

**DAFNI DAVANTI ALLA PORTA CHIUSA (LONGUS 3. 5-9):  
VARIAZIONI IN TEMA DI *PARAKLAUSITHYRON***

Il carattere 'palinsesto' del romanzo antico è stato chiarito da diversi studi critici apparsi negli ultimi anni<sup>1</sup>. Nel caso dei *Pastoralia* di Longo, questo aspetto risulta particolarmente evidente a causa dell'intento dell'autore di realizzare una fusione fra il genere romanzesco stesso, con tutte le sue stratificazioni anteriori, e la poesia bucolica, rimasta fino ad allora sostanzialmente ai margini della produzione romanzesca, che aveva invece privilegiato le ambientazioni cittadine, o i grandi e multiformi spazi geografici dell'impero post-ellenistico. D'altra parte, la poesia bucolica - che, come il romanzo, aveva sempre dimostrato un viva attenzione per le tematiche erotiche - racchiudeva essa stessa nel proprio patrimonio genetico quella *Kreuzung der Gattungen*<sup>2</sup> che costituisce, a più livelli, uno dei tratti distintivi della produzione alessandrina. Di fronte a questa tradizione letteraria composita e stratificata Longo attiva dei filtri sofisticati, che al di sotto della *facies* di limpida scorrevolezza lasciano trapelare un raffinato gioco di intarsio e di accorte manipolazioni.

È quanto si verifica nella scena invernale del III libro, nella quale la peculiare tecnica contaminatoria longhiana ha raggiunto uno dei suoi esiti più felici ed originali.

Durante l'inverno, quando i pascoli sono inaccessibili per le abbondanti neviccate, Dafni si spinge davanti alla casa di Cloe nella speranza di vedere la fanciulla. Ma il freddo costringe all'interno gli abitanti, e la porta è inesorabilmente chiusa. Si delinea dunque la topica situazione del *paraklausithyron*, con l'*exclusus* che langue nel desiderio di un incontro con l'amata. Il contesto di queste scene, com'è noto, è tradizionalmente cittadino<sup>3</sup>, ma già Teocrito ne aveva proposto una versione bucolizzata

- <sup>1</sup> Per il romanzo come genere palinsesto, «au confluent de tous les genres» (secondo la definizione di Genette, *Palimpsestes*, 7-17), cf., tra gli interventi di questi ultimi decenni, Cizek, *La diversité*, 117; Barchiesi, *Il romanzo*, 341-62; Fusillo, *Polifonia ed eros*, passim; Kuch, *Die Herausbildung*, 11-55; Id., *Zur Gattungsgeschichte*, 223-33; Hirschberger, *Epos und Tragödie*, 157-86. Per quanto riguarda l'inesausto legame del romanzo con l'*epos*, si veda il recente intervento di Telò, *Eliodoro*, 71-87 (in part. p. 71 n. 1, con ricchi riferimenti bibliografici). Sui rapporti del romanzo con la commedia un'aggiornata documentazione è contenuta in Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*, 5-6. In relazione specificamente a Longo, sulla sua poetica di sincretismo dei generi sono intervenuti, tra gli altri, Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista*, 1-25, Anderson, *Eros Sophistes*, 41-49 e in part. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, che nel panorama degli studi longhiani rimane tuttora un importante punto di riferimento per equilibrio interpretativo; e cf. anche le interessanti considerazioni circa il rapporto di Longo con la tradizione letteraria anteriore recentemente svolte da Di Marco, *Fileta praeceptor amoris*, 9-35.
- <sup>2</sup> Secondo la nota definizione di Kröll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 202-24: si veda in proposito la lucida e articolata premessa di Belloni alla sua traduzione del capitolo di Kröll in *Intreccio dei generi*, 5-38.
- <sup>3</sup> Nella produzione romanzesca una situazione di questo genere era stata velocemente tratteggiata da Caritone nei capitoli iniziali, ed ambientata presso l'abitazione di Calliroe in Siracusa (cf. Charit. 1.2.3 e 1.3.2, su cui vd. infra, § 4).

nel III idillio, rinunciando all'ambientazione notturna, caratteristica delle versioni urbane che hanno come sfondo case, piazze e vie, e collocando invece lo scenario in pieno giorno e in aperta campagna<sup>4</sup>. Sulla scia di Teocrito si pone anche Longo, che nel suo episodio opta per l'ambientazione diurna e per la sottolineatura del contesto agreste. Un confronto fra le soluzioni letterarie adottate dai due autori, in rapporto alla topica del genere erotico, può far luce sulle strategie con cui Longo adatta i materiali tradizionali, già filtrati da Teocrito nel suo idillio, alla nuova situazione del romanzo pastorale.

1. *Il viaggio dell' έραστής*. — Un motivo che compare frequentemente come scena d'apertura - soprattutto nelle forme drammatizzate di *paraklausithyron* - è quello dell' *όδον ίέναι*, il percorso che l'innamorato compie per raggiungere la sua bella. Nelle rielaborazioni letterarie che ricalcano da vicino le forme originarie di *κώμος* in cui l' *έραστής* proviene da un simposio, è frequente il richiamo allo stato di ebbrezza, nonché alla fiaccola che illumina il viaggio notturno per le oscure vie cittadine: già nella scena ai vv. 938 ss. delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, una delle più antiche e compiute realizzazioni letterarie su questo tema, l'ingresso in scena del giovane comasta viene contrassegnato secondo tali attributi (cf. vv. 947-948 ... τήν καλήν μόνην, / έφ' ήν πεπωκώς έρχομαι πάλαι ποθών e 978 δαδ' 'έχων έλήλυθας), che si ripresenteranno in forma più o meno costante nelle attestazioni successive, dal mimo alla poesia epigrammatica, all'elegia latina<sup>5</sup>.

Già Teocrito aveva trasferito in contesto bucolico il tipico viaggio dell'innamorato: anziché muovere da un simposio di giovani avvinazzati in qualche casa cittadina, l'anonimo *αιπόλος* proviene da un pascolo sul monte, dove scorre una sorgente; lì egli lascia il suo gregge, affidandolo alle cure di un aiutante<sup>6</sup>. Manca però nell'idillio ogni accenno diretto a questo viaggio: i due scenari infatti - quello di partenza, al pascolo, e quello di arrivo, presso la dimora di Amarillide - sono giustapposti senza alcuno stacco narrativo, come se si trattasse di un cambio di scena. Nel romanzo di Longo il *topos* dell' *όδον ίέναι* - privato, come in Teocrito, della protome simposiale - riceve tuttavia un rilievo autonomo: il percorso che Dafni deve compiere dalla propria casa alla fattoria di Cloe comporta 'molta fatica' (*πολύν ... κάματον* 3. 5. 4), in quanto si tratta di camminare per dieci stadi in mezzo alla neve alta. Il motivo delle difficoltà dell' *έραστής* nell'incedere era già presente in varie rielaborazioni di *paraklausithyron*,

4 Relativamente a questo carne, mi sia consentito rimandare a quanto ho scritto in *Il III idillio di Teocrito*, 139 ss.

5 Per un'analisi di questi motivi topici del canto-serenata, cf. *Il III idillio di Teocrito*, 149-150 e n. 25.

6 Il quadro d'apertura è minutamente descritto (vv. 1-5) e corrisponde all'intento di Teocrito di chiarire la cifra di lettura del carne, in corrispondenza con le variazioni da lui introdotte nella topica situazione.

soprattutto nell'epigramma e nel mimo, ed attribuito ora allo stato di ubriachezza, che rende oscillante e incerto il passo, ora alle cattive condizioni atmosferiche<sup>7</sup>. Longo ha dunque recepito ed adattato uno spunto che gli proveniva dalla tradizione del genere. E per conferire statura letteraria al suo pastorello che si accinge a una così impegnativa impresa, Longo gli attribuisce il verbo ἐξώρμησε, che nel linguaggio storiografico si è specializzato nell'accezione semantica di 'muovere alla guerra'<sup>8</sup>, ed è comunque frequente in contesti di segno alto (epici e tragici) in riferimento all'impulso di un guerriero che con le sue armi si slancia all'attacco<sup>9</sup>.

L'ardore con cui il ragazzo compie il percorso che lo separa dalla casa di Cloe (all'inizio del cap. 6 si precisa che egli arriva 'di corsa': δρόμῳ ... πρὸς τὴν αὐλὴν ἔρχεται)<sup>10</sup> comporta inoltre il richiamo a un motivo diffuso della poesia erotica, quello dell'amante che a guisa di intrepido guerriero è disposto ad affrontare ostacoli di ogni tipo - fuoco, acqua, le nevi di Scizia - pur di raggiungere l'amata (ἔρωτι δὲ ἄρα πάντα βάσιμα καὶ πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ Σκυθικὴ χιῶν). Si tratta di un *topos* che, già

<sup>7</sup> Per lo stato di ubriachezza, cf. per es. Aristoph. *Eccl.* 948, Eur. *Cycl.* 503, *AP* 5.281.1, 12.115.1, 12.116.1, 12.117.2, 12.118.3, 12.252.2 (a questo *topos* consolidato intende riferirsi l'oraziano *incerto pede* in ep. 11.20); per le cattive condizioni atmosferiche, cf. infra n. 23. I due motivi si trovano accostati in *AP* 5.167.1-2: ὑετὸς ἦν καὶ νῦξ καὶ, τὸ τρίτον ἄλγος ἔρωτι, / οἶνος· καὶ Βορέης ψυχρὸς, ἐγὼ δὲ μόνος e 12.115: cf. in proposito Tarán, *The Art of Variation*, 56 ss. e 70 s. e soprattutto il recente intervento di Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*, 135 ss., ricco di spunti e ulteriore documentazione.

<sup>8</sup> Con questo specifico significato il verbo ricorreva poco prima, in 3.2.1, in riferimento all'azione bellica del generale mitileneo Ippaso (ὁ δὲ ἐξορμηθεὶς κτλ.). La metafora militare applicata al viaggio dell'ἐραστῆς è ben documentata in contesto di κῶμος: cf. per es. *AP* 12.115.2 ὄπισθαι πολλὴν εἰς ὄδον ἀφροσύναν, e in part., nel frammento del cosiddetto Κωμαστῆς (fr. 3 Powell, in *Collectanea Alexandrina*, 181-82), ἐπὶ δὲ τινα κῶμον ὀπλιζομαι v. 8 (e cf. anche il ricorrere del verbo ὀρμάω al v. 12: ἔα μ' ὀρμᾶν).

<sup>9</sup> L'epos omerico predilige il verbo semplice ὀρμάω (accanto al sostantivo corrispondente ὀρμή e ai composti ἐφορμάω e μεθορμάω), pressoché formulare in questa accezione semantica (talvolta in nessi sovrabbondanti, del genere di Δ 334-35 ἐπελθῶν / ... ὀρμήσειε καὶ ἄρξειαν πολέμοιο). Per quanto riguarda le ricorrenze tragiche di ἐξορμάω nel senso di 'slanciarsi all'attacco', cf. per es. Aesch. *Pers.* 46, Soph. *Ai.* 762, Eur. *Heracle.* 843, *IT* 1437; *Antiop.* fr. 42.67 Jouan - van Looy; in riferimento alla freccia scoccata dall'arco: Aesch. *Eum.* 182 e Eur. *Or.* 274, ad un'aggressione in senso figurato: Soph. *Trach.* 1089 (l'assalto della malattia), [Eur.] *Rhes.* 788 (l'assalto della paura). Nel passo di Longo agisce naturalmente la topica equiparazione amore-guerra, sulla quale più in generale cf. Lier, *Ad topica*, 33-34 (§ 18: 'De militia Amoris'); Spies, *Militat omnis amans*, e, per quanto riguarda l'elegia latina nella quale il *topos* ha avuto uno sviluppo particolarmente rigoglioso, Thomas, *Variations on a Military Theme*, 151-65, Murgatroyd, *Militia amoris*, 59-79, Lyne, *The Latin Love-poets*, 251 ss.; Olstein, *Amores*, 286-300; Cahoon, *The Bed as Battlefield*, 293-304.

<sup>10</sup> Per il motivo di ἔρως che 'mette le ali' all'amante, facendolo accorrere velocemente dalla persona amata, si veda l'epigramma di Alfio di Mitilene in *AP* 12.18: Τλήμονες, οἷς ἀνέραστος ἔφυ βίος· οὔτε γὰρ ἔρξαι / εὐμαρὲς οὔτ' εἰπεῖν ἐστί τι νόσφι πῶθων. / καὶ γὰρ ἐγὼ νῦν εἰμι λίην βραδύς· εἰ δ' ἔσδοιμι / Ξεινόφιλον, στεροπῆς πτήσομαι ὀξύτερος. / τοῦνεκεν οὐ φεύγειν γλυκὺν Ἴμερον, ἀλλὰ διώκειν / πᾶσι λέγω. ψυχῆς ἐστὶν Ἔρως ἀκόνη.

presente nella letteratura greca<sup>11</sup>, ha avuto la sua più compiuta formulazione teorica nella celebre elegia ovidiana del *militat omnis amans*:

*militis officium longa est via; mitte puellam,  
strenuus exempto fine sequetur amans:  
ibit in adversos montes duplicataque nimbo  
flumina, congestas exeret ille nives*

(Ov. am. 1. 9. 9-12).<sup>12</sup>

Innestando all'interno della situazione del 'viaggio' dell' *exclusus* uno spunto già presente nella poesia erotica, Longo finisce così, attraverso il filtro di una sorridente ironia, per conferire dignità epico-eroica all'impresa di Dafni, proprio al momento del suo avvio: come un personaggio dei racconti epici o storiografici, il pastorello, armato di tutto punto degli arnesi da caccia (bisaccia, vischio e laccioli, 3.5.3), parte per la sua *aristia*.

