

Abstract

Il *Fedro* di Platone è l'unico dialogo platonico in cui Socrate è rappresentato al di fuori del contesto urbano. Si può dimostrare la rilevanza di questa ambientazione applicando alla lettura del prologo alcuni concetti fondamentali di filosofia dello spazio e di critica letteraria contemporanea. Per esempio, la menzione da parte di Fedro di uno spazio liminale come le mura della città dimostra che campagna e ambiente cittadino stabiliscono un rapporto al contempo di contrapposizione e di reciproca definizione. Con il prologo, inoltre, sono impostate le linee espressive, lessicali e tematiche a cui si attiene lo sviluppo intratestuale dell'intero dialogo: a questo scopo, il testo platonico valorizza diversi elementi, appartenenti sia all'ambiente naturale dell'Ilisso sia alla digressione mitologica riguardante Orizia e Borea, che può essere efficacemente considerata alla luce del concetto di cronotopo.

Plato's *Phaedrus* is the only Platonic dialogue in which Socrates is depicted outside the urban realm. A compelling way to show the relevance of this setting is to practice a close reading of the prologue through the lens of contemporary philosophy of space and literary criticism. Such a reading allows several remarkable features to emerge: for instance, Phaedrus' initial mention of a liminal space such as the city walls shows that city and countryside establish a mutual edge-to-edge relationship. In addition, the prologue sets the thematic, expressive and narrative lines to which the dialogue's intratextual development adheres. To this end, several elements are brought into play, belonging both to the natural setting of the Ilissus and to the mythological digression regarding Oreithyia and Boreas, which can be effectively analysed through the notion of chronotope.

Parole chiave: liminale, cronotopo, intratestualità, Fedro, Platone

Keywords: Liminality, Chronotope, Intratextuality, Phaedrus, Plato

Giovanni Sette (Università degli Studi di Padova)

giovanni.sette.1@phd.unipd.it

1. *Fuga da Atene: la scena del Fedro e il concetto di liminalità**

Il *Fedro* è l'unico dei dialoghi di Platone in cui Socrate è all'opera al di fuori di uno spazio urbano¹. Si tratta di un fatto che tradisce le aspettative: per conversare con sofisti, drammaturghi, o aspiranti politici Socrate è solito aggirarsi nelle piazze, tra le palestre, o nelle case private dei più noti personaggi dell'Atene del tempo. Persino nella prigione dove accetterà la condanna capitale, il maestro dichiara agli allievi di non essere intenzionato a lasciare la città, neanche per avere salva la vita². Il *Fedro*, invece, è inscenato nelle campagne circostanti l'Ilisso, durante un giorno d'estate: una scelta di ambientazione che rappresenta una vera e propria anomalia nel panorama dell'opera platonica. Il testo del dialogo richiama più volte l'attenzione sull'ambiente in cui si trovano i protagonisti, e lo fa, con il consueto umorismo, per il tramite dello stesso Socrate: il maestro, pur essendo «desideroso di imparare», φιλομαθής, dice che i suoi insegnanti sono di solito gli uomini in città (ἐν τῷ ἀστεϊ

* Si ringrazia il Prof. Marco Formisano, con cui ho potuto discutere fruttuosamente le idee alla base di questo contributo; un ringraziamento va anche ai revisori anonimi, per i preziosi suggerimenti e le puntuali osservazioni.

¹ Ricordiamo che le *Leggi*, pur ambientate a Creta lungo la strada che porta da Cnosso al santuario di Zeus, non contengono il personaggio di Socrate, ma solo quello di un anonimo anziano ateniese. Cfr. DE VRIES (1969, 5).

² Cfr. HYLAND (1994, 30).

ἄνθρωποι) e non «le campagne e gli alberi» (230d4: τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδὲν μ' ἐθέλει διδάσκειν). Nel corso dell'introduzione, Fedro e Socrate si soffermano a più riprese sulla piacevolezza estetica dello scenario bucolico in cui si trovano, rimarcandone i dettagli con effetto quasi icastico, tanto che nella lettura risulta difficile non immaginarsi il luogo in cui i due personaggi rimarranno impegnati a conversare fino al pomeriggio inoltrato. Alcune sezioni descrittive contenute nelle prime pagine dell'opera restituiscono un'immagine piuttosto precisa di questo scenario naturale: si insiste sull'alto platano (229a7, 230b1), sulle fresche acque dell'Illisso (229b6, 230b6), sulla brezza (229a8, 230c1) e sull'erba, morbida e perfetta per stendersi (229a8-b1, 230c3). Poi, nella seconda di queste sezioni, Socrate aggiunge altri elementi al quadro: i due compagni sono circondati da una serie di statue e figure votive, la cui presenza rivela che il luogo è sacro alle Ninfe e al dio fiume Acheloo (230b7-8); il suono delle cicale accompagna la loro conversazione (230c). La precisione con cui il testo delinea la scena iniziale, unita all'eccezionalità di questa ambientazione, sembra sollecitare interrogativi importanti circa il significato e la funzione dell'introduzione dell'opera³; risposte efficaci a queste domande, credo, si possono formulare facendo ricorso alle risorse concettuali offerte dalla filosofia dello spazio e dalla teoria letteraria moderna e contemporanea.

Già lo scambio iniziale tra Socrate e Fedro, per esempio, è significativo. Queste le primissime parole del dialogo: «da dove vieni, caro Fedro, e dove sei diretto?» (227a: ὦ φίλε Φαῖδρε, ποῖ δὴ καὶ πόθεν;)⁴. Parla Socrate, che ha appena incontrato Fedro durante una passeggiata mattutina. Come è stato notato, la domanda del maestro è piuttosto insolita: il ricorso ai due avverbi interrogativi ποῖ... πόθεν, infatti, non è molto comune nel greco, e appartiene soprattutto a contesti di derivazione platonica⁵. Memore del formulare omerico τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, l'interrogativo socratico apre il dialogo sui toni di una aulicità ironica, proseguita poco dopo da una citazione pindarica (227b9-10), e stemperata da una banale evidenza: Fedro e Socrate già si conoscono⁶. La risposta di Fedro, poi, è altrettanto interessante: «arrivo da Lisia, Socrate, il figlio di Cefalo, e me ne vado a passeggiare fuori dalle mura» (παρὰ Λυσίου, ὃ Σώκρατες, τοῦ Κεφάλου, πορεύομαι δὲ πρὸς περίπατον ἔξω τείχους). Alla domanda «da dove vieni», quindi, Fedro risponde con un luogo figurato, παρὰ Λυσίου; una risposta ellittica, poiché Fedro proviene in realtà dalla casa di Morico (227b4-5), dove Lisia ha recitato un discorso fondato sulla tesi paradossale secondo cui è meglio concedersi a chi non è innamorato (227c3-8). Come in un prologo tragico, dunque, il luogo figurato e lo scambio che ne nasce forniscono l'antefatto da cui il dialogo prende le mosse: un antefatto contestualizzato in un tempo e in un luogo, quelli della prova retorica lisiana all'interno della dimora di un ricco gaudente ateniese⁷. Allo stesso tempo, questo luogo figurato si esprime attraverso una sorta di metonimia con cui il “contenuto” Lisia è sostituito al “contenitore”, la casa di Morico: un gioco di qualità metaforica, reso possibile dal fatto che Lisia, in effetti, ha recitato un discorso in questo specifico luogo, ma che resta implicito fino alla successiva osservazione di Socrate (227b1-2: ἀτὰρ Λυσίας ἦν, ὡς ἔοικεν, ἐν ᾧ στεί), quando Fedro specificherà dove la recitazione è avvenuta. L'effetto della risposta «παρὰ Λυσίου», allora, è quello di introdurre il

³ Sul prologo in Platone, cfr. CAPPUCINO (2014); sulla critica neoplatonica dei prologhi, cfr. REMES (2021). Cfr. anche *Prolegomena Platonis Philosophiae* 16.51-59, Dion. Hal. *De comp.* 25.209, Diog. Laert. 3.37, Quint. *Inst.* 8.6.64.

⁴ Ermia interpreta la domanda iniziale del Fedro ποῖ δὴ καὶ πόθεν come un riferimento al fatto che la bellezza sensibile partecipi al movimento, alla generazione e al deterioramento in quanto appartenente alla dimensione dei fenomeni (Herm., 14.14). Cfr. HALLIWELL (2021, 10 ss.). A questo proposito, qualcosa di simile alle osservazioni di WERNER (2012, 20) è già in LEBECK (1972, 284 ss.).

⁵ Cfr. e. g. ps.-Luc. *Dem. Enc.* 1, Heliod. *Eth.* 2.21.5; cfr. HALLIWELL (2021, 10-11). A queste testimonianze si può aggiungere l'espressione ποῖ ἔτι ἐλθόντα δεῖ ἢ πόθεν ἀποδείξαντα che si trova in Antifonte retore (6.32). In Platone il doppio avverbio interrogativo è in uso nel prologo del *Liside* (203a: ποῖ δὴ πορεύῃ καὶ πόθεν;).

⁶ Il personaggio di Fedro è presente anche nel *Protagora* e nel *Simposio*: cfr. NAILS (2002, 232 ss.).

⁷ Cfr. NAILS 2002 (208).

personaggio di Lisia attribuendogli da subito grande importanza: prima ancora di dire da dove proviene in senso letterale, Fedro sembra voler fare il nome del retore, tradendo così il profondo impatto che il suo discorso ha avuto su di lui.

