sgg., 100 sgg. La Gössler ha anche approfondito l'analisi della struttura del dialogo, p. 22-30.

(36) Cfr. anche *Mul. virt.* 1.243A μίαν εἶναι καὶ τὴν αὐτὴν ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἀρετὴν. Così pensavano anche i cinici: Diog. L. 6.12.

Nell'*Eroticòs* il dramma è a lieto fine e la vicenda narrata è, come in una commedia di Menandro, puramente esemplificativa.

Ci si può chiedere ora se la struttura dei due dialoghi, che abbiamo illustrato dietro le indicazioni dell'autore, sia un prodotto originale o abbia avuto dei modelli. Essi sono un documento insigne di come la prosa d'arte, dopo il dialogo platonico che è sempre il lontano modello, si sia accostata alla forma del dramma (37). Al tempo di Plutarco si diffondeva largamente il romanzo e la materia romanzesca era detta τὸ δραματικόν (38), come Aristotele nella *Poetica* (1448b.35) parlava di δραματικαὶ μιμήσεις a proposito di Omero, in quanto introdusse elementi drammatici, peripezie, riconoscimenti, vicende dolorose; e si sa che il meraviglioso (τὸ θαυμαστόν) ha un'importanza enorme nella tragedia per Aristotele (39), il quale nelle manifestazioni più acute lo chiama τὸ ἐκπληκτικόν. E nessuno può negare che nell'impresa tebana come è narrata da Plutarco il θαυμαστόν e l'ἐκπληκτικόν sono ricercati intenzionalmente ed elaborati in modo che acquistino il massimo risalto. Si può pensare anche all'influsso della storiografia drammatica ellenistica, che certamente si avverte nelle *Vite* di Plutarco. Anche se in *V. Alc.* 32, *V. Per.* 28 e *V. Them.* 32 egli critica Duride e Filarco per la loro tendenza a introdurre motivi caratteristici della tragedia, dimostrando così di tenere ben distinti i due generi letterari, è innegabile che, per raggiungere anche un effetto pedagogico nei lettori, le sue biografie hanno più d'una volta un'impostazione drammatica, in particolare la *Vita di Demetrio* (40). Si potrebbe ricordare anche come siano frequenti in Plutarco i paragoni col teatro e la sua terminologia, cosa del resto diffusa nella filosofia popolare, specialmente cinica (41). Ma tutto questo aiuta poco a capire la caratteristica struttura del *De genio Socratis* e dell'*Eroticòs*: tutt'al più può deporre in favore dell'interesse di Plutarco per il genere drammatico, giudicato idoneo a conferire forza ed efficacia ad ottenere lo scopo prefisso. Tuttavia la cosa non ci autorizza a considerare originale la struttura dei due dialoghi. Troppa letteratura è andata perduta dal sec. III a.C. in poi. In particolare rinesce, sia per il pensiero sia per la forma, la perdita delle opere di Eraclide Pontico, il versatile discepolo di Platone e di Aristotele, autore di dialoghi elaborati

(37) Sul dialogo in generale nell'età imperiale cfr. R. Hirzel, *Der Dialog* 2.224 sgg.

(38) Cfr. B. E. Perry, *The ancient Romances. A literary historical Account of their Origins*, Los Angeles 1967, 55 sgg., 72 sgg., 140 sgg.; e già E. Rohde, *Der gr. Roman u. seine Vorläufer*, Leipzig 1876 (rist. anast. Hildesheim), 350.3.

(39) Cfr. *Poet.* 1452a.4 sgg.

(40) Cfr. W. G. Sweet, *Sources of Plutarch's Demetrios*, "Class. Weekly" 44, 1950/1, 177-80; Ph. De Lacy, *Biography and Tragedy in Plutarch*, "Amer. Journ. of Philol." 73, 1952, 168 sgg.

(41) Cfr. M. Kokolakis, *The dramatic Simile of Life*, Atene 1960.

sugli argomenti più vari, che Plutarco mostra di conoscere (42) e poteva trovare interessanti per l'amore verso le cose prodigiose. Ma per un problema specifico come il nostro ciò che resta di quel singolare filosofo non ci permette di considerarlo un precursore del dialogo drammatico di Plutarco.

Un'ultima osservazione di carattere cronologico, anche se è di poco conto. L'*Eroticòs* senza dubbio è posteriore alla morte di Domiziano (96 d.C.), data che si ricava dall'esempio della virtuosa Empona; controversa è la data del *De genio Socratis*. Qualcuno potrebbe essere tentato di giudicare il primo dialogo posteriore per la sua costruzione più raffinata. Ma questo motivo non è sufficiente da solo a chiarire il problema cronologico; altrimenti si dovrebbe presupporre che l'autore, arrivato al grado più avanzato di abilità strutturale, sia costretto a continuare in quella direzione, senza più tornare ad applicare forme e strutture usate in precedenza (43).

ADELMO BARIGAZZI

(42) Cfr. V. *Cam.* 22.

(43) Tuttavia l'osservazione che la studiata elaborazione della struttura fa pensare ad un'età avanzata concorda con le conclusioni che si ricavano da altre considerazioni, che l'*Eroticòs* appartiene all'età matura: vd. R. Flacelière, nell'ediz. (1952), p. 10-13; C. P. Jones, *Towards a Chronology of Plutarch's Works*, "JRS" 56, 1966, 61-76, e *Plutarch and Rome*, Oxford 1971, p. 34.