

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI LINGUISTICI E FILOLOGICI  
(FILOLOGIA E STORIA DEI TESTI)  
XXV CICLO

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE FILOLOGIA  
PROGRAMA DE DOCTORAT GRESOL DE LA MEDITERRÀNIA ANTIGA

TESI DI DOTTORATO

Morena Deriu

*L'eroe satirico di Luciano tra Aristofane e Platone*

Tutore:  
Prof. Tristano Gargiulo

Directora:  
Dra Francesca Mestre

Anno Accademico 2012/2013







INDICE

INDICE .....	1
INTRODUZIONE.	
LUCIANO DI SAMOSATA, UN INTELLETTUALE FRA TRADIZIONE E II SEC. ....	7
◆ La <i>parrhesia</i> dall’Atene classica ai dialoghi lucianei.....	9
◆ La <i>parrhesia</i> della satira: Luciano <i>parrhesiastes</i> .....	14
DALL’EROE EPICO ALL’EROE COMICO.....	23
1. Per una rassegna dei multiformi eroi aristofanei .....	23
2. I tratti eroici .....	26
◆ La ὕβρις .....	27
◆ La dimensione divina.....	28
◆ La componente animale .....	29
◆ εἴρων e ἀλαζών.....	31
◆ La lingua degli eroi.....	34
◆ La πονηρία .....	36
◆ Un eroe solo ma scortato da un compagno per un τόλμημα straordinario.....	40
3. Eroi a confronto sulla scena teatrale.....	43
4. L’eroe comico e il suo pubblico .....	46
5. Verso la scomparsa dell’eroe comico? .....	48
<i>PISCATOR</i> E <i>TIMON</i> , COME LA COMMEDIA DIVENTA DIALOGO SATIRICO.....	51
1. 1. <i>Piscator</i> e <i>Timon</i> , due dialoghi drammatici.....	52
◆ Parodo .....	53
◆ ἀγών .....	56
◆ Epilogo.....	58
1. 2. La struttura tripartita di <i>Piscator</i> e <i>Timon</i> : un tentativo d’interpretazione alla luce degli archetipi .....	61
2. 1. Archetipi e personaggi: il caso del <i>Timon</i> .....	65
◆ Timone, ascendenze menandree di un personaggio satirico.....	65
◆ Pluto e Penia: due personaggi aristofanei? .....	71
◆ Ascendenze comiche del ‘filosofo’ luciano. Il caso di Trasicle .....	74
MENIPPO: UNA VOCE SATIRICA DALLE MOLTEPLICI IMPLICAZIONI .....	79
1. La figura di Menippo tra realtà e letteratura .....	79
◆ Menippo e la satira menippea .....	79

◆ Luciano e la satira menippea .....	87
2. Modelli e struttura di <i>Icaromenippus</i> e <i>Necyomantia</i> .....	94
2. 1. L' <i>Icaromenippus</i> di Luciano: ritmo epico e invenzione comica .....	94
◆ La creazione dell'impresa satirica e il modello della <i>Pace</i> di Aristofane .....	99
2. 2. Il sincretismo delle fonti nella <i>Necyomantia</i> .....	103
2. 3. Modelli e paradigmi strutturali di <i>Icaromenippus</i> e <i>Necyomantia</i> a confronto.....	110
3. Conseguenze dei modelli testuali su Menippo, voce satirica di Luciano .....	119
3. 1. La <i>ποικιλία</i> eroica di Menippo, personaggio- <i>mixis</i> .....	120
◆ La dimensione umana e la <i>ὑβρις</i> .....	120
◆ Dimensione divina .....	123
◆ La dimensione animale .....	124
◆ Declinazione della coppia eroica nell'isolamento satirico .....	124
◆ Valori e significato dell'impresa satirica .....	125
3. 2. Menippo, una voce satirica fra le altre.....	126
IL SOCRATE DI PLATONE: UN PERSONAGGIO SERIOCOMICO?.....	133
1. Socrate prima di Platone .....	133
◆ Lo sguardo di Platone sugli antecedenti .....	136
2. Il Sileno Socrate.....	138
3. ... e i suoi discorsi silenici.....	141
4. <i>εἴρων</i> platonico ed <i>εἴρων</i> comico a confronto .....	145
5. Il riso socratico .....	150
6. Socrate contro i Sofisti.....	154
LICINO E I SUOI MODELLI: UNO SGUARDO D'INSIEME ALLA RICERCA DEGLI ARCHETIPI..	157
1. L'ispirazione platonica: i casi emblematici di <i>Navigium</i> e <i>Symposium</i> .....	157
◆ Una questione di struttura .....	158
◆ ... e di motivi .....	160
2. L'ispirazione platonica: conseguenze sulla figura di Licino .....	165
◆ <i>Λοκῖνος/Λουκιανός</i> : la diversità che avvicina e allontana e la ricerca di un archetipo.....	165
◆ Un'ambientazione ateniese per un Ateniese <i>sui generis</i> .....	168
◆ L'estraneità di Licino: osservatore distaccato e attento nel <i>Symposium</i> e <i>πεπαιδευμένος</i> nel <i>Lexiphanes</i> .....	170
◆ Licino <i>εἴρων</i> : tre dialoghi a confronto.....	173
◆ Il riso di Licino, <i>ιδιώτης</i> e <i>πεπαιδευμένος</i> .....	177
◆ La chiacchiera di Licino: un esempio di <i>παρηρησία</i> ? .....	180
◆ La parola tra movenze e conseguenze socratiche: il caso dell' <i>Hermotimus</i> .....	182
3. Licino, nuovo Socrate della satira .....	185