- <sup>11</sup> Cf. in part. Plat. *Symp.* 179b ss., che arriva ad istituire un esplicito confronto fra gli amanti e gli eroi epici (καὶ ἀτεχνῶς, ὁ ἔφη Ὀμηρος, μένος ἐμπνεῦσαι ἐνίοις τῶν ἥρώων τὸν θεόν, τοῦτο ὁ Ἔρως τοῖς ἔρωσι παρέχει γινόμενον παρ' αὐτοῦ) e Alexis fr. 234 Kock = 236 K.-A. (τρίς οὐχὶ φήσει τοὺς ἔρωτας ζῆν πόνοις; / οὐς δεῖ γε πρῶτον μὲν στρατευτικωτάτους / εἶναι ποεῖν τε δυναμένους τοῖς σώμασιν / μάλιστα προσεδρεύειν τ' ἀρίστους τῷ πόθῳ, κτλ.).
- <sup>12</sup> Si noti che anche qui, come in Longo, il motivo delle difficoltà del viaggio è immediatamente seguito dalla descrizione della situazione di *paraklausithyron*, che Ovidio paragona all'assedio del soldato alla città; cf. in part. i vv. 15-20: *quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis / et denso mixtas perferet imbre nives? / mittitur infestos alter speculator in hostes; / in rivale oculus alter, ut hoste, tenet. / Ille graves urbes, hic durae limen amicae / obsidet; hic portas frangit, at ille fores*. Il motivo delle difficoltà del viaggio ricorre anche in Prop. 3.16: in questa elegia, sempre in un contesto allusivo alla situazione del *paraklausithyron* (si noti al v. 20 il ricorrere del termine 'tecnico' *exclusis*, del quale non c'è ragione di dubitare), i pericoli del viaggio notturno del poeta che deve raggiungere Tivoli, dove Cinzia lo ha convocato, si colorano di toni epico-mitologici. Il rischio di un attacco da parte di predoni viene evocato attraverso il riferimento al mitico Scirone (v. 12); ai cani rabbiosi dalla bocca spalancata vengono attribuite caratteristiche che ricordano le descrizioni letterarie dell'infernale Cerbero (il v. 17 *saeva canum rabies morsus avertit hiantis* si pone su di una linea analoga, per es., a Apul. *met.* 4.20 *faucibus ... hiantis Cerberi*, Ov. *met.* 7.413, Stat. *Theb.* 2.27, Verg. *georg.* 4.483 *inhians ... Cerberus ora*, quest'ultimo in riferimento al mito di Orfeo), suggerendo così al lettore la possibilità di una equiparazione tra il notturno viaggio di Properzio e il nobilitante precedente del viaggio di Orfeo negli Inferi per amore di Euridice. Ma soprattutto, come prototipo di luogo inospitale ed immitte per l'amante, anche nel poeta latino sono menzionate le proverbiali lande scitiche, proprio come in Longo: *quisquis amator erit, Scythicis licet ambulet oris, / nemo adeo ut noceat barbarus esse volet* (vv. 13-14). E pur tuttavia, a fronte delle difficoltà del viaggio, sia in Properzio che in Longo affiora con chiarezza la fiducia nelle capacità dell' *ἐραστής* di superare, in virtù del suo stesso amore, ogni genere di ostacolo: sul *topos* dell'innamorato che, grazie alla protezione di Afrodite ed Eros, è persona sacra ed inviolabile, si veda la ricca documentazione riportata da Fedeli nella sua nota a Prop. 3.16.11-14 (pp. 500-01).

2. *La dimora dell' ἐρωμένη.* — Teocrito nel III idillio aveva scelto di spingere all'estremo la bucolizzazione della cornice paesaggistica, trasformando la casa della fanciulla in un antro e sostituendo alla topica porta chiusa un cespuglio di edera e felci che ne velava l'ingresso. Ne conseguiva la situazione paradossale di una fanciulla che abitava in una grotta e di un pastore impedito a varcare la soglia da una semplice cortina arborea. Dietro a questa scelta di Teocrito agiva il motivo mitico-letterario dell' ἄντρον come luogo topico per incontri erotici, già attestato nell'epos arcaico a proposito del soggiorno di Odisseo nell'antro di Calipso. Un'analoga ambientazione ha anche il convegno amoroso di Zeus e Maia nell'inno omerico ad Ermes<sup>13</sup>, come pure l'unione di Apollo con Creusa nello *Ione* euripideo<sup>14</sup>. Negli *Ichneutai* di Sofocle la scena è ambientata davanti alla caverna della ninfa Cillene, la cui prima reazione all'arrivo dei satiri sembra essere il timore di una aggressione sessuale<sup>15</sup>. In un epigramma teocriteo Pan e Priapo tentano un assalto erotico contro Dafni, assopito dentro a una grotta<sup>16</sup>. All'interno dell' 'antro divino' di Macride Apollonio Rodio colloca il talamo nuziale di Medea e Giasone, e ancora in una *spelunca* Virgilio ambienta il primo *conubium* di Didone con Enea<sup>17</sup>. In un ἄντρον, secondo il racconto di Eliano,<sup>18</sup> abita Atalanta, e verso di lei muovono, in un 'comastico' assalto, i centauri Ileo e Reda, ἐρασταὶ θρασεῖς καὶ κωμασταὶ βαρύτατοι. E sempre in una grotta (l' ἄντρον Δικταῖον), in un dialogo luciano, Zeus conduce Europa, consapevole ormai di quel che la aspetta<sup>19</sup>. È inevitabile dunque che alla luce di simili suggestioni mitologiche e letterarie il lettore colga, da parte di Teocrito, l'intento di trasporre in una dimensione semimitica e aurorale il κῶμος del suo capraio, in una sorta di 'primavera' del mondo in cui uomini e dèi vivevano fianco a fianco, in armonia con la natura. Anche Properzio, nel rievocare - a contrasto con il lusso e i corrotti costumi attuali - la semplice vita della primitiva gioventù silvana, ricorda i baci furtivi che, all'interno delle grotte, le fanciulle davano agli uomini, al prezzo di semplici doni: *his tum blanditiis furtiva per antra puellae / oscula silvicolis empta dedere viris*<sup>20</sup>. Nel *corpus* teocriteo il motivo mitico-bucolico dell' ἄντρον associato ad una fanciulla ricorre ancora in 8. 72, dove una κόρα si sporge da una grotta per ammirare il bel Dafni.

<sup>13</sup> Cf. *hMerc.* 6-7.

<sup>14</sup> Cf. Eur. *Ion* 17 e 892.

<sup>15</sup> Cf. *TrGF* IV fr. 314, vv. 240-42, 251-54.

<sup>16</sup> Cf. *Theocr. ep.* 3.3-5: ἀγρεύει δέ τε (scil. Δάφνιν) Πάν καὶ ὁ τὸν κροκόεντα Πρίηπος / κισσὸν ἐφ' ἡμερτῶ κρατὶ καθαπτόμενος, / ἄντρον ἔσω στείχοντες ὁμόροθοι.

<sup>17</sup> Cf. Ap. Rh. 4. 1130 ss. e Virg. *Aen.* 4. 165 ss. (devo questi due riferimenti a un anonimo referee, che qui ringrazio).

<sup>18</sup> Cf. Ael. *var. hist.* 13.1.

<sup>19</sup> Luc. *dial. mar.* 15.4: ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπήγε τὴν Εὐρώπην εἰς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθρίωσαν καὶ κάτω ὀρώσαν· ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ' ὅτῳ ἄγοιτο.

<sup>20</sup> Cf. Prop. 3.13.33-34.

In riferimento all'ambientazione, Longo è certamente più aderente ai dati reali: Cloe abita in una normalissima rustica casa e i cespugli arborei stanno davanti alla porta, non in sostituzione ad essa: la bucolizzazione operata da Longo in riferimento all'abitazione si limita dunque a un pergolato che ne ombreggia l'ingresso. Il pergolato, peraltro, è una studiata composizione: allo spontaneo cespuglio di edera e felci teocriteo si sostituisce un raffinato intreccio di edera e mirto, pianta qui scelta per la sua simbologia erotica, accuratamente descritto secondo il gusto calligrafico che caratterizza le descrizioni paesaggistiche longhiane, dietro le quali si intravede l'influenza delle arti figurative e degli esercizi delle scuole di retorica che tali riproduzioni paesaggistiche descrivevano.<sup>21</sup> E così, se la poesia di Teocrito si era appropriata senz'altro del *topos* mitico-bucolico dell' *ἄντρον* come abitazione della fanciulla amata (cf. Theocr. 3. 12-14 αἶθε ... ἐς τεδὸν ἄντρον ἰκοίμαν / τὸν κισσὸν διαδύς καὶ τὰν πτέρυν, ᾗ τὸ πυκάσθη), Longo, più realisticamente, si accontenta di un riecheggiamento indiretto del tema, dal quale comunque traspare la consapevolezza delle suggestioni letterarie che a tale motivo stanno sottese: il fitto intreccio di edera e mirti davanti alla casa di Cloe ha - non a caso - 'l'aspetto di un antro':

πρὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Δρύαντος, ἐπ' αὐτῇ τῇ αὐλῇ, μυρρίναι μεγάλαι δύο καὶ κισσοὶ ἐπεφύκει· αἱ μυρρίναι πλησίον ἀλλήλων, ὁ κισσὸς ἀμφοτέρων μέσος, ὥστε ἐφ' ἑκατέραν διαθεῖς τοὺς ἀκρεμόνας ὡς ἄμπελος ἄντρου σχῆμα διὰ τῶν φύλλων ἐπαλλαττόντων ἐποίει (3. 5. 1)<sup>22</sup>.

3. *La patetica θυμαυλία, ovvero la caccia agli uccelli.* — Se in Teocrito la bucolizzazione è spinta all'estremo per quanto riguarda l'ambientazione del κῶμος, il comportamento dell' *exclusus caprarius* ricalca tuttavia fedelmente il topico rituale del giovane comasta di città, con la supplica alla fanciulla perché lo faccia entrare, le promesse di doni, il riferimento alla ghirlanda di fiori, la minaccia di suicidio, il canto accorato, e infine la patetica θυμαυλία. Anche se i *topoi* sono costantemente modulati sull'esperienza pastorale, gli atteggiamenti di fatto rimangono quelli convenzionali: dal paradossale contrasto fra rusticità dell'ambientazione e convenzionalità dei comportamenti scaturiscono gran parte degli effetti di ironia di questo idillio. Longo

<sup>21</sup> Sui rapporti di Longo con la pittura coeva cf. Weinreich, *Der griechische Liebesroman* (già in appendice alla traduzione delle *Etiopiche* curata da Reymer, pp. 323-79), Mittelstadt, *Longus*, 752-61; circa la descrizione delle opere pittoriche nella letteratura sofisticata, si veda il classico lavoro di Schissel von Fleschenberg, *Die Technik*, 83-114.

<sup>22</sup> In Longo l'antro è esclusivamente destinato ad abitazione delle Ninfe (cf. 1.4.1-2, ecc.), secondo un motivo che, già attestato in Omero (si ricordi la famosa descrizione della grotta delle ninfe in v 102-12) compare all'interno della poesia bucolica, in Theocr. 7.136-37 (τὸ δ' ἔγγυθεν ἱερὸν ὕδωρ / Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε).

adotta qui per il suo αἰπόλος una soluzione diversa: ad un primo e più immediato livello di lettura si direbbe quella di una maggiore aderenza all'agreste ambientazione. La cifra stilistica dello scarto - consapevolmente perseguita da Teocrito - viene abbandonata a favore di una sistematica ricerca di verosimiglianza. E così gli spunti, numerosi ed evidenti, che Longo riprende dalla topica situazione cittadina vengono ogni volta rimodulati al fine di evitare ogni forzatura melodrammatica (ormai entrata nel genere, come gli ultimi sviluppi all'interno dell'elegia latina dimostrano), nell'intento di dare al lettore un'illusione di autenticità e naturalezza nel comportamento del suo capraio.

L'avvio dell'episodio prelude alla topica situazione del *paraklausithyron*, con Dafni che sta davanti alla porta chiusa di Cloe (e i riferimenti ai rigori invernali accentuano ulteriormente le consonanze con i modelli letterari che prevedono che l'ἔραστῆς soffra per le difficili condizioni atmosferiche).<sup>23</sup> Tuttavia, anziché far cantare al suo pastore il tradizionale lamento, con tutti i luoghi comuni ormai da tempo sedimentati nella poesia greca e latina, Longo ce lo descrive nel mentre è impegnato nella caccia agli uccelli.