Con la prima battuta, Socrate apprende anche la destinazione del proprio interlocutore (ποῖ); dopo essere rimasto a lungo seduto ascoltando Lisia, Fedro ha deciso di passeggiare fuori dalle mura di Atene, come consigliato dall'amico medico Acumeno (227a2-6). Proprio l'espressione ἔξω τείχους, «fuori le mura», fornisce la prima coordinata utile a collocare nello spazio la situazione iniziale del dialogo. Questo dettaglio, in realtà, ci consente di distinguere due differenti scene: da una parte, il prato lungo l'Ilisso che ospiterà la conversazione vera e propria, mentre dall'altra uno spazio più ampio e mobile, che abbraccia l'uscita dalle mura cittadine e il cammino verso la campagna. All'interno di questa seconda scena – la prima a essere delineata nel corso dialogo – la menzione delle mura da parte di Fedro assolve, a ben vedere, a più di una funzione: indica che i due personaggi non si incontrano già nella natura, evoca lo spazio cittadino che si situa entro le mura, ma non lo proietta del tutto, dal momento che l'incontro con Socrate avviene al di fuori di esse. Da questo punto di vista, si può dire che le mura rappresentino un confine attivo nel pieno della propria liminalità: indicando cioè la linea di demarcazione tra la città e ciò che ne sta al di fuori, la cinta muraria suggerisce e insieme nega lo spazio urbano. Il *Fedro*, dunque, prima ancora di essere un dialogo bucolico, è un dialogo che inscena l'avvenuta uscita dalla città, mentre Lisia si fa il tramite metonimico non solo della casa di Morico, ma dell'intero spazio cittadino – la corrispondenza tra il retore e lo spazio urbano è confermata poco dopo, quando Socrate nota che «a quanto pare, Lisia era in città» (227b2: ἀτὰρ Λυσίας ἦν, ὥς ἔοικεν, ἐν ἄστει). Se si considera poi la fine del dialogo, che si conclude con la parola «andiamo» (279b7: ἴωμεν), si ha lo speculare simmetrico di questo meccanismo: nel momento esatto in cui Fedro e Socrate decidono di tornare verso la città, infatti, il dialogo trova la propria conclusione. Il bilancio tra l'inizio e la fine dell'opera, quindi, sembra delimitarne l'estensione – intesa in senso sia drammatico sia testuale – in funzione dello spazio urbano, che non può e non deve costituirne la scena.

L'introduzione, insomma, assegna alla città un ruolo a dir poco complesso. La situazione iniziale del dialogo ha a che fare con il concetto di confine, inteso però in una pluralità di accezioni. La scena, si è detto, è quella periurbana delle mura di Atene, dove si incontrano i due protagonisti dell'opera. Questo incontro è descritto all'interno delle prime battute del dialogo, che è la parte del testo più vicina al paratesto, dove anche i lettori incontrano i personaggi⁸. Negli scambi iniziali, quindi, il confine scenico si sovrappone al confine materiale del testo: l'area paratestuale che descrive la scena periurbana manifesta la propria qualità peritextuale, inerente al confine materiale del suo supporto, mentre l'ambiente periurbano assume le caratteristiche di ciò che è para-urbano, nel senso di inerente, ma non appartenente alla città. Si passa, cioè, dal peritesto al paratesto, e si entra nella finzione letteraria; qui, dalla scena delle mura, i personaggi si spostano verso la scena che farà da sfondo alle loro lunghe conversazioni. Così, superata la soglia paratestuale che ci apre l'accesso al testo vero e proprio, si transita da una prima fase in cui il confine delle mura e il corso dell'Ilisso rappresentano rispettivamente il *terminus a quo* e il *terminus ad quem* dello sguardo dei personaggi, a una seconda fase in cui questi ruoli si invertono, e Fedro e Socrate, collocatisi lungo l'Ilisso, possono osservare l'ambiente cittadino in lontananza⁹. Il passaggio è al contempo concettuale e letterale: quando i due personaggi si siederanno sotto il platano, infatti, Fedro insisterà di nuovo sul fatto che si trovano, entrambi, ἔξω τείχους (230d2).

All'interno di questo quadro, il fatto che la scena del dialogo sia definita tanto in funzione quanto in assenza della città costituisce un paradosso solo apparente: le mura di Atene sono il perno di una relazione tra due spazi adiacenti e distinti, la città e la campagna, che si

⁸ Cfr. GENETTE (1987, 208-15) per questa accezione ampliata del concetto di paratesto.

⁹ Uso qui le categorie di CASEY (2017, 81-83).

definiscono attorno a un confine sia in termini di identità – per cui possono essere riconosciuti ciascuna come “città” o come “campagna” – sia in termini di alterità – poiché sono in parte definiti in opposizione a ciò che è a essi limitrofo. Si può considerare questa prerogativa delle mura ateniesi anche alla luce della riflessione filosofica contemporanea attorno all’idea di spazio, e un esempio eloquente si ha in quanto afferma il filosofo E. S. Casey a proposito del muro che separa i quartieri suburbani di Las Vegas dalle colline desertiche circostanti la città:

An entirely artificial wall—positioned to mark the outer limit of a local subdivision in the sprawling suburbs of west Las Vegas—cedes place to wild landscape, traversed only by a single access road. In this way, the edges of two places—one wholly natural, the other a matter of concerted effort—manifest the respective characters of these places, their status as “wild” or “constructed.” Thanks to their contiguity, their edges are linked in the way they abut each other, even if dramatically different in aspect and appearance. One kind of place gives way to another through an implicit directionality that moves from a constructed edge outward toward a wild place. One’s eye is led from the wall to the open area as if guided by an invisible force¹⁰.

Il paesaggio contemporaneo di E. S. Casey ben descrive il carattere “gianusiano” che qualifica la quasi totalità degli spazi liminali: il muro agisce come il limite dell’autoidentificazione degli spazi che confina a sé stessi, e insieme come il perno che permette loro di definirsi in opposizione reciproca. Nonostante la distanza temporale e geografica, quindi, il muro che divide Las Vegas dalle distese di creosoto del Nevada si costituisce come uno dispositivo spaziale del tutto analogo alla cinta muraria ateniese: entrambi instaurano una tensione direzionale che conduce lo sguardo – e, nel testo platonico, anche il movimento dei due personaggi – verso l’esterno, *as if guided by an invisible force*. Il risultato è che la scelta di ritagliarsi un angolo ameno nella natura, oltre che l’esito delle scelte sane di Fedro (227a5) o della smania socratica per i discorsi (228b5), si configura come la ricerca di un punto di vista privilegiato per esercitare uno sguardo critico sull’ambiente della città da cui si è fuoriusciti, e che non sembra possa essere decostruito dal suo interno. Nel corso del dialogo, questo sguardo critico sarà proiettato anche sui modelli educativi e culturali della città, adiuvati dalla diffusione di una produzione manualistica scritta su cui Socrate tornerà nelle ultime fasi della sua conversazione con Fedro¹¹; e infine sui suoi rappresentanti, di cui Lisia è da subito eletto a capofila.

Veniamo, dunque, alla caratterizzazione iniziale di Lisia. La copia scritta del suo discorso lo rende in qualche modo presente sulla scena del dialogo (228d8: παρόντος δὲ καὶ Λυσίου). Il βιβλίον, come lo definisce Socrate, fa le veci del proprio autore, rappresenta una sorta di testimonianza materiale dell’antefatto urbano del dialogo, e quindi l’ultima propaggine del mondo cittadino all’interno della scena bucolica: Lisia, infatti, è descritto non solo come un grande retore, ma anche, più in generale, come il rappresentante quintessenziale del mondo urbano. Quando, per esempio, Fedro presenta al maestro l’assunto provocatorio del discorso del retore, Socrate risponde con l’usuale sarcasmo: se Lisia avesse difeso la causa non solo di chi non è innamorato, ma anche dei vecchi e dei poveri, allora sì che i suoi discorsi sarebbero stati ἄστεῖοι, «raffinati» (227c9-d2). L’ironia di Socrate assume da un lato i toni della commedia di Aristofane¹², e dall’altro sembra fare leva sul fatto che l’aggettivo ἄστεῖος appartiene al lessico tecnico della retorica¹³. L’aggettivo, tuttavia, suggerisce anche che la

¹⁰ CASEY (2017, 82).

¹¹ Cfr. KENNEDY (1959).

¹² Tra frammenti e commedie integre si contano nove attestazioni dell’aggettivo ἄστεῖος in Aristofane.

¹³ Dodici le attestazioni nella *Retorica* di Aristotele, cinque nell’anonimo trattato della *Rhetorica ad Alexandrum*: il senso è quello di ‘brillante’, ‘elegante’ nel senso di ben riuscito dal punto di vista formale. L’aggettivo è in uso

raffinatezza formale e il gusto per l'argomentazione tagliente sono da intendersi come una prerogativa dell'ἄστυ: il λόγος lisiano, perciò, diventa rappresentativo della mentalità mondana della città, del suo modo raffinato di esprimersi, e delle categorie che lì sono messe in gioco per giudicare la realtà.