## INDICE

LICINO E I SUOI NEMICI, O DOVE VA A FINIRE L'ARCHETIPO ARISTOFANEO.....	191
1. Da Omero ad Aristofane: per una caratterizzazione 'eroica' degli oggetti della satira	191
◆ Il duello dell' <i>Eunuchus</i> .....	191
◆ Il sogno di Timolao nel <i>Navigium</i> .....	193
◆ La dimensione del sogno nell' <i>Hermotimus</i> .....	196
◆ Ermotimo, l'anti-eroe.....	198
2. Licino εὐεργέτης.....	200
NIGRINO OVVERO LA 'FILOSOFIA' PERSONIFICATA.....	205
1. Il modello platonico e il gioco delle scatole cinesi.....	205
2. Nigrino per Luciano: possibili implicazioni del modello socratico.....	208
3. Nigrino, una voce satirica tra realtà e teatro.....	213
◆ La satira a parole e 'azioni'.....	213
◆ Implicazioni satiriche della metafora teatrale.....	215
4. Il convertito, attore sulla scena: un altro sviluppo della metafora teatrale.....	217
◆ Il convertito, un personaggio da commedia.....	218
5. Anatomia di una conversione tra teatro e rielaborazione dei modelli.....	220
APPENDICE. Riflessioni su alcuni tentativi d'identificazione.....	227
CONTEMPLANTES, CATAPLUS E IUPPITER TRAGOEDUS: UN SOLO DIALOGO PER PIÙ VOCI SATIRICHE.....	233
1. 1. Caronte, una voce satirica tra Inferi e cielo.....	233
◆ Uno straniero sulla terra.....	235
◆ Funzione satirica del riso.....	236
◆ Delega della <i>mechane</i> .....	240
1. 2. Hermes: tratti satirici di un ἐπισκοπῶν, 'aiutante magico'.....	241
◆ Ideazione e caratteri di una <i>mechane</i> utile.....	243
◆ L'assenza del riso.....	245
1. 3. Caronte e Hermes, lo sdoppiamento della funzione satirica.....	246
◆ Ulteriori voci satiriche dei <i>Contemplantes</i> .....	247
2. Un nuovo tentativo di lettura del <i>Cataplus</i> alla luce della 'moltiplicazione' delle voci satiriche.....	251
2. 1. Ruolo satirico di Cinisco: risvolti satirici del paradigma cinico.....	252
2. 2. Micillo, la libertà della satira nella povertà.....	255
◆ Un altro esempio di riso satirico.....	256
◆ Micillo nel <i>Gallus</i> .....	258
2. 3. Alcune considerazioni d'insieme sulle funzioni satiriche nel <i>Cataplus</i> .....	261
3. Una lettura di conferma, lo <i>Iuppiter tragoedus</i> .....	264

## INDICE

4. Lo ‘sdoppiamento’ della voce satirica e le <i>Tesmofoiazuse</i> e le <i>Rane</i> di Aristofane: una proposta.....	266
APPENDICE. Un altro Cinisco come voce satirica dello <i>Iuppiter confutatus</i> .....	270
APPENDICE. I <i>Contemplantes: prosimetrum</i> , impresa e personaggi satirici.....	277
TICHIADE: UNA VOCE SATIRICA ANOMALA?.....	285
1. <i>Parasitus</i> e <i>Philopseudes</i> , due dialoghi ‘alla moda’.....	286
2. 1. Il <i>Parasitus</i> : la ripresa deviata del <i>Gorgia</i> platonico.....	289
2. 2. L’ispirazione platonica del <i>Philopseudes</i> .....	294
3. 1. Movenze socratiche e non nel Tichiade del <i>Parasitus</i> .....	297
3. 2. Il modello socratico? Il Tichiade del <i>Philopseudes</i> .....	300
3. 3. Il modello socratico: il Simone del <i>Parasitus</i> .....	301
◆ Tichiade, Simone e Licino: una prospettiva d’insieme della rielaborazione socratica nel <i>Parasitus</i> .....	304
4. Tichiade, ovvero l’‘insuccesso’. Una nuova lettura del finale del <i>Philopseudes</i> .....	308
◆ Tichiade, oppositore convinto.....	309
◆ Il contagio dello $\psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\varsigma$ .....	311
◆ Il ‘rifiuto’ dell’isolamento: una ‘sconfitta’ annunciata.....	312
◆ Oggetto della satira e origini della ‘sconfitta’.....	314
5. Tichiade, ovvero l’‘insuccesso’: uno sguardo conclusivo d’insieme.....	318
APPENDICE. Il morso dell’eroe, dal dialogo platonico alla satira luciana.....	323
CONCLUSIONI.	
LUCIANO E IL SUO EROE SATIRICO.....	327
1. Il nome, un ‘biglietto da visita’ dalle implicazioni metaletterarie.....	327
2. 1. Il punto di vista straniante: un eroe dall’apparenza tutt’altro che ‘eroica’, satira e paradigma cinico.....	332
2. 2. Il punto di vista straniante: la solitudine dell’eroe.....	334
◆ ... e l’evoluzione della ‘coppia eroica’.....	338
◆ Sempre ‘uno contro tutti’? Esempi di una satira ‘corale’.....	340
3. Il riso, strumento chiave della satira.....	342
4. Trattati dell’impresa satirica.....	348
◆ L’apporto del modello comico e platonico ai ‘modi’ della satira, una proposta.....	352
5. Un eroe unitario? Eroi satirici ‘comici’ e ‘socratici’.....	354
◆ ‘Socrate’ contro l’eroe comico: Licino, gli oggetti della satira e una proposta intorno alle ascendenze socratiche di Menippo.....	358
◆ La <i>poikilia</i> dell’eroe satirico.....	362
BIBLIOGRAFIA.....	369







## INTRODUZIONE.

## LUCIANO DI SAMOSATA, UN INTELLETTUALE FRA TRADIZIONE E II SEC.

«I torti e le offese che ho subito da costui [l'oratore siro] consistono in questo, che, mentre prima ero una persona rispettabile e studiavo gli dei e la natura, e i cicli periodici dell'universo camminando su in aria al di sopra delle nubi<sup>1</sup>, dove "Zeus, grande nel cielo, corre guidando il suo carro alato"<sup>2</sup>, costui di sua mano, quando già volavo sulla cupola celeste e salivo oltre "il dorso del cielo"<sup>3</sup>, mi frantumò le ali e eguagliò il mio genere di vita a quello del volgo; mi tolse la maschera tragica della mia saggezza e me ne mise un'altra, comica e satirica, quasi ridicola. Poi aggruppò e racchiuse con me il Motteggio, il Giambo, il Cinismo, Eupoli e Aristofane, autori bravissimi nello schernire le cose sacre e nel canzonare le cose rette; e infine, dissepolto un certo Menippo, uno dei cani antichi, molto ringhioso, sembra, e mordace, anche questo mi gettò addosso, un cane veramente temibile dal morso furtivo, in quanto mordeva ridendo»<sup>4</sup>.