L'espedito di rappresentare l'innamorato dedito a qualche estemporanea attività manuale, col solo intento di riuscire ad entrare in contatto con l'amata, era già presente nel *Dyskolos* di Menandro, che non a caso condivide con i *Pastoralia* l'agreste ambientazione: il giovane Sostrato, innamorato della figlia di Cnemone, si mette a zappare di buona lena, rivestito di una rustica pelle (cf. vv. 414-15 διφθέραν τε καὶ δίκελλαν), nel campo vicino, nella speranza di veder sopraggiungere il padre insieme con la ragazza (cf. vv. 528-31: ἐπεκέιμην φιλοπόνως, οὐ πολὺν / χρόνον. εἶτα καὶ μετεστρεφόμεν τῆ, πηνίκα / ὁ γέρων πρόσεισι τὴν κόρην ἄγων ἅμα / σκοπούμενος, κτλ.). Longo ha probabilmente presente una situazione 'comica' di questo tipo (una conferma potrebbe venire dalla sottile vena parodistica sottesa a gran parte di questa scena)<sup>24</sup> e se ne serve per rinnovare gli ormai abusati schemi del *paraklausithyron*.

Anche se la scena della caccia invernale - come è lecito attendersi in una prosa come quella longhiana che fa ampio uso dell'intarsio e della contaminazione - viene essa stessa costruita attingendo ad elementi che dovevano già essere entrati nella tradizione

<sup>23</sup> È soprattutto la poesia epigrammatica a sfruttare in ogni variazione possibile il motivo dell'inclemenza degli agenti atmosferici: cf. in part. *AP* 5.43.4, 5.64.1-4, 5.167.1-2, 5.189.1-2; 12.115.3, 12.167.1 (su questo aspetto si vedano Taràn, *The Art of Variation, passim*, in part. pp. 53, 57, 63, 80, 89, 108, 113 n. 179 e Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*, 135 ss.). Da qui il *topos* è passato alla poesia latina: cf. per es. *Hor. carm.* 3.10.1-8 e 19-20, *Tib.* 1.2.31-32, *Prop.* 1.16.24.

<sup>24</sup> Si noti in particolare il gioco verbale - che ricorda analoghi fenomeni linguistici diffusi nel genere comico - che in 3.6.2 il romanziere intreccia sul termine ὄρνις nella sua triplicità di significati: rispettivamente 'uccello' in senso proprio (ὄρνιθες μὲν καὶ ἦκον πολλοί), 'gallina' (κατοικίδιος ὄρνις) e 'auspicio' (οὐκ αἰσίοις ὄρνισιν).

letteraria<sup>25</sup>, originale appare in definitiva il suo innesto in una situazione di rustica *θουραλία*. Lo sforzo di contestualizzazione del *paraklausithyron* nell'atipico ambiente agreste produce dunque innovazioni più drastiche nella scelta dei temi di quanto non avvenisse in Teocrito. Se Teocrito rivestiva i *topoi* di una patina bucolica, Longo li rinnova dall'interno, con un uso più disinvolto del procedimento della contaminazione.

Significativa è a questo riguardo la funzione che la scena dell'uccellazione assume in questo specifico contesto di *paraklausithyron*. Era tradizionale che l'innamorato portasse alla sua bella dei doni: ad Amarillide il capraio del III idillio reca dieci mele (Theocr. 3. 10-11)<sup>26</sup> e una ghirlanda di fiori da lui intrecciata (Theocr. 3. 21-23); con i pomi di Dioniso e il capo inghirlandato di una corona di pioppo dichiara di voler giungere Delfi nel II idillio (Theocr. 2. 120-121); e a simili omaggi arborei (mele e rose) si fa allusione nell'XI idillio come ai doni convenzionali degli innamorati (Theocr. 11. 10). Ma non ci sono mele sugli alberi, né fiori nel nevoso paesaggio invernale descritto da Longo: la caccia consente così a Dafni - oltre che di tenere sotto controllo la porta secondo il modulo 'comico' dell'innamorato che s'improvvisa operoso - di procurarsi anche i doni da offrire all'amata<sup>27</sup>. Gli uccelli catturati, infatti, costituiranno gli omaggi che Dafni, una volta accolto in casa, deporrà sulla tavola e che varranno come suo dono ospitale (3. 8. 1 e 3. 9. 3).

La scelta di questo tipo di dono è tutt'altro che casuale. L'omaggio di piccoli uccelli

<sup>25</sup> La caccia con il vischio trova un parallelo in una lettera di Alcifrone (2.27), ma non è possibile determinarne la cronologia relativa (la disputa sui rapporti tra i due autori risale a Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, e Rohde, *Der griechische Roman*, 534: Reich sostenne l'antioriorità di Longo e fu seguito, tra gli altri, da Garin, *Su i romanzi greci*, 423-60, Dalmeida, *Longus et Alciphron*, 277-87 e Carugno, *Alcifrone*, 153-59, mentre Rohde era convinto che fosse Longo l'imitatore; a favore dell'ipotesi di un'utilizzazione indipendente dei *topoi* del genere bucolico si pronunciò Bonner, *Relationships*, 276-90, e questa possibilità è ventilata anche da Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, 11, che pur è scettico sulla possibilità di una soluzione definitiva del problema). Scene di caccia invernale erano comunque presenti in Hor. *ep.* 2.29-36: *at cum tonantis annus hibernus Iovis / imbris nivisque comparat, / aut trudit acris hinc et hinc multa cane / apros in obstantis plagas / aut amite levi rara tendit retia / turdis edacibus dolos / pavidumque leporem et advenam laqueo gruem / iucunda captat praemia*. Del resto, era già stabilmente entrato nella tradizione letteraria il motivo della caccia invernale alla lepre in quanto metafora per l'amante, come dimostra un confronto fra l'epigramma di Callimaco in *AP* 12.102 ( *Ἠραρευτής, Ἐπίκυδες, ἐν οὔρεσι πάντα λαγῶν / διφῆ καὶ πάσης ἔχνια δορκαλίβος, / στίβη καὶ νιφετῶ κεκρημένος· ἦν δέ τις εἶπη· / «Τῆ, τόδε βέβληται θηρίον» οὐκ ἔλαβεν. / Χοῦμός ἔρως τοιοῦδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν / οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται*) e la libera traduzione che ne ha fatto Orazio in *sat.* 1.2.105-08 (*leporem venator ut alta / in nive sectetur, positum sic tangere nolit, / cantat et adponit 'meus est amor huic similis; nam / transvolat in medio posita et fugientia captat'*).

<sup>26</sup> Le mele, com'è noto, fanno parte della topica amorosa: si veda in proposito la ricca documentazione contenuta in Foster, *Notes*, 39-55, e in Littlewood, *The Symbolism*, 147-81.

<sup>27</sup> I regali all'amata erano un tema favorito della poesia erotica: costituivano parte integrante del corteggiamento ed erano garanzia di sicuro successo secondo le teorizzazioni di Ovidio (*ars* 2.161 ss.).



rientrava nelle tecniche di corteggiamento. Anche se in Teocrito non c'è traccia di questa usanza, è ancora una volta la commedia a fornircene più volte documentazione, a partire dagli *Uccelli* di Aristofane, dove dapprima viene teorizzata la provenienza degli uccelli da Eros (cf. vv. 703-04 ὡς δ' ἐσμέν Ἐρωτος / πολλοῖς δῆλον· πετόμεσθά <τε> γὰρ καὶ τοῖσι ἐρώσι σύνεσμεν)<sup>28</sup>, quindi vengono menzionati vari tipi di volatili come potenziali regali per conquistarsi l'amore (cf. vv. 705-07 πολλοὺς δὲ καλοὺς ... παίδας ... / διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν διεμήρισαν ἄνδρες ἐρασταί, / ὁ μὲν ὄρυγα δούς, ὁ δὲ πορφύριων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν)<sup>29</sup>. E nei capp. 85 e 86 del *Satyricon*, con parodistica ripresa di questo stesso motivo, Petronio fa narrare ad Eumolpo una sua passata esperienza sul tema della facile corruzione esercitata dal dono di un paio di colombe e di due galletti su un ragazzino dall'aspetto innocente. La consuetudine è documentata naturalmente anche in contesto elegiaco. Interessante è in particolare il caso dell'elegia 3. 13 di Propertio, che non poche affinità tematiche presenta con questo episodio: nel quadro di nostalgica rievocazione dei semplici costumi dell'antica gioventù agreste, alla *aviditas* delle donne romane contemporanee, insaziabili di doni, vengono contrapposti i rustici omaggi degli innamorati di un tempo, come fiori, frutti e 'qualche variopinto uccello' (vv. 27-32)<sup>30</sup>:

*illis munus erant decussa Cydonia ramo,  
et dare puniceis plena canistra rubis,  
nunc violas tondere manu, nunc mixta referre  
lilia vimineos lucida per calathos,  
et portare suis vestitas frondibus uvas  
aut variam plumae versicoloris avem.*

30

Una ripresa paradossale del medesimo tema compare anche in Ovidio, in accordo con la tendenza di questo poeta alla brillante variazione, al capovolgimento ironico: in

- 28 Il senso esatto dell'espressione τοῖσι ἐρώσι σύνεσμεν ci sfugge. Accanto alle interpretazioni suggerite dagli scoli, va ricordata la proposta di Zanetto (*Uccelli*, 240), secondo il quale il *pun* della frase sarebbe più vivo se vi si vedesse un'allusione al simbolismo sessuale, in quanto, come ha dimostrato Arrowsmith, *Birds*, 119-67, nell'iconografia greca l'uccello è spesso simbolo fallico.
- 29 Anche Dafni si dedica alla caccia di vari tipi di uccelli: a 3.5.2 fra i volatili che accorrono al pergolato della casa di Cloe sono menzionati «merli, tordi, colombacci, storni, nonché tutti gli altri alati che mangiano bacche d'edera» e a 3.8.1 si parla di colombacci e merli come di prede catturate e scaricate sulla tavola di Cloe. Per altre attestazioni, nella commedia, di uccelli come dono di corteggiamento cf. Men. fr. 280, 2 K.-A. e Anaxandr. fr. 7 K.-A., il cui contesto è stato definitivamente chiarito da Gargiulo, *Anax. fr.* 7 K.-A., 83-84. Ulteriori attestazioni del motivo sono riportate in Gow-Page II, 287.
- 30 Uno spunto analogo si ritrova in un epigrammista di età alessandrina, Glauco (*AP* 12.44), dove il semplice omaggio di una quaglia, capace di sedurre i ragazzi di un tempo, viene contrapposto ai doni attualmente preferiti, «ostriche e soldi», inaccessibili ai poveri amanti.

*metam.* 10. 261 Pigmalione è rappresentato in atto di omaggiare la statua di cui s'è invaghito con svariati regali: monili, fiori e persino *parvas volucres*.

Longo presuppone dunque questo motivo erotico-letterario<sup>31</sup> e lo cala nel contesto agreste. E se il capraio del III idillio teocriteo si limitava a riferire ad Amarillide come si era procurato le mele (le aveva colte lui stesso proprio dall'albero che lei gli aveva indicato: cf. 3.10-11 *τηνῶθε καθέλων / ὦ μ' ἐκέλευ καθελεῖν τυ*), Longo, secondo la tendenza a lui tipica a tradurre in autonome scene gli spunti offerti dai suoi modelli<sup>32</sup>, rappresenta il suo *αἰπόλος* nell'atto stesso di procurarsi, con la caccia, i suoi doni.

Un procedimento analogo si osserva a proposito del motivo del 'vischio'. Una delle tecniche utilizzate da Dafni nella sua caccia è quello di impaniare gli uccelli. Ebbene, l' *ἰξός*, il vischio, è un tema frequentemente ricorrente nella simbologia amorosa, tra le svariate metafore mutuata dall'ambito semantico della caccia. Soprattutto la poesia epigrammatica lo utilizza in molteplici variazioni: l' *ἐρώμενος* cattura come vischio lo sguardo dell' *ἔραστῆς* (12. 92 e 93); la sua bocca è vischio (5. 96); Eros-cacciatore adescia l'amante-uccello con il vischio (12. 132); l'amante, servo d'Amore, porta sugli occhi il vischio, secondo la tecnica appresa dal suo padrone (5. 100); l'innamorato vorrebbe essere un tordo o un merlo per essere catturato col vischio dal fanciullo amato (12. 142). E nel fr. 2 K.-A. del comico Timoteo, nell'ambito delle varie caratterizzazioni di Amore come cacciatore, spicca in posizione iniziale di evidenza il riferimento al vischio: *ὁ περωτὸς ἰξὸς ὀμμάτων Ἔρωσ, / ὁ Κύπριδος κυναγός, ἢ φρενῶν ἀκίς, κτλ.* Anche relativamente a questo aspetto, quindi, Longo ha convertito in episodio narrativo un'immagine ben consolidata nella topica erotica.

Si coglie dunque, ad una lettura più attenta, la natura eminentemente artificiale e letteraria del realismo di Longo, che altro non è se non traduzione in una scena all'apparenza 'verosimile' di motivi di provenienza dotta<sup>33</sup>.

L'operazione letteraria che sta alla base di questa scena di caccia invernale è dunque

<sup>31</sup> Ancora nel IV sec. d.C. Libanio parla di quest'usanza nella sua autobiografia (citata da Gargiulo, *Anax. fr.* 7 K.-A., 84) come di cosa in apparenza attuale.