Nelle parole di Fedro, Lisia è descritto anche come δεινότατος ὢν τῶν νῦν γράφειν: il più δεινός tra quanti, nell'Atene del tempo, scrivevano discorsi. Con δεινότατος Fedro intende 'il più bravo', nel senso di più capace a esercitare le proprie facoltà argomentative. L'aggettivo δεινός, però, è ambiguo, e Socrate, pur non dandolo subito a vedere, non condivide l'accezione con cui Fedro fa uso di questo termine¹⁴. Per esempio, l'abilità di chi è δεινός λέγειν, 'capace nel parlare' è tipica di quanti, grazie al proprio talento retorico, riescono ad attuare i propri disegni senza farsi scrupoli: l'Odisseo del *Filottete* sofocleo è γλώσση δεινός καὶ σοφός (440), ma lo stesso Filottete, vittima della capacità d'ingegno dell'Itacese, può ben definirlo «un uomo da nulla» (439: ἀνάξιος). In un altro dialogo, l'ambiguità di questo aggettivo è discussa da Protagora, Prodico e dal solito Socrate: mentre il primo sostiene che l'educazione debba rendere δεινοί, 'versati' in poesia (*Prt.* 339a), Socrate è concorde con Prodico nell'osservare che chi definisse Protagora σοφός καὶ δεινός non gli farebbe un gran servizio, poiché l'aggettivo δεινός ha in realtà un significato negativo (341b2-3: δεινόν... κακόν ἐστί)¹⁵. Oltre all'ἀστειότης, dunque, a contraddistinguere i rappresentanti della mentalità cittadina è anche la δεινότης, la qualità di un ingegno brillante e abile a imporsi a parole per ottenere il proprio scopo. L'ambiguità morale dei δεινοί sarà affrontata più avanti nel dialogo, ma più di un dettaglio suggerisce da subito che questo tema caratterizzi il personaggio di Lisia e, con lui, l'universo dei retori della città: si pensi alla menzione di un personaggio facoltoso e dissoluto come Morico, al fatto che Fedro paragoni il talento di Lisia a un mucchio d'oro (228a4: πολὺ χρυσίον)¹⁶, ma anche al riferimento a Epicrate, l'ospite di Lisia in casa di Morico, ricco e abile retore poi condannato per corruzione dopo una missione diplomatica presso il re Artaserse (227b4)¹⁷. Chiaro da subito è anche quale sia il secondo fine di Lisia, visto che il suo è un ἐρωτικὸς λόγος: il retore veste i panni di un seduttore ingannevole, e servirà il primo discorso di Socrate per sconfiggerne la messinscena¹⁸. I suoi discorsi, quindi, risultano ἀστεῖοι anche perché il piacere cortese espresso dall'aggettivo ἀστεῖος può essere quello che si prova nell'atto del corteggiamento: è ἀστεῖον, per esempio, che si arrossisca al nome dell'amato, come Ippotale al nome del bel Liside (*Lys.* 204c). Sin da subito, allora, il discorso lisiano si costituisce come ἐρωτικὸς λόγος non solo per il proprio argomento, ma anche per l'effetto che spera di suscitare in chi ascolta: con Lisia, cioè, la persuasione vuole diventare anche un atto di seduzione.

Infine, il successivo sviluppo dell'introduzione rivela che a caratterizzare la mentalità urbana rappresentata dal retore è anche uno specifico rapporto con la tradizione mitica. Mentre Fedro e Socrate si dirigono verso il platano, la loro conversazione rende chiaro che il luogo designato è pressappoco quello in cui, secondo il mito, Orizia fu rapita dal dio vento Borea. Fedro vuole sapere se l'intera vicenda meriti di essere considerata veritiera (229c4: σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πεῖθῃ ἀληθὲς εἶναι;), e Socrate, che pur non sembra interessato alla questione, menziona le interpretazioni di alcuni σοφοί secondo cui Orizia sarebbe caduta da un precipizio

anche presso Dionigi di Alicarnasso, dove descrive la caratterizzazione "cortese" che lo stesso Lisia riusciva a veicolare tramite i propri discorsi (*Lys.* 19.18).

¹⁴ La dissonanza tra i significati attribuiti dai vari personaggi a uno stesso termine è un meccanismo tipico della tragedia: cfr. VERNANT – VIDAL-NAQUET (1972, 22-24).

¹⁵ Cfr. EDEN (1987, 64-66).

¹⁶ Per convincere Socrate a competere con Lisia, Fedro promette al maestro anche di «innalzare a Delfi una statua d'oro a grandezza naturale, come i nove arconti» (235d6-9). Cfr. MORGAN (1994).

¹⁷ Cfr. NAILS (2002, 139-40).

¹⁸ Si pensi alla cornice del primo discorso di Socrate (237b2) e alla sua conclusione: «come i lupi apprezzano gli agnelli, così gli amanti amano il proprio fanciullo» (241d1); Socrate identificherà inoltre Fedro come un fanciullo sedotto, Lisia come l'amante fintamente disinteressato, e sé stesso come l'amante sincero (243e3-6).

spinta da una raffica di vento (229c5-230c2). Nonostante non ci sia dato sapere chi siano di preciso questi σοφοί, alcuni indizi lessicali suggeriscono che Socrate connette questo tipo di ermeneutica mitica proprio ai pensatori della città¹⁹: l'espedito della raffica di vento, per esempio, non può che essere frutto di chi σοφίζεται (229c6); finezze così brillanti ed eleganti (229d2: χαρίεντα), poi, rappresentano un compito degno proprio di un δεινὸς ἀνὴρ (229d2). Del resto, il fascino per l'eziologia razionalistica del mito si attaglia alla perfezione alla cultura cosmopolita propugnata dalla retorica lisiana, fondata sull'implicita convinzione che si possa «ricondere» il mito «a verosimiglianza» attraverso un λόγος brillante (229e1: προσβιβάζειν κατὰ τὸ εἰκός). Questa forma di σοφία, com'era prevedibile, ha per Socrate un carattere ἄγροικος (229e2): è, cioè, un modello di pensiero 'grezzo', come lo è ciò che sta in campagna. Una condanna, quella socratica, che rappresenta un vero e proprio contrappasso per i retori di città²⁰, e che lascia lo spazio per un differente e più filosofico approccio con il mito, esemplificato nel seguito del dialogo dal secondo dei due discorsi che saranno pronunciati da Socrate.

2. Mito e dialogo: il prologo come doppio cronotopo

L'introduzione del dialogo, dunque, presenta il mondo urbano in modo vago e sfuggente. Non è chiaro quale sia il valore che si debba attribuire agli elementi che lo contraddistinguono: δεινότης, ἀστεϊότης e ἀπιστία sono qualità ambigue, sicché sulla scena si crea una dissonanza tra Fedro, persuaso della loro qualità positiva, e Socrate, più cauto nel riconoscerne dei pregi. Questo effetto di vaghezza va crescendo a mano a mano che l'introduzione prosegue: una volta raggiunto il platano, tra sarcasmi, ironie e reticenze non vi è più certezza sul reale valore dell'intellettualismo cittadino, e il discorso lisiano può essere letto nel contesto ideale per la sua successiva contraddizione. Il ruolo dell'introduzione, tuttavia, non è solo quello di gettare le basi per la confutazione di Lisia: lo screditamento della dimensione della città, infatti, si affianca all'impostazione dello sviluppo drammatico a cui si atterrà l'intero dialogo.

Sotto questo aspetto, il mito di Orizia si rivela di grande importanza per l'insieme dei meccanismi narrativi utili alla prosecuzione dell'opera. Come già accennato, la prima menzione della vicenda avviene all'interno del prologo, dopo che Fedro e Socrate hanno individuato nell'alto platano il posto ideale per sostare al riparo dalla calura estiva. È Fedro a portare l'attenzione sulla storia di Orizia, chiedendo a Socrate se il luogo designato per il loro dialogo non sia quello in cui, secondo la tradizione, la fanciulla venne rapita dal dio vento Borea (229b3 ss.). La sede del rapimento mitico, dice Socrate, è in realtà poco lontana, ma la questione è ormai aperta: con tanto di riferimento deittico (229b3: ἐνθὲνδε), la domanda di Fedro mette in relazione le sponde dell'Ilisso con la vicenda del mito. Sebbene, in effetti, l'ambientazione amena in cui si collocano i personaggi sia quella tipica dei rapimenti divini e delle ierogamie, la vicenda di Orizia e Borea non è rilevante solo nei termini dell'adesione del testo a una determinata topica mitica²¹; proprio perché Fedro e Socrate si collocano nel luogo in cui l'episodio sarebbe avvenuto, il mito in questione ha anche una specifica inerenza

¹⁹ Il metodo di questi σοφοί è simile a quello di Teagene di Reggio, Metrodoro di Lampsaco ed Ecateo di Mileto. Cfr. fr. 8 D.-K. A 1-2; fr. 61 D.-K. A 3, 4, 6. Cfr. anche MORGAN (2000, 98-105), WERNER (2012, 33). La corrispondenza tra le divinità del mito e gli elementi naturali si trova in Empedocle, fr. 31 B 6 D.-K. Un approccio razionalistico al mito è in Eur. *Bacch.* 266 ss. Contro questo tipo di riflessione polemizzerà Aristotele (*Metaph.* 1000a5), definendolo un μυθικῶς σοφίζεσθαι. Sul ruolo di Borea un certo scetticismo è espresso anche da Erodoto (7.189). Su Ecateo, cfr. *FGrHist.* 27a.

²⁰ Sul ribaltamento che comporta il termine ἄγροικος VELARDI (2006, 16-17) convince più di WERNER (2012, 34).

²¹ Cfr. Creusa e Apollo in Eur., *Ion* 887-8, Europa e Zeus in Mosch. 2.68. Persefone è rapita da Ade su un μαλακὸς λειμῶν (*H. Hom. Dem.* 426-428), e proprio i misteri preparatori alle iniziazioni maggiori eleusine si tenevano presso il santuario di Agra, non distante da luogo in cui Fedro e Socrate decidono di sostare (229b9-c2): cfr. SUSANETTI (2021, 20-22), BREMER (1975) e DE VRIES (1969, 47).

scenica. La menzione della vicenda, infatti, complica il quadro iniziale da più punti di vista: non solo ritarda la recitazione del discorso di Lisia, ma fa sì che alle scene del dialogo di Fedro e Socrate se ne aggiunga un'altra, quella, appunto, del mito di Orizia e Borea.