Queste parole, atto di accusa di Dialogo al Siro, uno dei protagonisti dei dialoghi luciani dietro cui sembra celarsi, con le dovute cautele, l'autore stesso, possono a giusto titolo essere lette come il manifesto letterario dello scrittore di Samosata, colpevole di aver rovesciato i caratteri del dialogo filosofico relativamente a temi, struttura stilistica e argomentativa, facendogli assumere ruoli nuovi e mutandone l'identità<sup>5</sup>. Tale trasformazione deriva dalla contaminazione con «il Motteggio, il Giambo, il Cinismo, Eupoli e Aristofane», cui si unisce «un certo Menippo ... un cane veramente temibile dal morso furtivo, in quanto mordeva ridendo». Evidentemente, si tratta di elementi a prima vista inconciliabili, giacché al *semnon* del dialogo filosofico di tradizione platonica, si è sostituito il *geloion* della commedia, della poesia giambica e della filosofia cinica<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Aristoph. *Nub.* 225.

<sup>2</sup> Cf. Plat. *Phaedr.* 246e.

<sup>3</sup> Cf. Plat. *Phaedr.* 247b.

<sup>4</sup> Luc. *Bis acc.* 33. Le accuse di Dialogo sono confermate dalla difesa del Siro (cf. *Bis acc.* 34) che dichiara di averlo preso «quando ancora alla gente appariva accigliato ed era ischeletrito dalle continue domande, sembrando per questo degno di venerazione, ma non essendo affatto piacevole né gradito al grosso pubblico; poi lo ripulii del molto sudiciume e, costretto a sorridere, lo resi più piacevole a chi lo vedeva; alla fine accoppiai con lui la commedia procurandogli così molta simpatia da parte degli ascoltatori, i quali fino allora, timorosi delle spine che erano in lui, si guardavano, come fosse un riccio, dal prenderlo in mano. Ma io so cosa gli brucia di più, ed è il fatto che io non sto seduto a discettare con lui di questioni cavillose e sottili». Le traduzioni, laddove non indicato diversamente, sono di V. Longo, *Dialoghi di Luciano*, Torino, I 1976, II 1986, III 1993.

<sup>5</sup> Camerotto 1998, 107 ss.

<sup>6</sup> Camerotto 2009a, 4 include tra i generi rappresentativi della *semnotes* anche il *tragikon* tragico e epico.

Il Siro vanta, però, anche un'altra accusa a proprio carico, quella di Retorica, legittima sposa abbandonata per Dialogo, lei che l'educò nel greco e gli valse grande prestigio e ricchezza, suscitando passioni nel pubblico. Essa ha, però, finito col volgarizzarsi e, col tempo, non è più stata in grado di trasmettere sapere, incitare alla riflessione ed essere una buona compagna intellettuale; è, invece, divenuta vuota e superficiale, incapace di spessore (cf. *Bis acc.* 30-31).

Il Siro, però, non la abbandona totalmente e come trasforma Dialogo, con suo grande disgusto, in una forma di comunicazione nuova e utile, così di Retorica, abbandonata per la volgarità, conserva l'arte della parola.

Da un lato, dunque, Luciano spoglia Dialogo del suo carattere meramente greco e lo 'barbarizza' attraverso un buon numero di forme retoriche (discorsive, giudiziarie e di fattura pienamente tradizionale); dall'altro, come già s'intuisce, conserva di Retorica il carattere greco, 'perso' nell'evoluzione contemporanea<sup>7</sup>.

Ora, com'è noto, una tale innovativa *mixis* stravolge violentemente l'assetto tradizionale dei generi, connotandosi come un vero e proprio atto di *hybris* (cf. *Bis acc.* 14, 28, 33, 34; *Prom. es* 5) che va a inficiare anche i rapporti con il pubblico, ampliato dal cambiamento dei campi d'indagine, non più elitari come per il dialogo filosofico, ma afferenti alla concretezza della vita, in rapporto con il pubblico della commedia<sup>8</sup>.

Il dialogo filosofico si converte, così, in dialogo satirico, ma senza essere negato; è anzi trasformato e arricchito dall'esperienza comica e cinica (oltre che retorica).

Ora, questo *leitmotiv* caratterizza ogni aspetto della personalità luciana, di cui la *parrhesia*, privilegio generalmente associato alla democrazia ateniese, alla commedia antica e alla scuola cinica, è elemento rappresentativo, fondamentale per la concezione che Luciano ha di sé come scrittore<sup>9</sup>. La letteratura imperiale è, infatti, grande debitrice della tradizione classica (al punto da poter essere letta da alcuni come una vera e propria restaurazione della classicità)<sup>10</sup> e la presenza e il peso del termine in Luciano invitano a riflettere su come l'autore ne raccolga l'eredità.

<sup>7</sup> Per questa lettura, Mestre 1997, 26-29; Mestre 2000, 72-74.

<sup>8</sup> Camerotto 2009a, 6-7. Per il pubblico della commedia in relazione a quello luciano, *Anach.* 22, *Pisc.* 25, *Prom. es* 2, 6. Sul pubblico di Luciano, Camerotto 1998, 275-77. In *Pisc.* 6 (ἀπανθισόμενος ἐπιδείνυμαι τοῖς ἀνθρώποις; οἱ δὲ ἐπαινοῦσι καὶ γνωρίζουσιν ἔκαστος τὸ ἄνθος), Luciano si aspetta che il pubblico riconosca le fonti, fra cui gli stessi filosofi del passato, traendone piacere. Per il significato del procedimento parodico, riconosciuto il quale il pubblico fruisce distintamente dei caratteri specifici dell'ipotesto e delle qualità tipiche della *mixis*, Camerotto 1998, 300-2. Si veda anche Mestre 2012 che immagina il pubblico delle declamazioni sofistiche, intento a cogliere sin dalle prime battute l'argomento della *performance*, alla ricerca di qualcosa di 'nuovo' e pronto, in caso contrario, a reazioni spietate come quella testimoniata dal *Pseudologista* luciano. Per il carattere colto di questo pubblico, sofisti che giudicano un sofista, Webb 2006, 39.