<sup>32</sup> L'esempio più celebre di questa tendenza di Longo è la traduzione in scena drammatizzata del paragone saffico della mela in 3.34. Si tratta del procedimento che Cresci, *Il romanzo di Longo*, 17 definisce come 'visualizzazione', riportandone ad esempio, oltre al suddetto episodio della mela, anche l'aggressione dei cani ai danni di Dorcone in 1.21 (che dispiegherebbe in un intero episodio quello che in Theocr. 6.13-14 era solo un avvertimento) e l'apparizione di Eros a Filita in 2.6 (che secondo la studiosa 'visualizzerebbe' un passo dell' *ekphrasis* teocritea in 15.120-22: ma in quest'ultimo caso l'influsso del fr. 13 di Bione è stato a mio parere assai più decisivo).

<sup>33</sup> Il carattere fittizio del 'realismo' di Longo, del resto, appare in tutta la sua evidenza a chiunque abbia un minimo di esperienza nell'uccellazione: si noti in particolare (tra le varie incoerenze e inverosimiglianze già rilevate da Vieillefond, CLXXXIII-CLXXXIV) che la caccia con il vischio non è praticabile a temperature così rigide come quella che Longo qui descrive, poiché l'eccessivo indurimento indotto dal freddo farebbe perdere al vischio il suo potere adesivo.

complessa. Longo ha innestato in uno schema drammaturgico di provenienza comica - quello dell'innamorato che si costringe a lavorare davanti alla casa della sua bella nella speranza di un contatto - moduli tipici della lirica d'amore, come la caccia con il vischio e il dono di uccelli: il tutto naturalmente filtrato attraverso i codici bucolici. E che la traduzione dal registro erotico-elegiaco a quello comico-bucolico sia fedele (o fededegna) è confermato dalla destinazione finale di questo dono.

Si coglie infatti nell'episodio una sorta di progressione dai toni epigrammatico-elegiaci iniziali, in comune con tanta produzione erotica, a quelli realistici propri del mimo o della commedia. L'intento iniziale di Dafni non è nella sostanza dissimile da quello degli innamorati della poesia d'amore<sup>34</sup>. Proprio come il romantico capraio teocriteo ha colto le sue mele per Amarillide (3. 10-11), così anche Dafni cattura gli uccelletti per Cloe: lo rivelerà egli stesso più tardi alla ragazza, la quale per altro afferma di saperlo già per conto proprio:

«Διὰ σὲ ἦλθον, Χλόη. — Οἶδα, Δάφνι. — Διὰ σὲ ἀπολλύω τοὺς ἀθλοὺς κοψίχους.» (3. 10. 3)

Fin qui Dafni recita fondamentalmente il ruolo tradizionale dell' ἐραστῆς. Al di fuori del modulo erotico è invece la destinazione di questi volatili, i quali finiranno dapprima per essere uccisi e spennati senza pietà (3. 6. 2), perdendo così quella *pluma versicolor* che costituiva una delle principali attrattive di questo dono di corteggiamento<sup>35</sup>, quindi per essere mangiati come pietanza serale (3. 9. 3): il contesto basso-mimetico (da genere comico, per l'appunto) ha così il sopravvento sul *topos* erotico-letterario. L'uccelletto, da giocattolo o trastullo quale tradizionalmente era nella poesia amorosa, diventa nel romanzo di Longo quello che esso anzi tutto è per la gente di campagna (e per gli affamati personaggi della commedia): una succulenta vivanda da imbandire sulla mensa<sup>36</sup>.

4. *Il dialogo-monologo dell' ἀποκεκλειμένους*. — Interessante è anche la variazione di Longo sul tema del canto che l'*exclusus* fa alla sua bella. Nel III idillio teocriteo il canto veniva come ultimo tentativo, e consisteva in un dotto elenco di

<sup>34</sup> Lo stesso viaggio con cui ha inizio l'episodio riproduce da vicino temi e moduli espressivi della poesia erotica. Cf. supra § 1.

<sup>35</sup> Cf. Prop. 3.13.32.

<sup>36</sup> Per gli uccelli come trastullo della *amata*, oltre a quanto già detto sopra circa il motivo del dono, si vedano le osservazioni di Thomson, *Catullus*, 201 ss. e McKeown, *Ovid: Amores* III, 108 ss., a proposito rispettivamente del *passer* di Lesbia (Cat. 2 e 3) e dello *psittacus* di Corinna (Ov. *am.* 2.6). Per il motivo degli uccelletti come pasto in commedia, cf. Wilkins, *The Boastful Chef*, XIX-XXI, 139.

*exempla* mitologici di pastori che godettero dell'amore di una donna o di una dea (vv. 40-51). Il ricorso al παράδειγμα mitico in funzione suasoria nei confronti della fanciulla amata - divenuto dopo Teocrito un *topos* della poesia bucolica<sup>37</sup> - era già stato fatto proprio da Dafni nel I libro, in un diverso contesto<sup>38</sup>. Ma ora Longo adotta una soluzione diversa - ed atipica in contesto di *paraklausithyron* - che si spiega con la volontà di adeguare il comportamento di Dafni ai canoni di verisimiglianza che egli aveva enunciato nel proemio attraverso lo stratagemma del dipinto. Le *amatae* nella tradizione letteraria greca del *paraklausithyron* erano per lo più ragazze di facili costumi o etere<sup>39</sup>. Ma Cloe - come le ragazze 'oneste' della vita reale del tempo - vive sotto lo sguardo vigile dei genitori, e la sua difficoltà a sfuggire alla stretta sorveglianza dei suoi era già stata programmaticamente evidenziata nell'introduzione all'episodio<sup>40</sup>. E per di più agiscono gli stereotipi del genere romanzesco, nel quale le eroine sono tendenzialmente rappresentate come virtuose e di onesti costumi. Non è un caso che nel romanzo di Caritone la reazione di Cherea, quando al suo ritorno vede davanti alla casa i resti di un κῶμος (la porta d'ingresso cosparsa di oli profumati, le corone appese, la fanghiglia di vino, le fiaccole mezzo bruciate), sia di violentissima indignazione nei confronti di Calliroe; e quest'ultima, a sua volta corrucciata per la scarsa fiducia del marito, significativamente ribatte che nessuno era mai venuto a ἐπικωμάζειν davanti alla casa di suo padre, quando lei vi abitava da fanciulla: οὐδέ τις ἐπὶ τὴν πατρῶαν οἰκίαν ἐκώμασεν (Charit. 1. 3. 6).

Per essere ammesso nella casa Dafni ha dunque bisogno di un valido pretesto con cui convincere i genitori di Cloe: e così, in luogo dell'accorato canto di supplica rivolto alla sua bella<sup>41</sup>, che nella tradizione letteraria precedente si contaminava con moduli espressivi monologici, Dafni - incerto sul da farsi in questa poco canonica situazione - è rappresentato in atto di intrecciare nella sua mente un fitto dialogo a botta e risposta avendo come immaginari interlocutori i genitori di Cloe:

καὶ ἐτόλμα πρόφασιν σκηψάμενος ὄσασθαι διὰ θυρῶν καὶ ἐζήτει πρὸς αὐτὸν ὅ τι λεχθῆναι πιθανώτερον. "πῦρ ἐναυσόμενος ἦλθον. — Μὴ γὰρ οὐκ

37 Si vedano in particolare, all'interno del canzoniere teocriteo, i vv. 33 ss. del XX idillio, che vari elementi di corrispondenza presentano con Theocr. 3.40 ss. (cf. in proposito quanto osservo in *III idillio*, 197-98, n. 121).

38 Cf. 1.16.3-4, all'interno della disputa con Dorcone.

39 Più rara è la situazione immaginata in Aristoph. *Eccl.* 913 (μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ' ἡ γὰρ μοι μήτηρ ἄλλη βέβηκεν), dove la ragazza è momentaneamente sola per l'assenza della madre.

40 Si veda il quadro di sapore 'tibulliano' tratteggiato in 3.4.5, con Cloe che attende ai lavori del fuso e della conocchia accanto alla madre: Ἡ μὲν δὴ Χλόη δεινῶς ἄπυρος ἦν καὶ ἀμήχανος· αἰεὶ γὰρ αὐτῆ συνῆν ἡ δοκοῦσα μήτηρ ἔριά τε ξαίνειν διδάσκουσα καὶ ἀτράκτους στρέφειν καὶ γάμου μνημονεύουσα.

41 Il motivo della supplica dell'amante compare già in Alcaeus fr. 374 V. δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι. Meleagro si spingerà a chiamare ἰκέτας le corone di fiori appese alla porta chiusa dell'amata (*AP* 5.191.6).

ἦσαν ἀπὸ σταδίου γείτονες; — Ἄρτους αἰτησόμενος ἦκον. — Ἄλλ' ἢ πῆρα μεστή τροφῆς. — Οἴνου θέομαι. — Καὶ μὴν χθές καὶ πρώην ἐτρύγησας. — Λύκος με ἐδίωκε. — Καὶ ποῦ τὰ ἴχνη τοῦ λύκου; — Θηράσων ἀφικόμην τοὺς ὄρνιθας. — Τί οὖν θηράσας οὐκ ἄπει; — Χλόην θεάσασθαι βούλομαι. — Πατρὶ δὲ τίς καὶ μητρὶ παρθένου τοῦτο ὁμολογεῖ;” (3. 6. 2-4).

Il modello di riferimento - per questa ulteriore operazione di innesto all'interno della compagine romanzesca - sono le sticomitie (o le *antilabai*) drammatiche, segnatamente mimico-comiche. Non a caso i primi motivi addotti da Dafni - quello di essere venuto a prendere un'esca per accendere il fuoco, o altri generi di prima necessità (il pane, il vino), ricalcano una situazione di provenienza 'comica': quella del vicino che bussa alla porta per chiedere oggetti in prestito<sup>42</sup>. E mutuati dalle forme drammatiche sono pure i moduli espressivi anaforici che segnano l'evoluzione verso un tono sempre più concitato: λύκος / λύκου<sup>43</sup>, θηράσων / θηράσας. Se il monologo del capraio teocriteo aveva come modelli principali i monologhi dell'epos e della tragedia,<sup>44</sup> Longo, all'inverso, sceglie invece come monologo interiore per il suo αἰπόλος un' *antilabè* di tenore basso-mimetico.<sup>45</sup>

5. *La conclusione della θυραυλία: la porta si apre, ma ...* — Anche nel seguito dell'episodio, Longo si muove con maggiore libertà rispetto alla tradizione letteraria. In luogo della topica κοίμησις ἐπὶ τοῖς προθύροις con cui nella poesia erotica si concludeva, anche in proibitive condizioni atmosferiche, la situazione di κῶμος, Dafni alla fine delle sue riflessioni approda alla più ragionevole decisione di andarsene:

- 42 La specifica richiesta dell'esca per accendere il fuoco compare all'inizio di un elenco di oggetti che solitamente si chiedono in prestito ai vicini anche in Plaut. *Aul.* 91 ss. (rispettivamente: fuoco, acqua, coltello, scure, pistello, mortaio e altri utensili: *quae utenda vasa semper vicini rogant*, v. 96), ed è altamente probabile che lo spunto fosse derivato da modelli greci della commedia nuova. Per il motivo comico del bussare alla porta per richiedere oggetti in prestito: cf. infatti Men. *Dysc.* 472, 505, 896, 914, dove lo scopo è - non dissimilmente dalla situazione dell'*Aulularia* - quello di evidenziare l'avarizia e scontroosità del protagonista.
- 43 Anche Longo - come già Teocrito - non rinuncia ad inserire, all'interno del suo bucolico κῶμος, un riferimento al pericolo di un assalto da parte dei lupi. In entrambi i casi si tratta di un pretesto da parte dell' *exclusus* per essere accolto in casa. Si noti che il carattere pretestuoso del motivo, che in Theocr. 3.53 appariva solo implicitamente (la prospettiva di esser divorato dai lupi non era che la bucolizzazione delle convenzionali *minae amantium*), in Longo diviene esplicito, secondo la tendenza che gli è tipica a chiarire e dilatare il dettaglio che trovava nei suoi modelli: Dafni - si dice in 3.6.2 - sta cercando una πρόφασις per entrare.
- 44 Rimando a questo proposito all'analisi degli elementi drammatici del κῶμος teocriteo in *Il III idillio*, in part. 159 ss.
- 45 Sul carattere teatrale di questo 'dialogo fittizio' di Dafni («très proche du Corneille du *Menteur* ou de l' *Illusion comique*») si vedano inoltre le osservazioni di Letoublon, *Les lieux communs*, 172, che ne addita l'archetipo nei discorsi falsi dell'Odisseo omerico.

Πταίων δὴ πανταχοῦ, "ἀλλ' οὐδὲν" <ἔφη> "τούτων ἀπάντων ἀνύποπτον. Ἄμεινον ἄρα σιγᾶν. Χλόην δὲ ἦρος ὄψομαι, ἐπεὶ μὴ εἴμαρτο, ὡς ἔοικε, χεიმῶνός με ταύτην ἰθεῖν." Τοιαῦτα δὴ τινα διανοηθεῖς καὶ σιωπῇ τὰ θηραθέντα συλλαβῶν ὠρμητο ἀπένας, κτλ. (3. 6. 4-5).