Questo quadro generale può essere meglio formulato facendo ricorso alla categoria letteraria del cronotopo²². Manteniamo, come punto di partenza, una definizione di questo concetto fornita dal suo ideatore, M. Bakhtin:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot, and history²³.

Se, per prima cosa, portiamo la nostra attenzione sull'idea che il cronotopo è contraddistinto da una combinazione curata dell'aspetto temporale e di quello spaziale, si può dire che il prologo del dialogo ci offra almeno due cronotopi²⁴. Il primo è quello dialogico: Fedro e Socrate, cioè, si muovono in uno spazio e in un tempo definiti in funzione dell'ambientazione del dialogo, che li colloca nelle campagne circostanti l'Ilisso durante un giorno d'estate²⁵. Il secondo cronotopo, invece, è definito dallo spazio e dal tempo del mito: è quello in cui, sempre lungo l'Ilisso, Orizia viene rapita da Borea mentre gioca in un prato. Ciò che sorprende è che i due cronotopi interagiscano tra loro in maniera continua, suggerendo la possibilità che il piano mitico si sovrapponga a quello del dialogo. Dal momento in cui Fedro e Socrate decidono di sdraiarsi lungo le sponde dell'Ilisso, i due cronotopi vengono pressoché a coincidere, almeno dal punto di vista spaziale. Un indizio è dato dalla brezza, indicata con il greco πνεῦμα (229a8), che rinfresca il prato dove si stendono i compagni; anche Borea, però, è detto πνεῦμα (229c6), e se è vero che si tratta di un vento violento e terribile, in Simonide esso è fonte di refrigerio dal caldo estivo (fr. 6 West). Socrate menziona poi la ninfa Farmacia (229c7: σὺν Φαρμακείᾳ) come compagna di giochi di Orizia²⁶, e poco dopo, con una metafora, il maestro descrive la copia scritta del discorso di Lisia come un φάρμακον capace di farlo uscire dalle mura di Atene (230d5-6): un gioco etimologico che rappresenta un'ulteriore corrispondenza tra i due cronotopi²⁷. Giunti sulle rive dell'Ilisso per dilettarsi al gioco dei discorsi²⁸, quindi, i due compagni vengono a trovarsi a fianco di un φάρμακον, il βιβλίον lisiano, in una situazione analoga a quella in cui, nel cronotopo mitico, si trova Orizia in compagnia di Farmacia: dunque, sullo sfondo di uno scenario ameno e all'apparenza innocuo, un evento ignoto ma prossimo sembra attendere Fedro e Socrate.

Ora, benché il seguito del dialogo renda esplicito quale sia questo evento, è interessante che le alternative possibili siano definite già a partire dal prologo. Tra gli effetti della contiguità

²² Cfr. BEMONG – BORGHART (2010). Per l'applicabilità del concetto a Platone cfr. NIGHTINGALE (2002a).

²³ BAKHTIN (1981, 84).

²⁴ Associa al prologo del *Fedro* la categoria del cronotopo B. Kozian, *A Walk into Space-Timeless Philosophy. Chronotopical Readings in Plato's Phaedrus*, «Mnemosyne» (2025), 1-23, un lavoro che non mi era noto al momento della scrittura di questo studio. A differenza della presente analisi, tuttavia, lo studioso considera la scena bucolica del dialogo contrapposta a quella cittadina senza estendere l'applicazione del concetto di cronotopo anche alla dimensione del mito; è assente, inoltre, una trattazione precisa degli elementi linguistici del testo che dimostrano la rilevanza intratestuale dell'ambientazione del prologo (cfr. *infra*). L'applicazione al dialogo della categoria del cronotopo, comunque, è già in NIGHTINGALE (2002b).

²⁵ Il dettaglio della fioritura dell'agnocasto colloca il dialogo nel periodo tra luglio e agosto: cfr. VELARDI (2006, 105).

²⁶ Anche in altre fonti il rapimento avviene durante una scena di gioco (cfr. *H. Hymn Dem.* 5), ma il nome di Farmacia non compare altrove e si presenta come un'invenzione di Socrate (cfr. *e. g.* Aesch. fr. 281 Radt; Hdt. 7.189; Simon. fr. 3 West; Ap. Rhod. 1.211-217; Ov. *Met.* 6.675 ss). La ninfa si trova citata in testimonianze tarde dipendenti da Platone, come Teone (*Progyrnasmata* 95.22) e Timeo (*Lexicon Platonicum s. v.* Φαρμακεία).

²⁷ Cfr. DERRIDA (1972).

²⁸ Per il dialogo come gioco: cfr. *e. g.* 234d8; 242c4; 262d2; 265c1; 265c8-9; 276b5.

tra la vicenda di Orizia e quella di Fedro e Socrate, infatti, è la possibilità di applicare al loro dialogo le stesse alternative interpretative adottate nel caso della storia mitica²⁹. In un primo momento, infatti, Fedro e Socrate iniziano a discutere del rapporto tra ἔραστής e ἐρώμενος utilizzando le stesse categorie intellettuali esercitate dai δεινοί per dare senso alla storia di Orizia. È, questa, la prospettiva che emerge dal discorso di Lisia e dal primo dei due discorsi pronunciati da Socrate: l'insistenza sui concetti di merito, di debito, di utilità e di danno rivela infatti il carattere pratico e transazionale di questo modello di ἔρως, concepito secondo le logiche della convenienza e propugnato con eloquio brillante, cortese e ammiccante³⁰. Non è un caso che Lisia critichi gli innamorati ricorrendo di nuovo al criterio dell'εἰκός, ora usato per screditare non più le assurdità della tradizione mitica, bensì le conseguenze di un amore imprevedibile³¹. L'alternativa, nel caso di Orizia ma anche per Fedro e Socrate, è quella di lasciarsi persuadere dal mito: discutendo con la stessa credulità di chi non dubita della storia del rapimento, i due compagni sembrano potersi rendere partecipi, a proprio modo, di un qualche ratto divino. Un rapimento simbolico, in effetti, arriva, e al momento topico delle manifestazioni divine, quando si avvicina l'ora del mezzogiorno³². Socrate ha appena concluso la propria prima prova retorica e fa per attraversare l'Ilisso, ma viene trattenuto dall'arrivo del δαιμόνιον σημεῖον, sopraggiunto per impedirgli di andarsene prima di aver espiato la colpa commessa nei confronti del divino a causa dei primi due discorsi (242b8-d1). Il presentimento demonico è seguito da qualcosa di molto simile a un'epifania divina: come l'allusione prologica al mito di Orizia aveva lasciato presagire, una divinità irrompe sulla scena. Si tratta di Ἐρως, non più descritto come una malattia umana, ma riconosciuto come «un dio, o un qualcosa di divino» (242e2: θεὸς ἢ τι θεῖον): il dio dell'amore diventa, quindi, controfigura di Borea all'interno della scena dialogica.

In retrospettiva, questo punto del dialogo rende chiaro che il prologo svolge una funzione di prefigurazione contenutistica. Tra fanciulle rapite e dèi innamorati, la digressione iniziale anticipa il tema dell'amore come follia divina che sarà trattato nel dettaglio nel secondo discorso di Socrate – un discorso che sarà definito, non a caso, come «un inno mitologico» (265c1: μυθικός τις ὕμνος). Questo sviluppo contenutistico, tuttavia, non appare tanto come il semplice esito dell'andamento argomentativo del dialogo, quanto piuttosto come il risultato di una piena valorizzazione del suo aspetto scenico. In questo senso, l'applicazione al prologo del concetto di cronotopo è del tutto calzante: attraverso la collocazione della vicenda mitica sul palinsesto di quella dialogica, lo spazio in cui si situano i personaggi del dialogo sembra preparato da subito per dare luogo al successivo evento della teofania, ed è perciò connotato anche in funzione delle coordinate temporali che, come in una scena teatrale, detteranno l'ingresso del dio dell'amore secondo un preciso ritmo drammatico. L'introduzione della concezione divina dell'ἔρως viene così impostata dalla parentesi mitologica iniziale in modo tale che assuma, sulla falsa riga dell'epifania di Borea, l'aspetto di un dispositivo drammatico. Se, infatti, la connessione tra Eros e Borea è un motivo tradizionale almeno a partire da Ibico – poeta citato da Socrate proprio in questo punto del dialogo (242c8 ss.)³³ – la sovrapposizione tra il dio dell'amore e il dio del vento si accompagna anche a quelle di Socrate a Orizia e della ninfa Farmacia a Fedro, accompagnato dal suo φάρμακον lisiano: la topica risulta integrata e

²⁹ Un meccanismo simile è intercettato da LEBECK (1972, 279) nel merito della parabola mitica di Zeus e Ganimede.

³⁰ Cfr. l'uso insistito di βλάβη (232c2, 4; 234c3), ἄξιος (231b1; 231b7; 231e1; 233b4; 233e1; 234e1), ἀξίως (230a7), δεῖδω (231e3; 223a7), δέος (232b5), ὀφέλεια (233c1; 234c3) e ὀφέλω (232d7). Nel primo discorso Socrate torna sull'esclusione dell'amato dalla società (239a7 ss.) e sui danni al patrimonio e ai rapporti familiari (239d8 ss.).