<sup>9</sup> Branham 1989a, 229 n. 47.

<sup>10</sup> Questo periodo culturale, la cosiddetta Seconda Sofistica (cf. Philostr. *VS* 481), si caratterizzava per il ricorso alla prosa, come veicolo di espressione esclusivo, e alla retorica, come elemento che ne impregnava tutte le manifestazioni. La lingua era, inoltre, tanto lontana dalla *koiné* quanto vicina all'attico e

◆ **La *parrhesia* dall'Atene classica ai dialoghi luciani**

La *parrhesia* divenne popolare nell'Atene del v sec., come espressione della libertà di parola attuata in contesti principalmente politici ma, a volte, anche in situazioni private<sup>11</sup>. Le prime attestazioni significative risalgono, infatti, al teatro di quegli anni<sup>12</sup>.

Per quanto avvertita nella sua problematicità, in Euripide la *parrhesia* è qualcosa di positivo in connessione con l'*aletheia* (cf. fr. 737 K. καλόν γ' ἀληθῆς κἀτενῆς παρρησία); è un diritto della condizione di libero, di chi è cittadino della *polis* (cf. *Hipp.* 421 ss. ἀλλ' ἐλεύθεροι / παρρησία θάλλοντες οἰκοῖεν πόλον). Per la democrazia ateniese, infatti, essere straniero determinava una privazione politica insostenibile: senza *parrhesia* si è come schiavi (cf. *Ion* 673-75 καθαράν γὰρ ἦν τις ἐς πόλιν πέση ξένος, / κἄν τοῖς λόγοισιν ἄστος ἦ, τό γε στόμα / δοῦλον πέπαται κοῦκ ἔχει παρρησίαν) e il problema più grande del vivere lontano dalla patria risiede nella sua perdita (cf. *Ph.* 391 ἔν μὲν μέγιστον· οὐκ ἔχει παρρησίαν), nella costrizione di sopportare le iniquità dei potenti<sup>13</sup>.

Questi possono, infatti, concedere ai più deboli il diritto alla *parrhesia* e, dunque, alla denuncia di qualsiasi misfatto (cf. *El.* 1049 λέγ' εἴ τι χηρῆεις κἀντίθεος παρρησία), un fatto che può suscitare reazioni ostili (cf. *Bac.* 668-69 θέλω δ' ἀκοῦσαι πότερά σοι παρρησία / φράσω τὰ κεῖθεν ἢ λόγον στειλώμεθα ed *El.* 1055 διδοῦσα πρὸς σέ μοι παρρησίαν); per questa ragione, nella tirannide e nella monarchia, la *parrhesia* è un fatto eversivo da reprimere senza scampo. Eppure, anche in contesto democratico, la *parrhesia* può mutare segno, caratterizzando la parola dei demagoghi, adatta alla folla che non ne comprende a fondo il peso e la potenza (cf. *Or.* 903 θορύβῳ τε πίσυνοσ κάμα-θεῖ παρρησία).

Questo paradosso è confermato dall'unico passo aristofaneo in cui il termine compare: *Th.* 540-41 (εἰ γὰρ οὔσης / παρρησίας κἀξὸν λέγειν ὄσαι πάρεσμεν ἄσται), un appello del Parente alla *parrhesia* delle ἄσται. Le cittadine ateniesi non godevano di libertà di parola, ma, nella finzione scenica, hanno ben chiari i problemi connessi con il suo esercizio. Chi parla senza pudore e senza rispetto, non curandosi di dire il vero né,

---

gli argomenti classici (Mestre 2000, 61-62. Cf. Webb 2006, 27: «the characteristic activity of these second sophists is declamation: the performance of fictional speeches most often set in classical period in which the speaker took on the persona of a historical figure»). Per uno sguardo globale sulla Seconda Sofistica, recentemente Whitmarsh 2005.

<sup>11</sup> Sulla *parrhesia* nel mondo antico, si vedano i recenti contributi in Sluiter-Rosen 2004 e Camerotto 2010. Più datati ma sempre validi, Momigliano 1971, in partic. 515-20 per la *parrhesia* democratica, e Spina 1986.

<sup>12</sup> Ma si confronti anche Democr. 68 B 226 D.-K. οικῆτιον ἐλευθερίας παρρησίη, κίνδυνος δὲ ἢ τοῦ καιροῦ διάγνωσις. Per l'analisi della *parrhesia* attraverso le sue attestazioni teatrali, Camerotto 2010.

<sup>13</sup> In *Hipp.* 422, la *parrhesia* è legata alla schiavitù perché se non si può parlare liberamente, si è come schiavi; libertà individuale, vita nella comunità cittadina e libertà di parola vanno, pertanto, di pari passo (Camerotto 2010, 1-2. Cf. Holland 2004, 254). Il diritto alla *parrhesia* non è, tuttavia, garantito dalla sola cittadinanza; onore e buona reputazione, personale e familiare, sono comunque necessari (Foucault 1996, 17-18).

dunque, del rispetto delle convenzioni accettate, è, infatti, un πανοῦργος (*Th.* 524), che deve essere punito perché offende l'interesse della maggioranza. La *parrhesia* può, dunque, suscitare una violenta reazione collettiva e, in questi casi, va punita.

L'attestazione aristofanea è, inoltre, di spiccato interesse per un genere che faceva della *parrhesia*, a livello politico e personale, un cavallo di battaglia: «in nessun altro luogo o tempo [infatti] persone di ogni classe sociale poterono essere attaccate o messe in ridicolo di fronte ad un pubblico, così liberamente come accadde nella commedia attica antica; la commedia riguardava il popolo stesso e, così, la sua libertà di parola era assoluta»<sup>14</sup>.