Anche in questo caso, dunque, Longo introduce una deviazione rispetto al comportamento convenzionale dell' *exclusus* a cui anche il capraio del III idillio teocriteo si adeguava. Quest'ultimo, infatti, alla fine del suo canto, constatato il fallimento del tentativo, prendeva la decisione di 'non cantare più' (οὐκέτ' ἀείδω v. 52), e contestualmente al silenzio metteva in atto, in perfetto ossequio al *topos*, la sua κοίμησις: l'espressione κεισεῦμαι δὲ πεσών (Theocr. 3. 53), che ricorreva in forma molto simile nel *paraklausithyron* delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (v. 963 καταπεσῶν κείσομαι), rientrava infatti nei codici espressivi di questo genere. Anche nel nostro romanzo la fine del dialogo-monologo interiore e il passaggio a un nuova sezione sono annunciati dalla volontà di tacere (ἄμεινον ἄρα σιγᾶν 3. 6. 4). Ma, contestualmente al silenzio, Dafni - all'opposto del capraio teocriteo - s'avvia per tornarsene a casa: con l'espressione σιωπῇ ... ὠρμητο ἀπένας (3. 6. 5) Longo intende dunque suggerire uno sviluppo diverso - e meno convenzionale - del *topos*.

Senonché, quando ormai la scena sembra definitivamente concludersi, Longo inserisce un *aprosdoketon* nel finale della sua *θυραυλία*. Era tradizionale nelle rielaborazioni letterarie del κῶμος che la porta non si aprisse (meno frequente era invece l'eventualità opposta, che la fanciulla accogliesse l'amante nella casa). E, fino all'ultimo, Longo fa credere al lettore che anche ora la topica situazione si ripresenti e che quella porta dalla quale Dafni non vede uscire nessuno - οὐκ ἀνήρ, οὐ γύναιον, οὐ κατοικίδιος ὄρνις (3. 6. 2) - rimanga per lui inesorabilmente chiusa. Ma a questo punto si verifica un evento benigno ed inatteso, per il quale Longo maliziosamente ipotizza un intervento dello stesso Eros, mosso a pietà per Dafni (ὥσπερ αὐτὸν οἰκτεῖραντος τοῦ Ἔρωτος τάδε γίνεται 3. 6. 5): alla stregua delle divinità dell'*epos* omerico, Eros assume qui la funzione di dare un corso nuovo agli eventi. Quel dio la cui crudeltà era lamentata dal capraio teocriteo con espressioni attinte ai *topoi* del genere<sup>46</sup>, nel romanzo di Longo diviene motore della vicenda e provvido fautore del lieto fine, nel ruolo che già fu di Atena nei confronti di Odisseo nell'illustre precedente epico.

Dunque, con la complicità di Eros, la porta si apre<sup>47</sup>. Ma le vie degli dèi non sono

<sup>46</sup> Cf. Theocr. 3.15-17: νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα· βαρὺς θεός· ἦ ῥα λεαίνας / μαζὸν ἐθήλαζεν, δρυμῶ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ, / ὅς με κατασμύχων καὶ ἐς ὄστιον ἄχρισ ἰάπτει.

<sup>47</sup> Ha poco senso lamentare qui l'inverosimiglianza dell'apertura della porta e mettersi a ipotizzare su come possa essersi aperta o chiedersi se invece non fosse già dischiusa, magari per far uscire il fumo o per altri pratici motivi (su quest'ultima linea cf. invece Vieillefond, 139, e Di Virgilio, 233 n. 4). Non dobbiamo dimenticare che siamo in contesto di *paraklausithyron*, e dunque in

quasi mai dirette: e così dalla porta, inaspettatamente, anziché Cloe esce un cane, e dietro al cane c'è ... Driante! E' questo il primo segnale di ironica sostituzione Driante-Cloe che Longo pone in atto nella parte finale dell'episodio: ad affacciarsi alla porta non è la fanciulla, bensì suo padre, il tutto inserito in una scenetta di vita quotidiana, di sapore comico-mimetico: un cane fugge con il pezzo di carne che ha trafugato alla mensa, mentre il padrone l'insegue con il bastone.

E così, per ironica inversione del *topos*, non è l' ἔρωμένη ma, paradossalmente, proprio il padre di lei (qui nelle vesti del θυρωρός, il custode-guardiano che nei *paraklausithyra* epigrammatici od elegiaci veglia sulla *puella*)<sup>48</sup> ad "abbracciare e baciare" l' ἀποκεκλειμένος e ad accoglierlo nella casa. Il capraio teocriteo del terzo idillio - come ogni altro *exclusus* - si augurava che Amarillide lo abbracciasse e baciasse: ὦ κυάνοφρυ / νύμφα, πρόσπτυξαι με τὸν αἰπόλον, ὡς τυ φιλήσω (vv. 18-19). A Dafni questo trattamento viene intanto riservato dal vecchio Driante:

[ὁ Δρύας] ... διώκων δὲ κατὰ τὸν κιττὸν γενόμενος ὄρα τὸν Δάφνιν ἀνατεθειμένον ἐπὶ τοὺς ὤμους τὴν ἄγραν καὶ ἀποσοβεῖν ἐγνωκότα. Κρέως μὲν καὶ κυνὸς αὐτίκα ἐπελάθετο, μέγα δὲ βοήσας "χαῖρε, ὦ παῖ!" περιεπλέκετο καὶ κατεφίλει καὶ ἦγεν ἔσω <τῆς χειρὸς> λαβόμενος (3. 7. 2-3).<sup>49</sup>

6. Il 'surrogato' della notte d'amore. — Una volta introdotto nella casa, Dafni può finalmente vedere Cloe e scambiare con lei un casto bacio di saluto (προσηγόρευσάν τε καὶ κατεφίλησαν 3. 7. 3), naturalmente alla presenza dei genitori. Un secondo bacio di lì a poco i due se lo scambiano a dovuta distanza, con lo stratagemma della tazza: Cloe beve un piccolo sorso alla tazza che poi porge a Dafni perché a sua volta vi beva. Si tratta della bucolizzazione di un motivo erotico che compare anche nel romanzo di Achille Tazio tra i preliminari del corteggiamento: qui, nella cornice sfarzosa di un banchetto, l'intermediario d'amore è il servo che alternativamente passa

piena convenzione letteraria. D'altra parte, tramite l'ipotesi dell'intervento di Eros, Longo sembra suggerire al lettore che agli occhi di Dafni questo evento resta comunque magico e soprannaturale, indipendentemente da come possa essersi verificato. Negli interventi divini più in generale, ha ravvisato una diretta influenza di Omero sul nostro romanziere Vella, *Some Novel Aspects*, 148-62.

<sup>48</sup> Sulla figura del guardiano, che verrà molto valorizzata dagli elegiaci latini (come è stato posto in luce da Copley, *Exclusus amator*, in part. 125 ss.), cf. già AP 5.30. In Luc. *dial. meretric.* 12.3, per ironica inversione del *topos*, è il padre dell' ἐραστής a rinchiudere il figlio in casa, raccomandando al θυρωρός di non aprire, per impedirgli di andare dall'amata (ὁ πατὴρ εἰδὼς ὡς πάλαι ἐρώων ταυτησὶ τῆς χρηστῆς, ἐνέκλεισέ με παραγγείλας τῷ θυρωρῷ μὴ ἀνοίγειν): nel parodistico stravolgimento del modulo tradizionale, l' ἀποκεκλειμένος diviene così ἐγκεκλειμένος.

<sup>49</sup> Per ulteriori considerazioni su questo passo cf. infra, § 8 (*Nota in margine a Long. 3.7.3*).

la coppa ai due protagonisti<sup>50</sup>. Nelle strutture sociali semplificate del mondo pastorale, la funzione di coppiera è assolta direttamente da Cloe, incaricata dai genitori di dar da bere al ragazzo (così come, poco prima, la funzione servile del *θυρωρός* era assolta da Driante stesso).

Ma a questi innocenti baci non segue l'appassionata notte che attende l'amante della poesia elegiaca od epigrammatica, una volta accolto in casa. A Dafni tocca dormire accanto al padre della ragazza: continua, con effetto di intensificazione, l'ironica sostituzione di Driante a Cloe. E l'ironia raggiunge il suo apice nell'epilogo del capitolo 9. Non potendo giacere accanto a Cloe, Dafni, per saziare il suo desiderio della fanciulla, si accontenta di abbracciare e baciare Driante, vagheggiando che si tratti di Cloe stessa. Nella situazione descritta in 3. 9. 5 *Δάφνις δὲ κενὴν τέρψιν ἐτέρπετο*: *τερπνὸν γὰρ ἐνόμιζε καὶ πατρὶ συγκοιμηθῆναι Χλόης· ὥστε καὶ περιέβαλλεν αὐτὸν καὶ κατεφίλει πολλάκις, ταῦτα πάντα ποιεῖν Χλόην ὄνειροπολούμενος*, Longo ha recuperato e rielaborato con sviluppo insolito e accentuatamente ironico il *topos* del bacio come vuoto godimento, che il capraio teocriteo aveva enunciato al v. 20 del III idillio: *ἔστι καὶ ἐν κενεοῖσι φιλήμασιν ἀδέα τέρψις*<sup>51</sup>.

L'atipico esito della vicenda consente, retrospettivamente, di mettere meglio a fuoco la scena della caccia invernale. Si è detto sopra che una delle funzioni della caccia nel contesto di questo *paraklausithyron* è quella di consentire a Dafni di procurarsi i doni da portare in casa dell'amata: gli uccelletti catturati che faranno da cena. Ora, nel mondo greco l'omaggio di uccelli è preferibilmente diretto agli *ἐρώμενοι*: le attestazioni comiche ed epigrammatiche viste sopra vanno in questa direzione, e così pure una serie di raffigurazioni vascolari in cui l'amasio è rappresentato con in mano un piccolo uccello<sup>52</sup>. Se ne può dunque dedurre che la variazione del tipo di dono rispetto a quello di mele o fiori, tradizionale nella poesia bucolica ellenistica, abbia - tra gli altri significati già visti in precedenza - anche quello di prefigurare con procedimento ironico l'atipico esito della vicenda, con la sostituzione di Driante a Cloe. Anziché giacere con Cloe, Dafni giacerà accanto a Driante, sfogando su di lui, sia pure con innocenti baci e abbracci, il suo desiderio amoroso. Si tratta di una versione 'purgata' e del tutto inconsapevole, e anche per questo sottilmente scherzosa, del tema omosessuale, che in questo romanzo è bandito dai protagonisti e, più in generale, da

<sup>50</sup> Altre attestazioni di questo *lusus* erotico con cui gli amanti sono soliti dissimulare i baci sono in Agazia Scolastico (*AP* 5.261: cf. in part. i vv. 5-6 *πορθμεύει γὰρ ἔμοιγε κύλιξ παρὰ σοῦ τὸ φίλημα / καὶ μοι ἀπαγγέλλει τὴν χάριν, ἣν ἔλαβεν*), Aristaeon. 1.25, Luc. *deor. dial.* 8.2 e 9.2, Ov. *am.* 1.4.31-32 e *ars* 1.575. Cf. in proposito Lier, *Ad topica*, 54-55.

<sup>51</sup> Lo stesso verso ritorna in Theocr. 27.4. Per una dotta variazione sul *topos* cf. Achill. Tat. 2.8.3.

<sup>52</sup> Cf. Dover, *Greek Homosexuality*, 92, con riferimenti anche alla documentazione iconografica, e Dunbar, *Birds*, 447-49.



tutti i *rustici*<sup>53</sup>, e la cui introduzione nel mondo bucolico rappresentato da Longo può essere pertanto ammessa solamente in questa forma 'alleggerita'.

7. *Il giorno dopo: dal duettino d'amore al κῶμος ritardato.* — L'episodio tuttavia non si arresta qui, ma ha un'appendice narrativa che si prolunga al giorno successivo. Nella mattinata, mentre all'interno i genitori di Cloe sono intenti alla preparazione del pranzo, i due fanciulli escono dall'abitazione, si dispongono "là dove c'è l'edera" (προῆλθον τῆς αὐλῆς ἵνα ὁ κιττός, 3.10.2), ovvero - dobbiamo immaginare - in corrispondenza di quello ἀντροῦ σχῆμα delle cui erotiche suggestioni si è già detto<sup>54</sup>, e mentre attendono l'arrivo di nuovi uccelli da catturare si scambiano fitti baci e teneri discorsi. L'unico momento di intimità dei due ragazzi, dunque, finalmente lontani dallo sguardo vigile dei genitori, avviene "fuori della casa", ovvero precisamente nel luogo deputato agli *exclusi*, con consapevole alterazione del modulo. E Longo non manca di sottolineare che quella mattinata faceva un freddo tremendo e che il vento di borea bruciava ogni cosa: κρύος μὲν ἦν ἐξαίσιον καὶ αὔρα βόρειος ὑπέκαε πάντα (3. 10. 1). Non solo il luogo, dunque, ma anche il tempo atmosferico è quello tipico degli ἀποκεκλειμένοι, perseguitati dall'inclemenza del clima (per il riferimento al freddo vento di Borea in contesto di *paraklausithyron*, si ricordi l'attacco del celebre epigramma di Asclepiade in *AP* 5. 167: ὑετὸς ἦν ... καὶ βορέης ψυχρός, ἐγὼ δὲ μόνος, vv. 1-2).