³¹ Cfr. 231c7; 231e4; 233a2.

³² Cfr. *Il.* 4.400, Diog. Laert. 1.109. L'ora del mezzogiorno ha a che fare con la campagna: cfr. Aesch. *Sept.* 381, Theoc. *Id.* 1.15. Cfr. BREMMER (2008, 226-27), JAZDZEWSKA (2020), WERNER (2007, 116).

³³ Cfr. *PGMF* 286. Il testo ibiceo, in cui si citano corsi d'acqua (2-3), alberi (1-2), e i giardini sacri delle vergini (3-4), presenta più di un elemento di somiglianza con la situazione del dialogo.

ampliata all'interno di meccanismo di richiami interni grazie al quale ciascun personaggio della vicenda mitica trova un corrispettivo all'interno della scena del dialogo, prefigurandone, in questo modo, il successivo sviluppo.

Un altro aspetto degno di nota è che la rilevanza della digressione proemiale rispetto all'introduzione del nuovo approccio all'argomento erotico trova conferma, sul piano microtestuale, nelle soluzioni linguistiche adottate al momento dell'arrivo del segno demonico e dell'epifania del dio dell'amore. All'interno dell'intermezzo tra il primo e il secondo discorso di Socrate, infatti, il testo attinge ai medesimi elementi lessicali utilizzati nel corso dell'introduzione per caratterizzare il modello di intellettualismo cittadino, rendendone espliciti gli aspetti di ambiguità semantica. Poco prima che abbia inizio l'inno socratico, sia il discorso di Lisia che il primo discorso di Socrate sono descritti come δεινοί (242d4-5), lo stesso aggettivo impiegato nel prologo per definire l'estro intellettuale dei retori cittadini. In questo contesto le implicazioni semantiche sono differenti: a essere messo in luce è il fatto che i λόγοι appena pronunciati sulla scena appaiono «terribili». Questo slittamento di significato serve a rendere palese quanto era già stato suggerito nel corso dell'introduzione: la morale sinistra che si cela dietro al paradigma retorico tipico della città. I discorsi “urbani”, dice Socrate, contengono «sciocchezze con un che d'empietà (εὐήθη καὶ ὑπό τι ἀσῆβη): potrebbe esistere un discorso di più terribile (δεινότερος)?» (242d7-8). L'ideale dell'ἀστεϊότης, che Socrate, nel prologo, sembrava riconoscere in Lisia, si articola ora in una εὐήθεια ἀστεῖα (242e5), una «faciloneria mondana», avente a che fare con l'abitudine sofistica di attribuire maggiore importanza alla forma che al contenuto. Anche lo scetticismo tipico dei retori cittadini è sostituito da un approccio positivo al repertorio del mito. Questo sviluppo è operato all'interno del testo, tra l'introduzione e l'intermezzo in questione, a partire dal concetto di πίστις. Se nel prologo Socrate descrive l'attività di razionalizzazione del mito facendo ricorso al verbo ἀπιστεῖν (229e1: εἰ τις ἀπιστῶν), lo stesso ambito lessicale riemerge nel testo quando, poco dopo l'inizio dell'inno mitologico, il maestro afferma che il proprio secondo discorso sarà ἄπιστος per i δεινοί, ma πιστός per i σοφοί (245c1). Una volta in più, dunque, il trattamento del lessico realizza il gioco di sovrapposizione tra mito e dialogo iniziato nell'introduzione: mentre la mentalità urbana rivela quell'incompatibilità con la pratica della filosofia a cui le reticenze socratiche avevano alluso all'interno dell'introduzione, il nuovo discorso di Socrate entra in relazione con quella porzione di verità circa la quale Fedro aveva interrogato Socrate lungo l'Ilisso (229c4: σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πεῖθῃ ἀληθὲς εἶναι;).

3. θεῖος τόπος: *intratestualità lessicale, tematica e immaginale del prologo*

Poco dopo l'inizio della sua prima argomentazione, Socrate si interrompe per comunicare a Fedro il proprio entusiasmo per lo stile del suo discorso. Con tono ironico, il maestro assegna i meriti del proprio estro retorico a tutti meno che a sé stesso: fonti di ispirazione sono prima l'ambiente naturale, un «luogo divino» (238c9-d1: θεῖος... ὁ τόπος), poi le Ninfe che lo abitano, e infine Fedro (238d5: τούτων μέντοι σὺ αἴτιος). L'espressione scelta da Socrate per descrivere la scena bucolica, θεῖος τόπος, riassume bene l'aspetto su cui ci siamo appena soffermati: l'ambientazione del dialogo come scena dell'epifania del dio dell'amore. Non è, tuttavia, solo la digressione mitica iniziale a dimostrarsi importante per il seguito dell'opera: l'intero prologo è disseminato di elementi lessicali e tematici che prefigurano i nuclei concettuali più rilevanti del testo. Per designare la funzione allusiva di questi elementi ricorrenti si è parlato di “prolessi”³⁴, ma va detto che questa definizione rischia di applicare

³⁴ Cfr. LEBECK (1972, 280-83). Il concetto di “prolessi” appartiene allo studio eschileo di LEBECK (1971, 1-5), ma la rilevanza di questa categoria rispetto al *Fedro* è ben argomentata in LEBECK (1972, 272n.). Cfr. anche WERNER (2007, 119), dove si parla di *verbal reminiscence*.

all'analisi del testo una sorta di teleologia ermeneutica: il pericolo, cioè, è quello di interpretare l'inizio di un'opera, e con esso i termini, i temi e le immagini che lì sono introdotte, soltanto in funzione del suo seguito, dove essi troverebbero compimento e giustificazione³⁵. Più proficua è la possibilità di ribaltare questa prospettiva e parlare di "analessi", spostando l'attenzione sul fatto che non è tanto il prologo a essere perfezionato da quanto si trova nel seguito, quanto è il seguito stesso che, per raggiungere le proprie finalità espressive e contenutistiche, continua a sfruttare gli stessi elementi lessicali e tematici presentati nell'introduzione. Questa alternativa, al contrario delle altre già percorse per analizzare il prologo³⁶, permette di mantenere il baricentro della propria analisi critica fisso sulla scena iniziale, definendo così una modalità di lettura del dialogo proiettata sul suo contesto iterativo³⁷: si può vedere, in altre parole, come il dialogo continui a ripetere, in contesti nuovi e con finalità differenti, ciò che in prima battuta era stato presentato nell'introduzione.

Questa prospettiva comporta la possibilità di applicare al dialogo un approccio ermeneutico di recente definizione come quello dell'intratestualità, senza tuttavia tradire l'importanza "analettica" del prologo. Per rendere chiare le implicazioni di un simile approccio, possiamo considerare la seguente enunciazione di A. Sharrock:

Intratextuality is the phenomenon and the study of the relationship between elements within texts: it is concerned with structures such as ring composition, continuities, discontinuities, juxtapositions, story arcs and other repetitions of language, imagery, or idea, including gaps both in the hermeneutic circle and in the form of absent presences and roads not taken³⁸.

Questa impostazione teorica è già implicita nell'analisi dei gruppi lessicali relativi alla δεινότης, all'ἀστειότης e all'ἀπιστία, e anche la ricorsività del termine εἰκός a cui abbiamo accennato si inserisce bene all'interno di questo quadro. Tuttavia, gli ambiti lessicali coinvolti in questo meccanismo analettico sono ben più numerosi³⁹. Il tema del nutrimento, per esempio, è già introdotto dal verbo ἐστιάω, impiegato nella metafora del banchetto dei discorsi imbandito da Lisia (227b6-7: ἡ δὴλον ὅτι τῶν λόγων ὑμᾶς Λυσίας εἰστία;). Il discorso lisiano rappresenta un alimento che si contrappone a quello della filosofia: nel corso del dialogo, infatti, si passerà dalla sazietà tipica di un appetito corporeo al più nobile nutrimento dell'anima⁴⁰. Anche la dimensione della medicina attraversa i singoli discorsi presenti nel dialogo: nei primi due, l'attrazione erotica è trattata come una malattia; nell'inno mitologico l'amato è l'«unico medico» in grado di curare l'innamorato⁴¹; nella sezione finale, è l'esempio di Ippocrate a dimostrare che, in ambito sia medico che retorico, una mera educazione libresca è inefficace⁴². I primi riferimenti alla medicina, però, compaiono già nel prologo, con la

³⁵ Per un'analisi teleologica del prologo letterario cfr. Arist. *Rhet.* 1415a7 ss., dove si afferma che la caratteristica più importante proemio è quella di rendere chiaro quale sia lo scopo (τέλος) del discorso.

³⁶ Il richiamo è ai già citati LEBECK (1972), WERNER (2007); cfr. più in generale BURNYEAT (1997, 2-4).

³⁷ Cfr. GREENHAM (2018, 98-118); SHARROCK (2018, 21-22).

³⁸ SHARROCK (2018, 15). Cfr. anche SHARROCK (2000).

³⁹ Cfr. WERNER (2012, 20).

⁴⁰ Cfr. il sostantivo πλησμονή nel discorso di Lisia (233e2) e nel primo discorso di Socrate (241c8). Nel secondo discorso socratico, il termine θοίνη (247a8) riprende la metafora del "banchetto dei discorsi" già presente in 236e8 (θοίνη τῶν λόγων). L'inno mitologico fa largo uso del verbo τρέφω e del sostantivo τροφή (246e2; 247d2; 248b6-c2; 251b5), ripresi anche nella sezione retorica finale (270b6). In chiusura, θησαυρίζομενος (276d3), in uso con il significato di 'fare scorta' di appunti scritti, si inserisce nello stesso campo semantico, poiché il verbo indica originariamente l'accumulo di cibo; a tal proposito può essere utile segnalare la produttività della metafora della "dispensa dell'educazione" (cfr. Plut. *De lib.* 9d-e: τῆς παιδείας ταμειῶν).