Non sorprende, pertanto, che la *parrhesia* comica potesse sconfinare nell'oscenità, nell'αἰσχρολογία, nella κακηγορία e nella λοιδορία (cf. Arist. *Pol.* 1336b3–23, *EN* 1128a22–5; Isoc. 8.14; Lys. fr. 53 Thalheim). L'eccezionale libertà di parola nelle assemblee si accompagnava, infatti, a un altrettanto eccezionale libertà di parola in teatro, il che pare all'origine di veri o fantomatici decreti proprio a limitazione della *parrhesia* comica<sup>15</sup>.

La stessa ambiguità caratterizza, del resto, le attestazioni platoniche del termine, significativamente mai riferito a Socrate che, pure, occupa il ruolo di *parrhesiastes*. Si pensi all'*Apologia*, dove il filosofo palesa agli Ateniesi la verità, esortandoli alla saggezza, alla verità e alla perfezione delle anime (cf. 29d-e), e all'*Alcibiade maggiore*, dove rischia di provocare l'ira dell'eponimo interlocutore suggerendogli di imparare a prendersi cura di sé, prima di pretendere di farlo con Atene<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ammendola 2001, 102.

<sup>15</sup> Per via della vaghezza e contraddittorietà delle fonti, Momigliano 1971, 516 pensa che restrizioni simili possano essere state applicate solo a tratti. Come esempio, si potrà citare il fantomatico decreto di Siracoso, la cui esistenza è stata ipotizzata sulla base di un discusso frammento di un dramma di Frinico portato in scena nel 414, in piena spedizione siciliana (cf. *schol. ad Aristoph. Av.* 1297 = Phryn. fr. 27 K-A). Recentemente, Trevett 2000 ha sostenuto l'inesistenza del decreto, ipotizzando che il Σιρακόσιον del frammento, giocando tra il nome proprio, peraltro molto raro, e l'etnico volesse alludere all'assenza da Atene di molti fra i bersagli favoriti della *parrhesia* comica. In ogni caso, come notato da Halliwell 1991a non si ha evidenza di una δίκη κακηγορίας a carico di un qualsivoglia autore comico; le *performances* teatrali dovevano, pertanto, porsi in qualche modo al di fuori della quotidianità, dove, invece, processi per diffamazione sono documentati. Già, Radin 1927, 217 accennava alla tradizione secondo cui la commedia avrebbe goduto di eccezioni legislativamente regolamentate (cf. Cic. *Rep.* 4.10 *apud quos [Graecos] fuit etiam lege concessum ut quod vellet commedia de quo vellet nominatim diceret*), certo dell'inesistenza di un divieto μη ὀνομαστὶ κομῶδειν (cf. *schol. ad Aristoph. Ach.* 67), nato dalla confusione tra il decreto di Siracoso del 414 (ritenuto, dunque, reale) e una legge simile in vigore tra il 440 e il 437 (cf. Lys. *In Theom.* 2). Si veda anche Ammendola 2001, 90 ss. che pensa a un provvedimento straordinario dettato dalle particolari circostanze politiche: proteggere dall'eventuale discredito comico chi era stato ingiustamente accusato e poi prosciolto nel 415.

<sup>16</sup> Così, Foucault 1996, 12-13 associando la *parrhesia* filosofica al tema della cura di sé. Raalte 2004, 296-305 legge l'*Apologia* come un grande esercizio *parrhesiatico*, dove «Socrates' claim is, that his defense is straightforward, and said without any restriction: it ultimately relies on an absolute, divine truth».

La *parrhesia* socratica, dunque, caratteristica di discorsi razionali, eticamente apprezzabili e piacevoli, si contrappone all'ignoranza di sé e ai falsi insegnamenti dei sofisti. Socrate può parlare liberamente perché ciò che dice è in linea con ciò che pensa e questo concorda con le sue azioni<sup>17</sup>. Inoltre, per il carattere veritiero, indipendente dai sentimenti, anche malevoli, che può suscitare nel pubblico, la *parrhesia* socratica si oppone a quella dell'Atene democratica, quando questa mira a compiacere e non a migliorare i destinatari<sup>18</sup>.

Il termine *parrhesia* torna, poi, con valore dispregiativo in *Resp.* 557b (οὐκοῦν πρῶτον μὲν δὴ ἐλεύθεροι, καὶ ἐλευθερίας ἢ πόλις μεστὴ καὶ παρρησίας γίγνεται, καὶ ἐξουσία ἐν αὐτῇ ποιεῖν ὅτι τις βούλεται). Secondo Platone, infatti, l'*eleutheria*, fattore fondamentale della città democratica, può degenerare in *aplestia*, e, dunque, far sì che la democrazia sfoci nella tirannide. Così, in una cattiva costituzione democratica, anche la *parrhesia* può degenerare in un diritto a dire qualsiasi cosa (cf. *Leg.* 649b, 671b; *Phaedr.* 240e)<sup>19</sup>.

Ora, una simile oscillazione tra le fonti circa l'uso e il valore del termine *parrhesia* è verosimilmente in linea con le posizioni diffuse ad Atene<sup>20</sup>. Se è, infatti, vero che la *parrhesia*, come diritto politico, era privilegio di tutti i cittadini, è altrettanto credibile che a godere della pienezza dei privilegi connessi alla cittadinanza fosse generalmente un'*élite* di uomini, dotata di un certo patrimonio e di una certa educazione, un gruppo verso il quale l'asse del potere si spostò progressivamente tra la fine del V e l'inizio del IV sec. In questo lasso di tempo, le critiche da parte aristocratica alla *parrhesia*, che forniva potenzialmente anche le masse di libertà di parola, dovettero aumentare, rivelando così non poche contraddizioni. Allo stesso tempo, il termine finì per assumere connotazioni evidentemente aristocratiche; per Aristotele, la *parrhesia* è, infatti, un tratto del

<sup>17</sup> Così, Foucault 1996, 59-69 che analizza la *parrhesia* socratica partendo dal *Lachete* (cf. 178a5, 179c1, 189a1).