La scena di caccia che ha ora luogo (3. 10. 2-4) è per vari aspetti una sorta di palinodia rispetto alla scena di caccia del mattino precedente, descritta al capitolo 6. E' questo un caso interessante di parallelismo variato, che si inquadra nella più generale tendenza narrativa di Longo a procedere per duplicazioni e simmetrie, inserendo elementi di scarto nella ripresa<sup>55</sup>. La volontà di creare una corrispondenza con la situazione precedente è garantita, oltre che dalla ripetizione di alcune formule<sup>56</sup>, soprattutto dall'innesto nel capitolo 10 del fitto dialogo a botta e risposta fra Dafni e Cloe, un grazioso 'duettino' amoroso che rappresenta l'equivalente dell' *antilabè* fittizia che nel capitolo 6 Dafni immaginava di intrecciare con i genitori della ragazza.<sup>57</sup> Contestualmente al cambio di interlocutore, mutano anche i modelli letterari di

<sup>53</sup> Il tema omoerotico affiora solo limitatamente ai personaggi cittadini, soprattutto a proposito del parassita Gnatone nel quarto libro.

<sup>54</sup> Cf. supra § 2.

<sup>55</sup> Su questo aspetto della tecnica narrativa longhiana ho scritto in *I Pastoralia di Longo e la contaminazione dei generi*, § V, in corso di pubblicazione in MD 53, 2004.

<sup>56</sup> Cf. per es. 3.6.1 τοὺς βρόχους ἔστησε καὶ τὸν λῆδὸν ῥάβδοις μακραῖς ἐπέλειψε con 3.10.2 πάλιν βρόχους στήσαντες καὶ λῆδὸν ἐπαλείψαντες, 3.6.2 ὄρνιθες μὲν καὶ ἦγον πολλοὶ καὶ ἐλήφθησαν ἱκανοί con 3.10.2 ἐθήρων πλῆθος οὐκ ὀλίγον ὄρνιθων.

<sup>57</sup> Cf. supra § 4.

riferimento: nel capitolo 6 i moduli espressivi dell'*antilabè* erano improntati al registro basso-mimetico, in quanto la situazione che Dafni prospettava a se stesso era quella del bussare alla porta del vicino per chiedere oggetti in prestito, tipica della commedia. Nel capitolo 10, invece, la λόγων ὁμιλία τερπινή fra Dafni e Cloe è interamente costruita sui moduli espressivi della letteratura erotica: vi compaiono in stretta successione i motivi del 'ricordo' (3.10.3: "μέμνησό μου." — "μνημονεύω"), del reciproco giuramento d'amore (3.10.3: "νή τὰς Νύμφας, ἄς ὤμοσά ποτε εἰς ἐκεῖνο τὸ ἄντρον", 3.10.4 "οὐ μὰ τὰς αἴγας, ἄς σύ με ἐκέλευες ὀμνύειν"), dello struggersi nel desiderio (3.10.4: "δέδοικα μὴ ἐγὼ πρὸ ταύτης [scil. τῆς χιόνος] τακῶ"), dell' ἔρωσ come fuoco che brucia (3.10.4: "εἰ γὰρ [ὁ ἥλιος] οὕτως γένοιτο, Χλόη, θερμός, ὡς τὸ κᾶον πῦρ τὴν καρδίαν τὴν ἐμὴν"). Siamo dunque in contesto di fedele ripresa della topica erotica, analogamente a quanto si verificava nell' *incipit* dell'episodio a proposito del tema del viaggio<sup>58</sup>. Resta comunque significativo il fatto che Longo riduca i due segmenti narrativi più vicini alla tradizione del genere erotico (il viaggio dell'amante e il duettino amoroso) a due momenti di breve respiro e in posizione di marginalità, separati dall'inserzione di un grosso corpo narrativo che rappresenta il contributo più innovativo del romanziere alla tradizione del *paraklausithyron*.

L'episodio della visita di Dafni a Cloe si conclude, infine, con una situazione conviviale: i commensali, con il capo incoronato d'edera, attingono vino dal cratere, libano in onore del dio Dioniso, cantano e inneggiano e da ultimo accompagnano in corteo Dafni:

ἀπαρξάμενοι τῷ Διονύσῳ κρατῆρος ἥσθιον κιττῶ τὰς κεφαλὰς  
 ἐστεφανωμένοι. καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, ἱακχάσαντες καὶ εὐδᾶσαντες  
 προέπεμπον τὸν Δάφνιν, κτλ. (3. 11. 1-2).

La volontà di variazione rispetto ai modelli spinge dunque Longo a spostare al finale ultimo quello che nelle realizzazioni tradizionali di *paraklausithyron* ne costituiva precisamente l'avvio, e cioè il simposio con tutti i suoi ingredienti topici: la ghirlanda, il vino, i canti e persino il κῶμος, la processione festosa.<sup>59</sup> Alla fine

<sup>58</sup> Cf. supra § 1. Per un'analisi stilistica e retorica di questi 'contrast' cf. Schönberger, 201-02. Il grazioso duettino a 3.10.3 appartiene al genere delle schermaglie amorose di cui aveva parlato il narratore a 2.39.1 (ἤριζον ἔριν ἐρωτικὴν) e che nel *corpus theocriteum* è documentato, nella sua variante 'più audace', nel XXVII idillio, il cosiddetto 'Οαριστύς.

<sup>59</sup> (Si noti il ricorso al termine tecnico προπέμειν in riferimento al procedere in corteo). È forse il caso di ricordare che il termine κῶμος oltre a contrassegnare la processione festosa e il gruppo di comasti indica pure lo stesso canto dell'*exclusus*: si tratta anzi dell'unico vocabolo utilizzato in età classica per designare la serenata, essendo il termine παρακλαυσίθυρον attestato soltanto a partire da Plut. *amat.* VIII, p. 753a (cf. in proposito quanto ho scritto in *Il III idillio*, 140-41 e n. 4).

dell'episodio di *paraklausithyron* Dafni recupera così anche gli attributi canonici di perfetto 'comasta' che gli erano stati negati all'avvio della vicenda, ma il recupero avviene in un contesto in cui, ormai, tali attributi non gli servono più. E c'è dell'altro. I molti tordi e colombacci catturati in quella mattinata vengono restituiti a Dafni perché li porti a casa (ἔδωκαν δὲ καὶ τὰς φάπτας καὶ τὰς κίχλας Λάμῳ καὶ Μυρτάλῃ κομίζειν, 3. 11. 2), e inoltre la bisaccia gli viene riempita di altri 'doni' (πλήσαντες αὐτοῦ τὴν πῆραν κρεῶν καὶ ἄρτων, 3. 11. 2). Anche in questo particolare per cui l'ἔραστὴς se ne va dalla casa dell'amata con più doni di quanti ne avesse al suo arrivo,<sup>60</sup> appare evidente la volontà di Longo di rinnovare nel profondo - con ricorso ai procedimenti dell'ironica variazione - un genere di situazione, quella del *paraklausithyron* che, da secoli cristallizzata in gesti e rituali codificati dalla tradizione poetica, sembrava ormai prossima ad esaurire le sue capacità espressive.<sup>61</sup>

Un'osservazione aggiuntiva. Si è a lungo discusso sulla tipologia di pubblico destinatario del romanzo antico. I pareri oscillano - naturalmente con varie sfumature intermedie - tra quanti postulano un pubblico medio-basso, comunque di scarsa cultura, e quanti per contro preferiscono pensare a un più ristretto numero di lettori di raffinate esigenze letterarie.<sup>62</sup> In realtà, queste due posizioni opposte - almeno nel caso

<sup>60</sup> È possibile che il dato dell'incremento dei doni voglia sottolineare - nella chiave di lettura che abbiamo suggerito - il carattere spontaneo e corrisposto dell'affetto che lega Dafni a Cloe e alla sua famiglia: i regali all'amata erano un tema favorito dalla poesia erotica, ma anche spesso problematizzato, a causa del sospetto, con cui l'amante doveva continuamente confrontarsi, di transazione mercenaria. Nel bucolico mondo di questi umili, simili rischi appaiono invece assenti. Ne esce un quadro di semplicità e sobrietà che ricorda per certi aspetti l'atmosfera serena che regna nella povera capanna del cacciatore nell'orazione VII di Dione di Prusa, con cui questo episodio ha in comune più di un particolare (cf. ad es., a § 67, la descrizione dell'incontro del giovane innamorato con la fidanzata, alla quale egli reca in dono una lepore da poco catturata: a proposito di questo dono si veda quanto si osserva in Avezzù - Donadi, *Il cacciatore*, 133, n. 58).

<sup>61</sup> Un esempio interessante dello sviluppo raggiunto dalla topica dell'*exclusus amator* all'inizio dell'età imperiale è costituito da Tibullo 1.2, un'elegia di un centinaio di versi, in cui si trova raccolta una miriade di motivi, situazioni e moduli espressivi che hanno caratterizzato questo tipo di canto fin dalle sue origini: una vera e propria 'enciclopedia' del *paraklausithyron*. Non si può non riconoscere qualcosa di manieristico nell'operazione di Tibullo, il che ci dà anche la misura dell'atrofizzarsi delle possibilità creative in relazione a questa specifica topica letteraria, ormai scandagliata dagli antichi in pressoché tutte le sue possibilità d'interpretazione.

<sup>62</sup> Ad una destinazione popolare hanno pensato Calderini, *Caritone*, 194-95; Corbato, *Da Menandro a Caritone*, 24; Cicu, *La poetica*, 135 ss.; Mazzoli, *Il romanzo antico*, 175; TAILLEUR, *Modèles amoureux*, 11 e 16. Un lettore esigente sarebbe stato invece il destinatario privilegiato di questo genere letterario secondo Schwartz, *Fünf Vorträge*; Vogliano, *Achille Tazio*, 124; Lavagnini, *Studi*, 55; Ruiz de Elvira, *El valor de la novela antigua*, 86 ss.; Cataudella, *Il romanzo antico*, XIV-XV; Morgan, *Make - believe*, 177; Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, 409 ss.; Bowie, *The Readership*, 453 (relativamente al romanzo latino, cf. Dowden, *The Roman Audience*, 431; Gianotti, *Romanzo e ideologia*, 109). Non è naturalmente mancata l'ipotesi intermedia di un ceto alfabetizzato semicolto, sostenuta per es. da Perry, *Chariton*, 130-32; García Gual, *Los orígenes de la novela*, cap. 2; Reardon, *Courants*

del romanzo di Longo - non si escludono affatto, e l'analisi condotta sopra può costituirne una conferma indiretta. Di fronte a un episodio di questo genere ogni tipologia di pubblico aveva la possibilità di trovare una propria e diversa forma di appagamento: il lettore meno colto si sarà fermato a un livello più superficiale di comprensione, alla pura successione dei fatti, resa comunque piacevole e immediatamente fruibile dalla limpida semplicità del dettato stilistico; il lettore più fine ed esigente avrà decifrato e apprezzato l'operazione di sistematica rivisitazione dei *topoi* erotici connessi al *paraklausithyron*, con l'adozione di moduli comico-mimici all'interno di una situazione che di per sé tendeva al registro patetizzante, quale era soprattutto caratteristico delle forme poetiche elegiache ed epigrammatiche. Del resto, nella dedica proemiale,<sup>63</sup> Longo stesso presuppone un pubblico vasto e composito, il cui unico elemento caratterizzante è fatto consistere nel comune interesse per le storie d'amore: non a caso l'opera è definita «possesso piacevole per tutti quanti gli uomini» (κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, *prooem.* 3) e l'idea di totalità è ribadita con forza ancora maggiore poco dopo (πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύζεται, *prooem.* 4). Sotto l'unificante matrice di natura sentimentale, ogni lettore potrà così trovare qualcosa da imparare da questo romanzo: ὁ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει (*prooem.* 3).

8. Nota in margine a Long. 3.7.3: *Driante prende per mano Dafni? Un invito a riconsiderare la questione.*

In 3. 7. 2-3 le reazioni di Driante quando, uscito sulla soglia, vede Dafni, vengono così descritte:

... ὁρᾷ τὸν Δάφνιν ἀνατεθειμένον ἐπὶ τοὺς ὤμους τὴν ἄγρην καὶ ἀποσοβεῖν ἐγνωκότα. 3 Κρέως μὲν καὶ κυνὸς αὐτίκα ἐπελάθετο, μέγα δὲ

*littéraires*, 27-29; Canfora, *Storie d'amore antiche*, 13; Egger, *Zu den Frauenrollen*, 33-36; Wesseling, *The Audience*, 72 s.; Cizek, *Le roman*, 429. A destinatari diversificati pensano Hägg, *The Novel*, 34-35; Fusillo, *Il romanzo antico*, 47-67 (che individua un'evoluzione, all'interno del *corpus*, verso prodotti sempre più raffinati); per ragioni stilistiche, Zanetto, *La lingua*, 233-42; sulla base di un'analisi del materiale papiraceo e della circolazione dei testi, Cavallo, *Veicoli materiali*, 13-46. Utili sintesi della questione, con le più significative interpretazioni proposte, si leggono in Roncali, *Caritone*, 41-46, e Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*, 123-25.