⁴¹ Cfr. 231d2 (νοσεῖν), 239c3 (ἐμπειρος δὲ ἀπαλῆς καὶ ἀνάνδρου διαίτης); 251b1 (ιατρόν... μόνον).

⁴² Cfr. 268c2-4 (ἐκ βιβλίου ποθεν ἀκούσας... περιτυχὼν φαρμακίοις... ἱατρὸς οἶται γενονέναι), 270c3 (εἰ μὲν Ἱπποκράτει γε τῷ τῶν Ἀσκληπιαδῶν δεῖ τι πιθέσται).

menzione di Erodico e Acumeno (227a5, 227d4), e con l'introduzione del motivo del φάρμακον (229c7, 230d6), ripreso nel finale per designare la scrittura come φάρμακον τῆς ὑπομνήσεως (275a5). Il tema della memoria subisce un trattamento analogo: decisivo nella sezione conclusiva del dialogo, e ancor prima per il concetto di anamnesi sviluppato dall'inno mitologico⁴³, esso compare in realtà già nell'introduzione, prima quando Fedro dichiara di non essere in grado di «ricordare a memoria» il discorso di Lisia (228a2: ἀπομνημονεύσειν), e poi quando Socrate scherza sulla possibilità di «dimenticare sé stesso» (228a5-6: καὶ ἑμαυτοῦ ἐπιλέλησμαι). Quanto al tema della ricchezza, e sul suo ruolo nella caratterizzazione dell'intellettualismo cittadino, abbiamo già fatto qualche accenno: è evocato dall'immagine dell'oro, coinvolta prima nelle ricompense promesse a Socrate (235d8-9, 236b3) e poi nella memorabile metafora dell'oro della sapienza (279c1 ss.), ma è presente, a dire il vero, fin dal momento in cui Fedro ammette che preferirebbe il talento di Lisia anche a un «mucchio d'oro» (228a4: πολὺ χρυσίον)⁴⁴. Quest'ultima immagine è forse suggerita, peraltro, dalla citazione pindarica che si trova poche battute dopo l'inizio del dialogo (227b10), dal momento che nel verso dell'istmica precedente a quello ricordato da Socrate si inneggia a «Tebe dallo scudo dorato» (Pind. *Isthm.* 1.1: χρύσασπι Θήβα).

Orientare l'attenzione su questo andamento analettico consente, infine, di descrivere più nel dettaglio i procedimenti con cui il testo del dialogo valorizza la scena bucolica, e con ciò di avanzare un'ulteriore risposta alla questione riguardante l'ambientazione dell'opera. Alla contrapposizione con il mondo urbano e alla pianificazione dello sviluppo drammatico, infatti, si deve aggiungere un ulteriore elemento: la persistenza degli elementi presenti nell'ambiente bucolico come risorse espressive attive durante il più ampio corso del dialogo⁴⁵. I particolari che compongono la scena idilliaca presentata nell'introduzione ritornano tutti, in forme diverse, in vari punti dell'opera: li ritroviamo all'interno di similitudini, metafore, o strutture simboliche più estese, con la funzione di comunicare in maniera figurativa concetti filosofici di alta complessità⁴⁶.

Attraverso questo filtro si può leggere, anzitutto, la stessa collocazione della scena iniziale nel contesto periurbano circostante le mura di Atene. L'insistenza su locativi come ἔξω e ἔδνον dimostra che la dialettica tra l'interno e l'esterno della città, cruciale per l'impostazione della scena iniziale, continua a mantenere un ruolo significativo in altri punti del dialogo. L'ambiente esterno alla città, per esempio, è anche quello in cui, nella conclusione del dialogo, si scopre che la vera ricchezza non è quella esteriore, ma consiste nella sapienza custodita nell'interiorità del filosofo (279b8-c1: δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τάνδοθεν· ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναι μοι φίλια). Adottando scelte lessicali analoghe, Socrate afferma che la migliore forma di memoria non opera a partire da un sussidio esterno come può essere un testo scritto (275a3: διὰ πίστιν γραφῆς ἔξωθεν ὑπ' ἄλλοτρίων τύπων), ma dall'interiorità del sapiente (ἐνδοθεν αὐτοῦς ὑφ' αὐτῶν ἀναμνησκομένους). Quest'ultima contrapposizione, a sua volta, sembra ricalcare quella tra corpo inanimato e corpo animato presente nella dimostrazione dell'immortalità dell'anima (245e2-246a2): come è detto ἄψυχον il corpo che riceve dall'esterno l'impulso al movimento (ᾧ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι) e ἔμψυχον quello che si muove «da sé» (ᾧ δὲ ἐνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ), così il discorso vivo sarà definito ἔμψυχος

⁴³ Nella parte finale dell'opera l'opposizione è tra l'idea di memoria autentica, indicata dal greco μνήμη, e quella di «riportare alla memoria», cui rimanda il sostantivo ὑπόμνησις (cfr. 267a5; 267d5; 275a5; 275d1; 276d3; 278a1). Produttivi nel secondo discorso di Socrate sono i gruppi di μνήμη (249c5; 250a5; 250c7; 253a3; 254b5), ἀνάμνησις (249c2) e ἀναμνήσκω (249d6; 250a1; 254d4). L'ambito lessicale della memoria è presente anche nel discorso di Lisia e nel primo di Socrate: nel primo caso, il termine μνημεῖα descrive come «pegni» per il futuro i benefici materiali offerti dall'ἐραστής all'ἐρώμενος (233a3), nel secondo il verbo ὑπομνήσκω indica l'abitudine degli innamorati di chiedere un risarcimento per i favori accordati in passato all'amato (241a5).

⁴⁴ Cfr. l'uso del sostantivo τιμή nella citazione ibicea (242d1), e in generale dell'aggettivo τίμιος (241c5-6, 250b2, 278d8).

⁴⁵ Cfr. LEBECK (1972, 283).

⁴⁶ Escludo da questa analisi il platano: cfr. GÖRGEMANNS (1993, 133-34).

(276a8), e quello scritto una sua mera copia (εἶδωλον). In un certo senso, quindi, l'unica exteriorità che nel dialogo sembra avere valore filosofico è quella dell'uscita dallo spazio urbano: esplorarla significa, per i personaggi in scena, scoprire il valore dell'interiorità, intesa non già come l'area situata fisicamente entro le mura della città, ma come lo spazio concettuale dove devono essere riposte le verità più preziose di chi è educato alla filosofia⁴⁷. Da un punto di vista più generale, la ricorrenza dell'avverbiale ἔξω ci permette anche di notare che l'uscita dei personaggi dalla città funge da modello drammatico alla più ampia migrazione delle anime descritta nell'inno mitologico (247a1 ss.): il corteo ultraterreno, guidato dai carri divini, si porta «sopra la volta celeste» (ἔξω προευθεῖσαι ἔστησαν ἐπὶ τῷ τοῦ οὐρανοῦ νότῳ) per contemplare τὰ ἔξω τοῦ οὐρανοῦ, quanto si trova «al di fuori del cielo». Questo spazio, non a caso, è definito non solo ὑπερουράνιος τόπος, il «luogo iperurano» (247c3), ma anche ὁ ἔξω τόπος, «il luogo al di fuori», lo «spazio esterno» (248a2-3). In entrambe le situazioni, l'uscita da uno spazio a un altro comporta l'occasione per un'acquisizione conoscitiva di chiara marca filosofica: nell'inno la contemplazione delle forme iperuranie, e nella scena il metodo dialettico che, di queste forme, consente la ricostruzione memoriale in forma anamnestic.

Questo meccanismo analettico, però, opera anche a partire dai singoli elementi che costituiscono la scena bucolica. Nel prologo, per esempio, Socrate menziona alcune «statue» e «figure votive» (κόραι τε καὶ ἀγάλματα). La presenza delle statue sembra alludere al successivo stato di ninfolessia in cui il maestro cadrà grazie alle proprietà ispiratrici del θεῖος τόπος (238d1)⁴⁸. Questo stesso elemento scenico, tuttavia, è recuperato quando Socrate affronta il concetto di anamnesi all'interno dell'inno mitologico. Nelle prime fasi del meccanismo anamnestic, l'innamorato incontra per la prima volta l'amato (251a1 ss.): a questo punto, la sua anima riconosce una qualità ultraterrena nella sua bellezza sensibile, e comincia a «venerarla» (σέβεται). L'immagine della statua riemerge all'interno di un paragone ipotetico: l'innamorato, se non fosse preoccupato di passare per pazzo, «offrirebbe sacrifici all'amato come a un dio o a un idolo» (251a6-7: θύοι ἂν ὡς ἀγάλματι καὶ θεῷ τοῖς παιδικοῖς). L'effetto del paragone è quello di qualificare in senso cultuale l'atteggiamento adorante dimostrato dall'innamorato, e allo stesso scopo l'elemento della statua è recuperato nuovamente dopo poche righe, in un'espressione condensata che si colloca tra la similitudine e la metafora: dell'amato, l'innamorato «si costruisce e adorna come una statua (οἶον ἄγαλμα), per onorarla e adorarla» (252d6-8). Con questa immagine, quindi, la scena prologica non solo introduce il tema dell'invasamento divino, ma fornisce anche il repertorio figurativo ideale per poter descrivere più nel dettaglio i procedimenti impliciti al concetto di anamnesi: se infatti la follia erotica spinge a ricordare le sembianze di un dio (252e5 ss.), la statua, oggetto di culto e devozione, diventa un termine di paragone ideale per esprimere l'immagine che l'innamorato si crea dell'amato⁴⁹.