<sup>18</sup> Cf. Raalte 2004, 280-95.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 280-95. Non sembra rilevare l'accezione negativa, Camerotto 2010, 2: «quando si instaura un regime democratico, la *polis* è costituita di liberi cittadini, delle loro molteplici volontà e dell'insieme delle loro libere parole. È una domanda che diviene una constatazione: Plat. *Resp.* 557b *Cominciano dunque con l'esser liberi, e la città diventa piena di libertà di atti e di parole, e v'è in essa facoltà di fare ciò che uno vuole?* Per queste caratteristiche la *demokratia* può essere secondo Platone la più bella di tutte le forme di governo (καλλίστη αὕτη τῶν πολιτειῶν)». In Isocr. 8.14 la *parrhesia* 'positiva' non esiste dove c'è democrazia. Il termine ricorre più frequentemente con accezione negativa nella letteratura cristiana, dove, opposto al silenzio, è d'ostacolo alla contemplazione di Dio (Foucault 1996, 5 e 54).

<sup>20</sup> Branham 1994, 347 n. 54. Per il carattere problematico della *parrhesia* classica, Camerotto 2010 conclude riconoscendone la funzione indispensabile alla creazione della plurivocità, risorsa fondamentale alla democrazia: «essa, in quella che è la grande novità della storia greca del V secolo, serve a generare la straordinaria tensione critica che fa da regolatore contro le aspirazioni monocordi e dogmatiche di qualsiasi voglia forma di autocrazia» (*ibid.*, 5).

μεγαλόψυχος, una figura, per superiorità, in grado di riconoscere gli errori altrui, e che si serve della *parrhesia* per dichiarare il vero<sup>21</sup>.

Lungo questo scenario, sino all'avvento delle nuove organizzazioni politiche e sociali ellenistiche, il gioco *parrhesiastico*, sottoposto a crescente censura, si trasformò, dunque, progressivamente in esercizio retorico confinato alle aule dei tribunali<sup>22</sup>.

Ciò non significa che scomparve totalmente dalla 'quotidianità'; giunse, infatti, ai cinici, il solo movimento filosofico dell'antichità ad averne fatto un valore fondamentale, attraverso la mediazione delle scuole socratiche. Non a caso, il gioco *parrhesiastico* cinico è simile a quello socratico, perché caratterizzato da uno scambio di battute e risposte, ma invertito nelle parti; il *Quarto Discorso* di Dione Crisostomo mostra, infatti, Diogene intento a rispondere e non a porre domande<sup>23</sup>.

Al riguardo, non andrà, inoltre, certo sottovalutato il peso legato alla diversificata attività letteraria ascritta ai primi cinici, notevole a paragone delle altre scuole filosofiche, che si limitavano a forme più tradizionali come simposi, epistole, memorie, dialoghi e trattati. I cinici presero nuove direzioni, trasformando parodicamente il materiale mitico, dando nuova vita a forme tradizionali come le γνῶμαι, le epistole (indirizzate da Menippo e Cratete agli dei) e le diatribe, e ideando testi in cui prosa e versi convivevano. La forza dell'innovazione risiedeva nella trasformazione di testi orali, dal carattere quotidiano e pragmatico, in prodotti letterari, una critica a generi tradizionali ben radicati<sup>24</sup>.

L'esercizio della *parrhesia* era, dunque, per i cinici un'attività 'retorica', nel senso mostrato da R.B. Branham: «if a rhetorician operates by exploring “the available means of persuasion in a particular situation, [trying] them on and as they begin to suit him [becoming] them” ... then Diogenes' performance can usefully be analyzed under the rubric of rhetorical “improvisation” or “invention”»<sup>25</sup>. Allo stesso tempo, però, essa altro non era che il riflesso di un rifiuto ad apprendere qualsiasi cosa fosse parte del consueto patrimonio culturale (cf. Diog. 6.103-4; Ps. Diog. 50), in opposizione all'elaboratezza dei discorsi dei *pepaideumenoí* (per quanto resti impossibile determinare quanto ciò fosse il risultato di una posa studiata o la testimonianza di un effettivo rifiuto nei confronti delle scuole)<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Branham 1994, 347 n. 54; Foucault 1996, 58.

<sup>22</sup> Kennedy 1999, 33-34.

<sup>23</sup> I cinici non furono comunque i soli a continuare ad attribuire importanza alla *parrhesia*; ricopri, infatti, un certo peso per gli epicurei, con Filodemo autore di un *Περὶ Παρρησίας* (I a.C.), dove questa virtù è presentata come fondamentale al benessere della comunità (cf. Holland 2004, 256-57). Di un certo interesse è la presenza in Philod. *De lib. dic.* 17b.7-8 del verbo ἔλεγχω riferito allo smascheramento di quanti simulano amore per la *parrhesia*. Non è, tra l'altro, da escludersi che Orazio (cf. *Carm.* 1.24) ne abbia tratto la *incorrupta fides nudaque veritas (parrhesia)* dell'amico ideale (Momigliano 1971, 520).

<sup>24</sup> Su questi aspetti si veda più estesamente Branham 1994, 332-35.

<sup>25</sup> Branham 1994, 338.

<sup>26</sup> Vaage 1992, 28.



Per questi filosofi, punto di vista pubblico e privato coincidevano, così che la *parrhesia* si fondava sul riconoscimento pubblico della vita privata, attuato attraverso stragemmi quali il pragmatismo, l'improvvisazione e lo *humour*. Si registrava, cioè, una spiccata tendenza ad azioni clamorose, incarnazione concreta di *parrhesia*, e ogni azione e parola erano improvvisati in base al contesto; la violazione di qualsiasi regola (tacita o meno) è, infatti, la base di qualsiasi forma di *humour*, sviluppato anche attraverso una serie di *topoi* che andavano dalle tecniche verbali alla gestualità<sup>27</sup>.

Con ciò, non si vuole sostenere che la *parrhesia* cinica si fondasse sul consenso; alla base vi erano, infatti, la libertà e l'opportunità di parlare apertamente, rifiutando qualsiasi costrizione, incluse quelle politiche, e rispondendo all'imperativo etico di parlare e rimanere visibili alla *polis*<sup>28</sup>.

Per i cinici, la *parrhesia* continuò, dunque, ad avere significato politico, rivolgendosi direttamente a *leader* e potenti per denunciarne ipocrisie e abusi, specialmente quando non conformi agli obiettivi dichiarati dallo stato. Nella vita di Diogene, il Laerzio racconta diversi aneddoti su come la pratica *parrhesiastica* fosse l'esemplificazione concreta del rifiuto di chinare il capo di fronte al potere di Alessandro (cf. 45-47).