<sup>63</sup> Per un'analisi di questo proemio che pone molte e complesse questioni di poetica, dopo l'utile messa a punto in Philippides, *Proemium*, 32-34, che riporta e discute le interpretazioni date in precedenza, è intervenuto a più riprese, con interessanti osservazioni, Zimmermann, *Liebe*, 193-210; Id., *Intertextualität*, 173-85; Id., *Zur Funktion der Bildbeschreibungen*, 61-79. E cf. anche Maeder, *Au Seuil*, 16-32.

βοήσας "χαῖρε, ὦ παῖ" περιπλέκετο καὶ κατεφίλει καὶ ἦγεν ἔσω τῆς χειρὸς λαβόμενος.

L'integrazione τῆς χειρὸς, che risale a Hercher (Courier proponeva χειρῖ), è stata accolta da Kairis e Dalmeyda, e viene invece trascurata dalla maggior parte degli editori (Lowe, Schönberger, Reeve e Vieillefond)<sup>64</sup>. La lettura della scena che abbiamo sopra proposto apporta tuttavia elementi a favore dell'integrazione: con essa infatti si introdurrebbe - in un segmento testuale così densamente allusivo - un ulteriore elemento di parodia nei confronti delle convenzioni dei generi letterari erotici.

Il motivo del τῆς χειρὸς λαβέσθαι si colloca su due piani di lettura diversi: uno più superficiale e generico, e l'altro sottilmente allusivo all'accezione 'specializzata' che tale nesso ha assunto in contesto amoroso. A livello di percezione immediata gioca anzi tutto il fatto che il gesto del prendere per mano è spesso collegato con il saluto, come manifestazione d'affetto quando s'incontra un amico: è il caso ad esempio di Plat. *Crat.* 429e (οἶον εἶ τις ἀπαντήσας σοι ἐπὶ ξενίας, λαβόμενος τῆς χειρὸς εἴποι· "χαῖρε, ὦ ξένη Ἀθηναίε, κτλ.), *Parmen.* 126a (καί μου λαβόμενος τῆς χειρὸς ὁ Ἀδείμαντος, "χαῖρ', ἔφη, ὦ Κέφαλε, κτλ.), *Charm.* 153b (καί μου λαβόμενος τῆς χειρὸς, "ὦ Σώκρατες, ἦ δ' ὅς, κτλ.), ecc.<sup>65</sup>.

Sul piano più propriamente allusivo agisce la valenza specificamente erotica che questo modulo ha assunto nel linguaggio amoroso. Non è un caso che il nesso τῆς χειρὸς λαβέσθαι ricorra innanzitutto in contesto di *paraklausithyron* in riferimento

<sup>64</sup> Senza l'integrazione, si avrebbe una forma sostanzialmente pleonastica («presolo lo condusse in casa»), ben documentata nella lingua greca, ma di solito con il participio attivo λαβών (come per es. in Aristoph. *Lys.* 1115 πρόσαγε λαβούσα πρώτα τοὺς Λακωνικοὺς e Soph. *OR* 1391-92 τί μ' οὐ λαβῶν / ἔκτεινας: cf. in proposito *LSJ* s.v. λαμβάνω, I 12), mentre con il medio λαβόμενος è più frequente trovare il caso genitivo ad indicare la parte del corpo toccata (come per es. in Charit. 8.3.1 Καλλιρόη δὲ λαβομένη Χαιρέου τῆς δεξιᾶς, μόνον αὐτὸν ἀπαγαγούσα, [Luc.] *as.* 4.26 ἡ δὲ μειδιάσασα καὶ με τῆς χειρὸς λαβομένη ἄγει ἀπωτέρω, Plut. *Caes.* 64.6 ὁ Βρούτος ἦγε τῆς χειρὸς λαβόμενος τὸν Καίσαρα). Tra le due integrazioni proposte, non c'è dubbio che la forma corretta sia χειρὸς di Hercher (nel senso che Driante prende la mano di Dafni) e non χειρῖ di Courier, accolto da Hirschig (nel senso che Driante afferrerebbe con la propria mano Dafni), come risulterà chiaro dalla discussione del passo con i paralleli qui sotto citati.

<sup>65</sup> Il gesto è già nell'*epos* omerico, in particolare in riferimento all'incontro di Odisseo con i suoi più intimi: cf. χ 499 s. (Odisseo e le ancelle fedeli) κύνεον ἀγαπαζόμεναι κεφαλὴν τε καὶ ὤμους / χειρᾶς τ' αἰνύμεναι, ψ 86 s. (Odisseo e Penelope) ὄρμαιν' ἢ ... παρσῆσασα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβούσα, ω 398 (Odisseo e Dolio) Ὀδυσσεὺς δὲ λαβῶν κύσει χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ; ad accrescere il *pathos* della situazione concorre il fatto che la mano è non solo afferrata ma anche baciata. Nell'*Iliade* invece il gesto del prendere la mano ricorre due volte nel significato di incoraggiamento e rassicurazione: cf. Ω 671 s. (Achille a Priamo) ἐπὶ καρπῷ χεῖρα γέροντος / ἔλλαβε δεξιτερὴν, μή πως δέσειε ἐνὶ θυμῷ, e in part. Φ 286, dove l'eccezionalità della situazione (due divinità, Poseidone e Atena, rincuorano Achille che sta per essere travolto dallo Scamandro) è resa dal poliptoto incipitario: χειρὶ δὲ χεῖρα λαβόντες ἐπιστώσαντ' ἐπέεσσι.

all'atto di introdurre l'innamorato all'interno della casa. In Charit. 1. 4. 10 la schiava di Calliroe apre la porta e fa entrare il comasta di cui s'è invaghita 'prendendolo per mano': παρανοίξασα καὶ λαβομένη τῆς χειρὸς εἰσήγαγε; e in Luc. *dial. mar.* 15. 4 Zeus 'prende per mano' Europa e la conduce nell'antro Ditteo: ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπήγε τὴν Εὐρώπην εἰς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθρῶσαν καὶ κάτω ὀρώσαν· ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ' ὅτῳ ἄγοιτο. Lo stesso fa in sostanza Driante con Dafni, appropriandosi di un modulo che era comunque divenuto topico del linguaggio amoroso, anche al di fuori degli specifici contesti di *paraklausithyron*, fin dalla lirica arcaica, come dimostrano i casi di Alc. fr. 3. 80 Davies αἶ πως με ... ἀπαλᾶς χηρὸς λάβοι<sup>66</sup> e Archil. fr. 118 W.<sup>2</sup> εἰ γὰρ ὡς ἐμοὶ γένοιτο χεῖρα Νεοβούλης θυγεῖν<sup>67</sup>.

Ma c'è di più. Il motivo del τῆς χειρὸς λαβέσθαι nella sua valenza erotica precede sovente l'atto del condurre al letto la persona amata. Il modulo è già compiutamente attestato nell'*Odissea*, all'interno della rievocazione degli amori di Ares ed Afrodite: Ares, entrato nella casa di Efesto, prende Afrodite per mano e la esorta a stendersi sul letto, invito al quale la dea volentieri obbedisce:

... ὁ δ' εἶσω δώματος ἦει  
 ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·  
 "θεῦρο, φίλη, λέκτρονδε, τραπέιομεν εὐνηθέντε, κτλ." (θ 290 ss.).

La specifica formulazione con il verbo λαβεῖν ricorre per la prima volta nell'*Inno ad Afrodite* omerico: Anchise prende per mano la dea e questa, abbassando pudicamente gli occhi proprio come fa Europa nel dialogo luciano visto sopra<sup>68</sup>, lo segue nel giaciglio che è già bell' e pronto, coperto da soffici coltri:

ὡς εἰπὼν λάβε χεῖρα· φιλομειδῆς δ' Ἀφροδίτη  
 ἔρπε μεταστρεφθεῖσα κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα  
 ἐς λέχος εὔστρωτον, ὅθι περ πάρος ἔσκεν ἄνακτι  
 χλαῖνησιν μαλακῆς ἐστρωμένον ... (vv. 155 ss.).

E in Theocr. II 138 s. Simeta fa lo stesso con Delfi:

... ἐγὼ δέ νιν ἄ ταχυπειθῆς

<sup>66</sup> Su questa testimonianza di Alcmane cf. Lasserre, *Ornements érotiques*, 10 ss.

<sup>67</sup> Una ripresa parodistica di questo stesso motivo è in Aristoph. *Lys.* 1119 ss.: Lisistrata, dopo aver invitato la Pace, rappresentata da un'avvenente fanciulla, a condurre lì gli Spartani «non con mano dura e superba, come hanno fatto finora i nostri uomini, ma come conviene a donne, con tutta grazia» (vv. 1115-18), aggiunge, con chiara allusione al *topos* erotico: ἦν μὴ διδῶ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε./ἴθι καὶ σὺ τούτους τοὺς Ἀθηναίους ἄγε./οὐ δ' ἂν διδῶσι, πρόσαγε τούτου λαβομένη.

<sup>68</sup> Cf. Luc. *dial. mar.* 15.4.

χειρὸς ἐφαψαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων<sup>69</sup>.

Una ripresa parodistica di questo stesso modulo erotico compare nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: Euripide-Perseo anela a prendere per mano Mnesiloco-Andromeda: φέρε δευρό μοι τὴν χεῖρ', ἔν' ἄψωμαι, κόρη (v. 1115), e aggiunge subito dopo che intende portarlo a giacere nel talamo nuziale: πεσεῖν ἐς εὐνὴν καὶ γαμήλιον λέχος (v. 1122)<sup>70</sup>.

Nel passo di Longo, in considerazione dell'esito della vicenda, con Dafni che va a dormire insieme con Driante, l'introduzione del motivo del prendere la mano si rivelerebbe particolarmente appropriata al contesto<sup>71</sup>, e soprattutto in sintonia con la peculiare tecnica allusiva di Longo: l'attribuzione all'inconsapevole Driante del modulo erotico del τῆς χειρὸς λαβέσθαι preluderebbe infatti all'ironico finale, con Dafni che giacerà accanto a Driante, abbracciandolo e baciandolo come avrebbe voluto fare con Cloe.

A fronte del piatto ἦγεν ἔσω λαβόμενος, che è poco più di un modulo espressivo pleonastico<sup>72</sup>, il particolare del χειρὸς-Motiv avrebbe dunque il merito di intensificare

<sup>69</sup> Proprio per la presenza di questo *topos* Degani proponeva - con ogni probabilità a ragione - di collocare il sopramenzionato fr. 118 W. di Archiloco nello stesso contesto del fr. 119 W. (καὶ πεσεῖν δρῆστην ἐπ' ἄσκον κατὰ γαστρὶ γαστέρα / προσβαλεῖν μηρούς τε μηρούς): si veda la sua convincente e ben documentata discussione di questo passo in Degani - Burzacchini, *Lirici greci*, 28-29.

<sup>70</sup> La proposta di Porson di assegnare questo verso all'*Andromeda* di Euripide sulla base di Eur. *Hec.* 1010 ha giustamente avuto poco seguito; concordo anzi con Klimek - Winter nel ritenere che questa stringa testuale non sia nemmeno di diretta provenienza tragica (come invece riteneva Nauck, che la poneva fra i frammenti di incerta attribuzione [fr. 889 N.<sup>2</sup>]): si tratterà piuttosto di un caso di 'paratragodia' (secondo la distinzione terminologica introdotta da Silk, *Paratragedy*, 477-504), ovvero di deformazione comica di moduli espressivi di origine tragica, ma non immediatamente riconducibili a uno specifico testo. Per un esame attento e documentato del problema cf. Klimek - Winter, 312-13.

<sup>71</sup> La locuzione si porrebbe, dunque, sulla stessa linea del nesso immediatamente precedente περιπέλεκτο καὶ κατεφίλει, il quale, pur non essendo necessariamente erotico, è tuttavia divenuto in questo romanzo locuzione pressoché formulare per indicare le attività erotiche dei due fanciulli, a partire dagli ammaestramenti di Fileta (2.7.7 φίλημα καὶ περιβολή; e cf. inoltre, nel corso dei libri II e III, 2.8.5; 2.9.1; 2.9.2; 2.10.1; 2.38.3; 3.14.2) fino al compimento dell'atto sessuale alla fine del romanzo (περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλου, 4.40.3): in questo contesto, in riferimento a Driante, il nesso appare ironicamente ed allusivamente anticipatore dell'atipico epilogo dell'episodio.

<sup>72</sup> Tant'è vero che in sede di traduzione il participio λαβόμενος viene da alcuni del tutto ignorato: cf. per es. Lowe (p. 115): «embraced and kissed him and drew him to the house». Vieillefond, al contrario, predilige una resa espansa ed 'avvolgente': «il se mit à serrer contre lui, à l'embrasser, puis, le prenant avec lui, il fit entrer dans la maison» (p. 60), che appare tuttavia stilisticamente lontana dalla sintetica e secca clausola longhiana ἦγεν ἔσω λαβόμενος. D'altra parte, in Longo non si trovano altre attestazioni di un simile uso pleonastico di λαβόμενος, il che, in considerazione della tendenza del nostro romanziere alla ripetizione di costrutti sintattici, non è un dato da sottovalutare. Per contro, compare in Longo una 'variante' del motivo del prendere per

ulteriormente la componente dotta del testo.

Brescia

Maria Pia Pattoni

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Anderson, *Eros Sophistes*

G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico 1982.