Anche gli elementi naturali appartenenti alla scena iniziale si costituiscono come risorse espressive utili alla prosecuzione del dialogo. Fedro e Socrate, all'ombra del platano, possono godere dell'effetto refrigerante di una «brezza leggera» (229a8: πνεῦμα μέτριον). Il sostantivo πνεῦμα ricompare nel secondo discorso socratico: la bellezza sensibile, dopo aver toccato l'innamorato, raggiunge l'amato soffiando «come un vento» (255c4: οἶον πνεῦμα). La similitudine descrive il flusso della bellezza sensibile che scorre tra l'amato e l'innamorato facendone emergere l'elemento di reciprocità: come una corrente d'aria che soffiava in più direzioni, la bellezza pervade lo spazio tra amato e amante, coinvolgendoli entrambi nell'ispirazione erotica che permetterà loro di riconoscere, l'uno nell'altro, le fattezze di un

⁴⁷ Cfr. LOVE (2025, 3).

⁴⁸ Cfr. VELARDI (2006, 122; 154).

⁴⁹ Cfr. anche l'espressione ἐν ἀγνῷ βᾶθρῳ (254b7), che indica «il puro altare» su cui risiede la bellezza sensibile dell'amato: il termine βᾶθρον può identificare anche la base di statua (cfr. Hdt. 5.85). Cfr. EDMONDS (2017).

dio. Lo stesso vale per le cicale: il loro canto introduce, nel prologo, la stessa metafora del coro (230c2-3: τῷ τῶν τεττίγων χορῷ) che nell'inno mitologico indicherà la processione cosmica delle anime che contemplano gli enti (247a7; 250b6)⁵⁰. In questo caso, l'elemento sonoro iniziale è recuperato anzitutto per alludere al motivo della musica delle sfere⁵¹; poi, richiamati nel mito narrato da Socrate (259c7), i cori delle cicale esprimeranno un'idea di prossimità con il divino analoga al motivo mitopoietico dell'appartenenza delle anime alla propria schiera celeste.

Menzionato più volte nel corso dell'introduzione, anche l'elemento scenico dell'Illisso si costituisce come un importante strumento figurativo. In una prima parte del dialogo, il registro metaforico dell'acqua accompagna la trattazione dell'argomento retorico: conclusa la lettura del discorso di Lisia, Socrate dichiara che avrà la meglio sul retore perché «è stato riempito» dei versi dei grandi poeti «da fonti esterne» (235c8-d1: ἐξ ἀλλοτρίων ποθὲν ναμάτων διὰ τῆς ἀκοῆς πεπληρωσθαί με δίκην ἀγγείου); le successive parole del maestro saranno accolte da Fedro come un «torrente» (238c7: εὐροία); poi, prima di recitare l'inno mitologico, Socrate esprime l'intenzione di «sciacquare» (ἀποκλύσασθαι) la «storia salmastra» della prima prova retorica (ἀλμυρὰν ἀκοήν) con un «discorso di acqua fresca» (ποτίμῳ λόγῳ). Quindi, spostando l'attenzione dal profluvio di parole tipico dell'oratoria alla proprietà purificatrice dell'acqua⁵², questa metafora rimarca lo scarto dal modello retorico cittadino a quello pienamente filosofico: in questo modo, il discorso della filosofia decreta l'insufficienza del paradigma oratorio lisiano, interessato a promuovere una tipologia discorsiva fondata più all'effetto quantitativo – la “corrente di parole” – che sulla propria portata veritativa. Infine, come già per le immagini della statua e del vento, si può notare che anche l'ambito lessicale relativo all'acqua ricompare nell'inno mitologico. In questa parte del dialogo, infatti, il principio motore dell'anima è descritto come una «sorgente» (πηγή) di movimento (245c9), e la bellezza sensibile come una «corrente» (251b1-2: τοῦ κάλλους ἡ ἀπορροή)⁵³. Quest'ultima metafora, che fa coppia con l'etimologia fittizia di ἵμερος da μέρη ῥέοντα – le «particelle fluenti» della bellezza (251c6-7) – descrive la percezione sensibile dell'immagine dell'amato come un flusso d'acqua che raggiunge l'amato, irrigando l'«ala» (πτερόν) della sua anima (251b5: ἐπιρρυείσης δὲ τῆς τροφῆς).

Un ultimo elemento naturale rilevante per l'inventario espressivo del dialogo è il prato, morbido e ombroso, su cui i due compagni decidono di sostare. Sull'erba, «delicatissima» (κομψότατον τὸ τῆς πόας), si dilungano subito sia Fedro che Socrate⁵⁴, e l'immagine è ripresa nell'inno mitologico, quando il maestro parla del luogo da cui le anime contemplano le forme. Questo luogo è descritto come la «pianura della verità» (248b6: τὸ ἀληθείας πεδῖον): in questa pianura, dice il maestro, si estende il «prato» (λειμών) in cui le anime possono trovare il «pascolo» (βομή) dove nutrire (τρέφεται) la propria parte più nobile. Con grande effetto stilistico, il passo muove dalla menzione di un ambiente grandioso, la «pianura» della verità, al dettaglio quasi fisiologico del nutrimento delle anime: lungo questo movimento, la menzione del «prato» (λειμών) ricompone l'elemento scenico dell'erba con il più ampio sistema mitopoietico del passo, riuscendo così a descrivere la condizione filosofica del contatto con le forme ideali nei termini di un luogo, al contempo naturale e ancestrale, abitato dall'anima. In questo punto dell'inno, inoltre, all'immagine del prato è combinato il sistema metaforico del nutrimento: allorché permette alle anime di nutrirsi, il prato iperuranio ospita un «pascolo», mentre l'alimento, che fin qui ha funto da metafora del discorso come strumento

⁵⁰ Per la metafora teatrale delle cicale come 'coro', cfr. FERRARI 1987 (1 ss.).

⁵¹ Cfr. *Tim.* 37a; *Resp.* 616b1-618b6.

⁵² Cfr. WERNER (2012, 22).

⁵³ Cfr. LEBECK (1972, 274-80). Cfr. 253a6, dove si parla di «attingere» da Zeus (ἀρύττωσιν) ed un «riversare» (ἐπαντλοῦντες) sull'anima di chi si ama. Il verbo ἀρύω è in uso in special modo in riferimento a liquidi (cfr. *e. g.* Ps.-Hes. *Sc.* 301).

⁵⁴ Sull'aggettivo κομψός cfr. VELARDI (2006, 12-19).

educativo, è ora rappresentato dalle idee da cui l'anima trae beneficio. Lo sviluppo di questa metafora ben si misura nel bilancio tra le due attestazioni del sostantivo *θοίνη*: il termine prima indica il «banchetto» dei discorsi (236e8) imbastito da Socrate, e poi il «banchetto» divino a cui accorrono le anime al seguito degli dèi (247a8). All'immagine del pascolo, peraltro, fanno eco altri passi del dialogo: al termine del suo primo discorso, Socrate descrive sé stesso e Fedro come agnelli (241c7-d1), e poi, dopo l'inno, come «pecore che sostano al meriggio presso la fonte» (259a5: *προβάτια μεσημβριάζοντα περὶ τὴν κρήνην εὔδειν*). Si può notare, infine, come l'idea che il prato sia una fonte di nutrimento per le anime sia sviluppata anche tramite una metafora vegetale. L'ala dell'anima, infatti, è descritta nella sua crescita sfruttando il lessico botanico (251b1-c5): «annaffiato» dal flusso della bellezza (*ἄρδεται*), il «germoglio» (*περὶ τὴν ἔκφυσιν*) dell'anima riesce a gemmare (*βλαστάνειν*), mentre il suo «stelo» (*καυλός*) «si gonfia» (*ῥοδῆσεν*)⁵⁵ e «comincia a crescere dalla radice» (*ῥομήσεν φύεσθαι ἀπὸ τῆς ρίζης*), per poi «gettare» (*ἀνακηκίει*)⁵⁶. Questo registro metaforico prepara l'immagine finale della composizione dei discorsi come semina (276b1-277a4): come il coltivatore giudizioso pianta le sementi preziose nel terreno opportuno e non nei giardini di Adone (*εἰς Ἀδώνιδος κήπους*), così il filosofo «seminerà e scriverà» (*σπερεῖ τε καὶ γράψει*) «giardini di scrittura» (*οἱ ἐν γράμμασι κῆποι*) soltanto per gioco, mentre i discorsi composti dialetticamente dovranno essere «piantati» e «seminati» (*φυντεύη τε καὶ σπεύρη*) nell'anima adeguata.