Per un cinico, la *parrhesia* era, dunque, valore da celebrare, «la cosa più bella tra gli uomini» (cf. Diog. 6.69) da applicare, a parole e azioni, nella vita di tutti i giorni. Il filosofo era il solo in grado di assumere il ruolo di *parrhesiastes*, nella critica di qualsiasi istituzione politica e *nomos*<sup>29</sup>. La *parrhesia* di Diogene (cf. Dio Chrys. 4.10 e 15) è, infatti, icasticamente rappresentata da una serie di insulti alla genealogia reale di Alessandro. Il fine è chiaramente quello di colpire l'orgoglio dell'interlocutore, e non, come faceva Socrate, di giocare con la sua ignoranza. All'ironia è dunque sostituita l'astuzia<sup>30</sup>.

Non a caso, la *parrhesia* cinica affonda le radici, come già notato dagli antichi, nell'esperienza comica<sup>31</sup>. Commedia e dramma satiresco erano, infatti, associati da Demetrio al *κυνικὸς τρόπος*, perché detentori degli stessi tratti stilistici di *humour* (cf. *De Eloc.* 170 τὸ γελοῖον) e forza (cf. 259-61 ἡ δεινότης), e anche Marco Aurelio (cf. 11.6) riconosceva nei cinici i successori della commedia, proprio per il ricorso alla *parrhesia*

<sup>27</sup> Su questi aspetti, si veda estesamente Branham 1994.

<sup>28</sup> Kennedy 1999, 34-37.

<sup>29</sup> Per la *parrhesia*, distintiva del vero cinico, Epict. 3.22.96; Luc. *Demon.* 50.10; Plut. *Brut.* 34.5. Paradigma di *parrhesia* cinica è Eracle, eroe notoriamente prediletto dalla scuola (cf. pp. 252 ss.). Dione Crisostomo (cf. 8.35) racconta, infatti, di quando Diogene concluse una diatriba sul tema di Eracle ai giochi istmici, combinando l'interpretazione cinica della fatica delle stalle di Augia con un atto di defecazione in pubblico. «The moral? What Heracles was to the Augean stables, Cynic *anaideia* is to its intended audience» (Branham 1989, 266 n. 29). Per la relazione tra *parrhesia* e *anaideia* ciniche, due facce della stessa medaglia, incarnazione della medesima logica di sovversione morale, Vaage 1996, 30-35.

<sup>30</sup> Foucault 1996, 69 e 79-88 sviluppa il confronto sul modello del Diogene tramandato da Dione, identificando per i cinici tre tipi principali di pratica *parrhesiastica*: «1) la predica critica; 2) il comportamento scandaloso; 3) ciò che chiamerò “il dialogo provocatorio”» (*ibid.*, 79).

<sup>31</sup> Relativamente a questo aspetto, il testo di riferimento è Bosman 2006, 94.

a fini educativi. Determinante è, infatti, la presentazione di contenuti seri in forma umoristica e satirica, secondo lo *σπουδαιογέλοιο*, fondamentale alla produzione cinica<sup>32</sup>. A differenza dei comici, però, i cinici praticano la *parrhesia* nella vita di tutti i giorni, senza la protezione garantita dalla scena teatrale, e mentre provocano e sovvertono, desiderano essere presi sul serio, in una sorta di ‘dipendenza’ dal pubblico riconoscimento, dalla tolleranza e dall’accettazione<sup>33</sup>.

Si comprende, dunque, quanto e perché la *parrhesia* sia fondamentale per Luciano; questa virtù con radici nella democrazia ateniese e con un’importante evoluzione fra i cinici, segnala, infatti, il legame immediato con le componenti della *mixis* teorizzata in *Bis acc.* 33 (*Archaia*, dialogo platonico e cinismo).

Inoltre, oltre a essere profondamente immersa nei meccanismi della *mixis*, la *parrhesia*, in quanto «attività verbale in cui il parlante ha uno specifico rapporto con la verità attraverso la franchezza, una certa relazione con la propria vita attraverso il pericolo, un certo tipo di relazione con se stesso e con gli altri attraverso la critica (autocritica o critica di altre persone), e uno specifico rapporto con la legge morale attraverso la libertà e il dovere»<sup>34</sup>, è anche ciò che dà la misura del Luciano intellettuale, un uomo che si serve della propria conoscenza della tradizione filosofica e letteraria, per farsi portavoce di una denuncia calata in una realtà (quella del mondo greco-romano del II d.C.) di cui è attento conoscitore<sup>35</sup>.

#### ◆ *La parrhesia della satira: Luciano parrhesiastes*

La *parrhesia* è talmente rappresentativa di Luciano e della sua satira da dare il nome (con aggiunta del suffisso patronimico -άδης) a Παρρησιάδης, personaggio satirico del *Piscator* sottoposto a giudizio dai filosofi redivivi, indignati dalla *Vitarum Auctio*, una rappresentazione sintetica e dissacrante, fondata sullo stravolgimento parodico del loro pensiero e causa di un’aspra invettiva (cf. 1 e 5 κακηγορεῖν, 3 κακηγόρος, 2, 14 e 15 λοιδορεῖσθαι, 4, 7, 14, 15, 25, 26, 29 e 37 κακῶς ἀγορεύειν, 25 διασύρειν ἐν λόγοις, 26 βλασφημία, 37 βλάσφημον εἰπεῖν, 1 βλάσφημος, 25 ἀποσκώπτειν)<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Su *spoudaiogeloion*, cinismo e, in particolare, Menippo, pp. 79 ss.

<sup>33</sup> Bosman 2006, 99.

<sup>34</sup> Foucault 1996, 9. «La *parresia* era una idea guida per la democrazia, così come un atteggiamento etico e personale caratteristico del buon cittadino ... è un requisito del discorso pubblico, si esercita dunque tra i cittadini in quanto individui, ed anche tra i cittadini costituiti in assemblea» (*ibid.*, 11).