Arrowsmith, *Birds*

W. Arrowsmith, *Aristophanes' Birds. The Fantasy Politics of Eros*, Arion n.s. 1, 1973, 119-67.

Avezzù - Donadi, *Il cacciatore*

*Dione di Prusa. Il cacciatore*, a c. di E. Avezzù e F. Donadi, Venezia 1985.

Barchiesi, *Il romanzo*

A. Barchiesi, *Il romanzo*, in AA.VV., *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, a c. di F. Montanari, Firenze 1988, 341-62.

Belloni, *Intreccio dei generi*

L. Belloni, *Intreccio dei generi e memoria letteraria: ars ed ingenium*, *Aevum(ant)* 4, 1991, 5-38.

Bonner, *Relationships*

C. Bonner, *On Certain Supposed Literary Relationships*, *CPh* 4, 1909, 276-90.

Bowie, *The Readership*

E.L. Bowie, *The Readership of the Greek Novels in the Ancient World*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Baltimore 1994, 435-59.

Cahoon, *The Bed as Battlefield*

L. Cahoon, *The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's Amores*, *TAPhA* 118, 1988, 293-307.

Calderini, *Caritone*

A. Calderini, *Caritone di Afrodisia. Le avventure di Cherea e Calliroe*, Torino 1913.

Canfora, *Storie d'amore antiche*

AA.VV., *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, introd. di L. Canfora, Bari 1987.

Carugno, *Alcifrone*

G. Carugno, *Alcifrone nei suoi rapporti con Longo e il mondo bucolico*, *GIF* 8, 1955, 153-59.

Cataudella, *Il romanzo antico*

Q. Cataudella, *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze 1973<sup>2</sup>.

Cavallo, *Veicoli materiali*

G. Cavallo, *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere*, in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Atti del Convegno Internazionale, Cassino 14-17 Settembre 1994, edd. O. Pecere - A. Stramaglia Cassino 1996, 11-46.

Cicu, *La Poetica*

L. Cicu, *La Poetica di Aristotele e le strutture dell'antico romanzo d'amore e d'avventure*, *Sandalion* 5, 1982, 107-41.

Cizek, *La diversité*

E. Cizek, *La diversité des structures dans le roman antique*, *StudClas* 15, 1973, 115-24.

mano: il cosiddetto *χειραγωγείν*, ovvero l' 'accompagnare per mano' chi, trovandosi in difficoltà, ha bisogno di una guida per far ritorno a casa, come avviene per Dorcone, tutto dolorante e pesto dopo l'assalto dei cani (1.21.5), e per Gnatone, che non sa reggersi in piedi a causa dell'ubriachezza (4.12.3).



Cizek, *Le roman*

E. Cizek, *Le roman 'moderne' et les structures du roman antique*, BAGB 4, 1974, 421-44.

Copley, *Exclusus amator*

F.O. Copley, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison 1956.

Corbato, *Da Menandro a Cartone*

B. Corbato, *Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova (I)*, QTTA 1, 1968, 5-44.

Cresci, *Il romanzo di Longo*

L.R. Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista e la tradizione bucolica*, A&R 26, 1981, 1-25.

Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*

D. Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Alessandria 1997.

Dalmeyda

*Longus, Pastorales (Daphnis et Chloé)*, texte établi et traduit par G. Dalmeyda, Paris 1960<sup>2</sup>.

Dalmeyda, *Longus et Alciphron*

G. Dalmeyda, *Longus et Alciphron*, in *Mélanges G. Glotz I*, Paris 1932, 277-87.

Degani - Burzacchini, *Lirici greci*

*Lirici greci*, a c. di E. Degani - G. Burzacchini, Firenze 1977.

Di Marco, *Fileta praeceptor amoris*

M. Di Marco, *Fileta praeceptor amoris: Longo Sofista e la correzione del modello bucolico*, SCO 47, 2000, 9-35.

Di Virgilio

R. Di Virgilio, *Longo Sofista. Dafni e Cloe*, Milano 1991.

Dover, *Greek Homosexuality*

K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Mass. 1989<sup>2</sup>.

Dowden, *The Roman Audience*

R. Dowden, *The Roman Audience of the Golden Ass*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Baltimore 1994, 419-34.

Dunbar, *Birds*

N. Dunbar, *Aristophanes, 'Birds'*, Oxford 1995.

Egger, *Zu den Frauenrollen*

B. Egger, *Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin*, in *Groningen Colloquia on the Novel I*, Groningen 1988, 33-66.

Fedeli

*Properzio. Il Libro terzo delle Elegie*, introd., testo e comm. di P. Fedeli, Bari 1985.

Foster, *Notes*

B.O. Foster, *Notes on the Symbolism of the Apple in Classical Antiquity*, HSPH 10, 1899, 39-55.

Fusillo, *Polifonia ed eros*

M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989.

Fusillo, *Il romanzo antico*

M. Fusillo, *Il romanzo antico come paraletteratura? Il topos del racconto di ricapitolazione*, in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, edd. O. Pecere - A. Stramaglia, Cassino 1996, 47-67.

García Gual, *Los origenes*

G. García Gual, *Los origenes de la novela*, Madrid 1972.

Gargiulo, *Anaxandr. fr. 7 K.-A*

T. Gargiulo, *Anaxandr. fr. 7 K.-A.*, Eikasmos 10, 1999, 83-84.

Garin, *Su i romanzi greci*

F. Garin, *Su i romanzi greci*, SIFC 17, 1909, 423-60.

Genette, *Palimpsestes*

G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

Gianotti, *Romanzo*

- G.F. Gianotti, *Romanzo e ideologia. Studi sulle metamorfosi di Apuleio*, Napoli 1986.
- Gow - Page II  
A.S.F. Gow - D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965.
- Hägg, *The Novel*  
Th. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983.
- Hercher  
*Erotici scriptores Graeci*, I, rec. R. Hercher, Lipsiae 1858.
- Hirschberger, *Epos und Tragödie*  
M. Hirschberger, *Epos und Tragödie in Charitons "Kallirhoe": ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans*, WJA 25, 2001, 157-86.
- Hirschig  
*Erotici scriptores, ex nova recensione G.A. Hirschig*, Parisiis 1856.
- Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*  
R.L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge 1983.
- Kaïris  
*Longus, Pastorales*, ed. A. Kaïris, Athènes 1932.
- Klimek - Winter  
*Andromedatragödien. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius*, Text, Einleitung und Kommentar von R. Klimek - Winter, Stuttgart 1993.
- Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*  
W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924.
- Kuch, *Die Herausbildung*  
H. Kuch, *Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse*, in *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, ed. H. Kuch, Berlin 1989, 11-51.
- Kuch, *Zur Gattungsgeschichte*  
H. Kuch, *Zur Gattungsgeschichte und Gattungstheorie des antiken Romans*, Eikasmos 3, 1992, 223-33.
- Lasserre, *Ornements érotiques*  
F. Lasserre, *Ornements érotiques dans la poésie lyrique archaïque*, in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in Honor of Alexander Turyn*, Urbana 1974, 5-33.
- Letoublon, *Les lieux communs*  
F. Letoublon, *Les lieux communs du Roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden - New York - Köln 1993.
- Lier, *Ad topica*  
B. Lier, *Ad topica carminum amatoriorum symbolae*, Stettin 1914.
- Littlewood, *The Symbolism*  
A.R. Littlewood, *The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature*, HSPH 72, 1967, 147-81.
- Lyne, *The Latin Love Poets*  
R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford 1980.
- Lowe  
*The Story of Daphis and Chloe. A Greek Pastoral by Longus*, ed. with text, introd., transl. and notes by W.D. Lowe, Cambridge 1908 [repr. New York 1979].
- Maeder, *Au Seuil*  
D. Maeder, *Au Seuil des Romans Grecs: Effets de réel et effets de création*, in *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Groningen 1991, 1-33.
- Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*  
G. Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa in Asclepiade (Anth. P. 5, 167)*, in *ΜΟΥΣΑ. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, 135-38.
- Mazzoli, *Il romanzo antico*

- G.C. Mazzoli, *Il romanzo antico ovvero le metamorfosi della letteratura*, in D. Estefanía - A. Pociña, *Generos literarios romanos: aproximación a su estudio*, Madrid 1996.
- Morgan, *Make - believe*  
R. Morgan, *Make - believe and Make Believe: the Fictionality of the Greek Novels*, in Ch. Gill- T.P. Wiseman, *Fiction in the Ancient World*, Austin 1993, 175-229.
- McKeown, *Ovid: Amores III*  
J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, III, Leeds 1998.
- Mittelstadt, *Longus*  
M.C. Mittelstadt, *Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting*, *Latomus* 26, 1967, 752-61.
- Murgatroyd, *Militia amoris*  
P. Murgatroyd, *Militia amoris and the Roman Elegists*, *Latomus* 34, 1975, 59-79.
- Olstein, *Amores*  
K. Olstein, *Amores I.9 and the Structure of Book I*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, II, ed. C. Deroux, Bruxelles 1980, 286-300.
- Pattoni, *Il III idillio*  
M.P. Pattoni, *Il III idillio di Teocrito. Alcune proposte interpretative*, *Aevum(ant)* 10, 1997, 139-224.
- Perry, *Chariton*  
B.E. Perry, *Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View*, *AJPh* 51, 1930, 93-134.
- Philippides, *Proemium*  
M. Philippides, *The Proemium in Longus' Lesbiaka*, *CB* 59, 1983, 32-35.
- Reardon, *Courants littéraires*  
B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.*, Paris 1971.
- Reeve  
*Longus, Daphnis et Chloe*, ed. M.D. Reeve, Stuttgart - Leipzig 1994.
- Reich, *De Alciphronis Longique aetate*  
H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, Diss. Könisberg 1894.
- Reymer  
*Aithiopiaka : die Abenteuer der schönen Charikleä: ein griechischer Liebesroman*, übertr. von R. Reymer, mit einem Nachwort von O. Weinreich, Zürich 1950.
- Rohde, *Der griechische Roman*  
E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914<sup>3</sup>.
- Roncali, *Caritone*  
R. Roncali, *Caritone di Afrodizia. Il romanzo di Calliroe*, Milano 1996.
- Ruiz de Elvira, *El valor*  
A. Ruiz de Elvira, *El valor de la novela antigua a la luz de la ciencia de la literatura*, *Emerita* 21, 1953, 64-110.
- Schönberger  
*Longos, Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, griechisch und deutsch von O. Schönberger, Berlin 1960 [1998<sup>4</sup>].
- Schwartz, *Fünf Vorträge*  
E. Schwartz, *Fünf Vorträge über der Griechischen Roman. Das Romanhafte in der erzählenden Literatur der Griechen*, Berlin 1943<sup>2</sup>.
- Schissel von Fleschenberg, *Die Technik*  
O. Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, *Philologus* 72, 1913, 83-114.
- Silk, *Paratragedy*  
M.S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in *Tragedy, Comedy and the Polis*, edd. A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari 1993, 477-504.
- Spies, *Militat omnis amans*  
A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Diss.

- Tübingen 1930.
- Stephens, *Who Read Ancient Novels?*  
S.A. Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum  
Baltimore 1994, 405-18.
- Tailleur, *Modèles amoureux*  
S. Tailleur, *Modèles amoureux proposés par les romans grecs*, Kentron 1, 1985, 11-16.
- Taràn, *The Art of Variation*  
S.L. Taràn, *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leiden 1979.
- Telò, *Eliodoro*  
M. Telò, *Eliodoro e la critica omerica antica*, SIFC n.s. 17, 1999, 71-87.
- Thomas, *Variations on a Military Theme*  
E. Thomas, *Variations on a Military Theme in Ovid's Amores*, G & R 11, 1964, 151-65.
- Thomson, *Catullus*  
*Catullus*, ed. & introd. by D.F.S. Thomson, Toronto 1997 [1978<sup>1</sup>].
- Vella, *Some Novel Aspects*  
C.R.H. Vella, *Some Novel Aspects in Homer's Odyssey and Longus*, SIFC 9, 1991, 148-62.
- Vieillefond  
*Longus, Pastorales (Daphnis et Chloé)*, texte ét. et trad. par J.R. Vieillefond, Paris 1987.
- Vogliano, *Achille Tazio*  
A. Vogliano, *Un papiro di Achille Tazio*, SIFC 15, 1938, 121-30.
- Weinreich, *Der griechische Liebesroman*  
R. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, Zürich 1962.
- Wesseling, *The Audience*  
B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novels*, in *Groningen Colloquia on the Novel 1*,  
Groningen 1988, 67-79.
- Wilkins, *The Boastful Chef*  
J. Wilkins, *The Boastful Chef: the Discourse on Food of Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.
- Zanetto, *La lingua*  
G. Zanetto, *La lingua dei romanzieri greci*, GIF 42, 1990, 233-42.
- Zanetto, *Uccelli*  
*Aristofane. Gli Uccelli*, a cura di G. Zanetto, introd. e trad. di D. Del Corno, Milano 1987.
- Zimmermann, *Liebe*  
B. Zimmermann, *Liebe und poetische Reflexion: der Hirtenroman des Longos*, Prometheus 20,  
1994, 193-210.
- Zimmermann, *Zur Funktion der Bildbeschreibungen*  
B. Zimmermann, *Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, Poetica 31,  
1999, 61-79.
- Zimmermann, *Intertextualität*  
B. Zimmermann, *Intertextualität im griechischen Roman*, Lexis 13, 1995, 173-85.