Il prologo, dunque, oltre ad anticipare i temi principali dell'opera, imposta anche il repertorio delle risorse espressive necessarie a comunicare alcuni dei più importanti argomenti filosofici del dialogo. Ciò avviene, in prima istanza, sulla base della descrizione dello scenario bucolico e degli elementi che lo costituiscono, i quali riemergono nel testo all'interno di similitudini e metafore utili a chiarire concetti quali la fenomenologia dell'amore divino, l'anamnesi, o il rapporto tra scrittura e retorica filosofica. Il caso dell'inno mitologico è il più eloquente: a partire dalla descrizione dell'arrivo delle anime presso l'ἔξω τόπος, gli elementi della scena iniziale figurano all'interno del tessuto espressivo del testo in maniera insistita. In questo senso, è interessante che Socrate riconosca che l'inno ha fornito un resoconto della passione erotica tramite un atto di *ἀπεικάζειν*, 'raffigurare', 'rappresentare per immagine' (265b6). Nelle parole di Socrate, il verbo *ἀπεικάζειν* richiama un'indicazione preliminare fatta all'inizio dell'inno (246a4-6): poiché descrivere quale sia l'aspetto (*ιδέα*) dell'anima è un compito che va oltre le possibilità umane, il maestro si limiterà a dire «a cosa» essa «assomigli» (*ὃ δὲ ἔοικεν*). Questa premessa, oltre a rifarsi alla topica retorica dell'inadeguatezza, vuole anzitutto impostare la restante parte dell'inno all'insegna del registro mitopoietico poi richiamato, nella discussione finale tra Fedro e Socrate, proprio dall'idea di *ἀπεικάζειν*: Socrate non può dire quale sia l'aspetto dell'anima, e quindi, letteralmente, se lo "immagina". Il verbo, però, può aiutarci a gettar luce proprio sul rapporto di emulazione espressiva che esiste tra l'inno e la scena del prologo: *ἀπεικάζειν* significa, infatti, non solo 'descrivere per immagini', ma anche 'descrivere a immagine di', ed esprime il concetto di confronto, di paragone tra due elementi, e di una relazione di somiglianza più che di una pura e semplice icasticità; anche nella costruzione transitiva, l'idea di raffigurazione espressa dal verbo implica la produzione iconografica di un oggetto che funge da modello⁵⁷. Si tratta del termine con cui si indica, per esempio, l'esercizio delle arti figurative⁵⁸, ma anche i paragoni tra gli uomini e le figure del mito⁵⁹, i demoni che si fingono

⁵⁵ Il verbo è riferito all'ambito vegetale anche da Plut. *Quaest. conv.* 734e.

⁵⁶ Cfr. LEBECK (1972, 274).

⁵⁷ Di solito il verbo costruito con l'accusativo vale 'raffigurare' nel senso di 'copiare' (cf. Isoc. 1.11), un significato che non si applica bene al caso del *Fedro*: è difficile immaginarsi di poter "copiare" in una raffigurazione il sentimento amoroso, da cui la resa in traduzione 'rappresentare per immagini'. Con accusativo e dativo, il verbo ha il senso di 'paragonare a' (cfr. e. g. Eur. *Supp.* 146).

⁵⁸ Cfr. Isoc. 1.11, Arist. *Poet.* 1447a18-19.

⁵⁹ Cfr. Pl. *Symp.* 221c.

dèi⁶⁰, e, nel sistema platonico, l'imitazione delle idee da parte dei fenomeni⁶¹. Perciò, anche se usato con il solo accusativo, il verbo ἀπεικάζειν sembra suggerire che Socrate, nell'inno, descriva l'ἐρωτικὸν πάθος a immagine di qualcos'altro; l'insistenza del testo sui prati e i cori, sul vento, sulle statue e le correnti rivela infine che a fornire il paradigma dell'ἔξω τόπος, il luogo «fuori dal cielo», è il luogo ἔξω τείχους, «fuori dalle mura»⁶².

Riferimenti bibliografici

BAKHTIN 1981

M. M. Bakhtin, *The dialogic imagination: four essays*, Austin.

BEMONG – BORGHART 2010

N. Bemong, P. Borghart, *Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, in N. Bemong – P. Borghart et al. (eds.), *Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Ghent, 3-16.

BREMER 1975

J. M. Bremer, *The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' "Hippolytus"*, «Mnemosyne» III, 268-80.

BREMMER 2008

J. N. Bremmer, *Greek Religion and Culture, the Bible and the Ancient Near East*, Leiden-Boston.

BURNET 1979²

J. Burnet, *Platonis Opera*, II, Oxford.

BURNYEAT 1997

M. F. Burnyeat, *First Words: A Valedictory Lecture*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 1-20.

CAPPUCCINO 2014

C. Cappuccino, *APXH ΛΟΓΟΥ. Sui proemi platonici e il loro significato filosofico*, Firenze.

CASEY 2017

E. S. Casey, *The World on Edge*, Bloomington.

DERRIDA 1972

J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Parigi (trad. it. Milano 1985).

DE VRIES 1969

G. J. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam.

⁶⁰ Eur. *El.* 979.

⁶¹ Pl. *Resp.* 511a4-9.

⁶² L'imitazione del paesaggio naturale nella descrizione del luogo iperuranio rappresenta un esempio virtuoso di ciò che nel *Sofista* (236c) lo Straniero definisce τέχνη φανταστική. Su questo modello di mimesi verbale, che ha ripercussioni sia filosofiche che stilistiche, è preziosa l'analisi di NIGHTINGALE 2002b.

EDEN 1987

K. Eden, *Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition*, «Rhetorica», I, 59-86.

EDMONDS 2017

R. G. Edmonds, *Putting Him on a Pedestal: (Re)collection and the Use of Images in Plato's Phaedrus*, in P. Destrée – R. G. Edmonds (eds.), *Plato and the Power of Images*, Leiden-Boston, 66-87.

FERRARI 1987

G. R. F. Ferrari, *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge.

GENETTE 1987

G. Genette, *Seuils*, Parigi.

GÖRGEMANNS 1993

H. Görgemanns, *Zur Deutung der Szene am Ilissos in Platons Phaidros*, in G. W. Most – H. Petersmann – A. M. Ritter (eds.), *Philantropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, Gottinga, 122-47.

GREENHAM 2018

D. GREENHAM, *Close reading: The Basics*, Londra (trad. it. Torino, 2023).

HALLIWELL 2021

S. Halliwell, 'Where Are You Going and Where Have You Come From?'. *The Problem of Beginnings and Endings in Plato*, in E. Kaklamanou – M. Pavlou – A. Tsamakis (eds.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Leiden-Boston, 10-26.

HYLAND 1994

A. Hyland, *Potentiality and Presence in Plato: The Significance of Place in The Platonic Dialogues*, «The Journal of Speculative Philosophy» I, 28-43.

JAZDZEWSKA 2020

K. Jazdzewska, "Still noon" in Plato's Phaedrus (and in Heraclides of Pontus), «GRBS», 61-67.

KENNEDY 1959

G. A. Kennedy, *The Earliest Rhetorical Handbooks*, «AJPh» II, 169-78.

KOZIAN 2025

B. Kozian, *A Walk into Space-Timeless Philosophy*, «Mnemosyne» (2025), 1-23.

LEBECK 1971

A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge.

LEBECK 1972

A. Lebeck, *The Central Myth of Plato's Phaedrus*, in «GRBS» III, 267-90.

LOVE 2025

J. Love, *Pastoral Places and the City: Environmental Rhetoric in Plato's Phaedrus*, «Humanities», 14.7 (2025), 1-12.

LUCARINI – MORESCHINI 2012

C. M. Lucarini, C. Moreschini (eds.), *Hermias Alexandrinus. In Platonis Phaedrum Scholia*, Berlin-Boston.

MORGAN 1994

K. A. Morgan, *Socrates and Gorgias at Delphi and Olympia: Phaedrus 235d6-236b4*, «CQ» II, 375-86.

MORGAN 2000

K. A. Morgan, *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge.

NAILS 2002

D. Nails, *The People of Plato: a Prosopography of Plato and Other Socratics*, Indianapolis/Cambridge.

NIGHTINGALE 2002a

A. Nightingale, *Toward an Ecological Eschatology. Plato and Bakhtin on Other Worlds and Times*, in R. B. Branham (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, 220-49.

NIGHTINGALE 2002b

A. Nightingale, *Distant Views: “Realistic” and “Fantastic” Mimesis in Plato*, in J. Annas – C. Rowe (eds.), *New Perspectives on Plato, Modern and Ancient*, Cambridge-London, 227-48.

REMES 2021

P. Remes, *The Prooimion and the Skopos. Proclus’ Commentary of the Alcibiades I*, in E. Kaklamanou – M. Pavlou – A. Tsamakis (eds.), *Framing the Dialogues. How to Read Openings and Closures in Plato*, Leiden-Boston, 263-79.

SHARROCK 2018

A. Sharrock, *How Do We Read a (W)hole?: Dubious First Thoughts about the Cognitive Turn*, in S. Harrison – S. Frangoulidis – T. D. Papangelis (eds.), *Intratextuality and Latin Literature*, Berlin-Boston, 15-31.

SHARROCK 2000

A. Sharrock, *Intratextuality: Texts, Parts, And (W)Holes In Theory*, in Sharrock A. – Morales H. (eds.), *Intratextuality. Greek And Roman Textual Relations*, Oxford, 1-39.

SUSANETTI 2021

D. Susanetti, *Il talismano di Fedro. Desiderare, vedere, essere*, Roma.

VELARDI 2006

R. Velardi (ed.), *Platone. Fedro*, Milano.

VERNANT – VIDAL-NAQUET 1972

J. P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Parigi (trad. it. Torino 1976).

WERNER 2007

D. Werner, *Plato’s Phaedrus and the Problem of Unity*, «OSAPh», 91-137.

WERNER 2012

D. Werner, *Myth and philosophy in Plato's Phaedrus*, Cambridge.

YUNIS 2011

H. Yunis (ed.), *Plato. Phaedrus*, Cambridge.