<sup>35</sup> È, dunque, ormai superata tutta quella critica che, a partire da Caster 1937, 382 ss., vedeva in Luciano un cattivo osservatore del proprio tempo. Per una sua confutazione, Hall 1981, 207 ss.; si veda anche Branham 1984, 147 ss., che parte anch’egli dall’*Alexander* e dal *De Morte Peregrini*, e Jones 1986.

<sup>36</sup> Su questa chiave di lettura del *Piscator*, dove «la relazione ipertesto-ipotesto è definita dal rapporto di familiarità tra *Parresiade* e i filosofi», Camerotto 1998, 173-75. Il legame tra i dialoghi è segnalato in *Pisc.* 4 ἅτινα μὲν εἴργασαι ἡμᾶς τὰ δεινά, σεαυτὸν ἐρώτα, ᾧ κάκιστε, καὶ τοὺς καλοὺς ἐκείνου σου λόγους ἐν οἷς φιλοσοφίαν τε αὐτὴν κακῶς ἠγόρευες καὶ ἐς ἡμᾶς ὕβριζες, ὥσπερ ἐξ ἀγορᾶς ἀποκηρύττων σοφοὺς ἄνδρας, καὶ τὸ μέγιστον, ἐλευθέρους. Il dialogo attesta, dunque, la

Ora, pur portando un nome dal sapore chiaramente ateniese, Παρρησιάδης Ἀληθίωνος τοῦ Ἐλεγκτικλέους (9)<sup>37</sup> è un siro dell'Eufrate (cf. 19 σύρος ... τῶν Ἐπευφρατιδίων, con chiara rivendicazione da parte di Luciano delle proprie origini)<sup>38</sup>, il cui nome si configura come vero e proprio manifesto satirico che dichiara le virtù fondamentali, già socratiche e ciniche, dell'eroe e della satira: *parrhesia*, *aletheia* ed *elenchos*, che, tra l'altro, calcheranno la scena nelle vesti di personificazioni<sup>39</sup>.

*Aletheia* è così descritta nella propria sfuggevolezza e problematicità, come «principale sostegno e difesa di Parresiade (16 συνήγορον)» ed *Eleutheria* e *Parrhesia* ne sono le ancelle (cf. 17)<sup>40</sup>. Inoltre, lo stesso Parresiade si dichiara φιλαλήθης (20, cf. 20 τὸ μέντοι ἔμὸν τοιοῦτον ἔστιν, οἷον τοὺς μὲν πονηροὺς μισεῖν, ἐπαινεῖν δὲ τοὺς χρηστοὺς καὶ φιλεῖν) ed esse lo riconoscono un amante appassionato (17 ἀνθρωπίσκον ἐραστὴν ἡμέτερον).

La *parrhesia* caratterizza, inoltre, in lungo e in largo i personaggi satirici luciani, da Parresiade a Licino, definito nel *Lexiphanes* il primo ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ παρρησίαν ἄγοντι (17), in cui l'eponimo protagonista si sarebbe imbattuto; la sua 'franchezza' non si riduce a semplice e schietta libertà di parola, ma acquista ambizioni riformatrici,

---

reazione alla satira luciana da parte degli ambienti filosofici, rappresentati dai grandi filosofi del passato, 'individualizzati' da alcuni dettagli di origine retorica (Bompaire 1958, 190-99). Di contro Hall 1981, 156 ne ritiene la rabbia un divertente stratagemma che dà a Luciano il pretesto di scrivere un *sequel* alla *Vitarum Auctio*, apprezzata dal pubblico (cf. *Pisc.* 27 οἱ παρόνευς ἐγέλων).

<sup>37</sup> «The three pseudonyms may well come from a prologue of Menander, cf. *Pseudolog.* 4 where L. describes the personification Elenchos as a "friend of Aletheia and Parrhesia"» (MacLeod 1991, 261. Cf. Men. fr. 717 Thierfelder-Koerte). Lo studioso individua nel nome lo stesso gioco di Plat. *Phaedr.* 244b Φαῖδρου τοῦ Πυθοκλέους Μυρρινουσίου ἀνδρός ... Στησιχόρου τοῦ Εὐφύμου Ἱμεραίου (MacLeod 1979, 327). Sidwell 2009, 117 nota, invece, che è formato come ed è simile nel suono a *Pyronides*, il protagonista dei *Demoi* di Eupoli, presenti a Luciano nella stesura del *Piscator* (cf. p. 54). Visa-Ondarçuhu 2006, 261 pone, invece, l'accento sul carattere programmatico, sottolineato (si può aggiungere) dal ritardo con cui il nome è svelato; solitamente, infatti, Luciano chiarisce la distribuzione delle battute con un doppio vocativo iniziale (Andrieu 1954, 291 ss. e 308 ss.). Ritardi o ellissi non sono comunque rari e possono interessare nomi (cf. Ureña 1995, 92-94) o questioni quali l'enunciazione della τέχνη di cui sarebbe esperto il parassita Simone (cf. p. 290) o il sogno di Micillo. Si potrà, inoltre, ricordare l'arrivo ritardatario di Arignoto (cf. *Philops.* 29. Cf. Jones 1986, 48 e si veda a p. 296) o la risposta alla domanda di apertura dei *Contemplantes* (cf. 1 τί γελᾷς, ὦ Χάρων;), rimandata al § 6 (cf. p. 238); in maniera simile, nella *Necyomantia* l'enunciazione del decreto contro i ricchi è preparato al § 2 e svelato solo al § 20. Su questi aspetti, si veda anche la n. 23 a p. 238.

<sup>38</sup> Luciano chiarisce, così, di non sentirsi inferiore, rivendicando la propria nazionalità e, allo stesso tempo, si mostra cosciente dell'importanza della cultura greca come mezzo di promozione sociale (Gassino 2009, 552; Rochette 2010, 219 che considera Parresiade una prosopoia dello stesso Luciano).

<sup>39</sup> Sulle personificazioni luciane, Dolcetti 1997.

<sup>40</sup> Cf. Camerotto 2009c, 16. *Aletheia* è anche «il discrimen che nel giudizio finale rovescia le posizioni e i segni negativi in positivi» (*ibid.*, 16). *Elenchos* è, invece, il «principio attivo e polemico», che mette alla prova e smaschera i falsi filosofi, agendo contro i vizi e ogni genere di *poneroi* e connotandosi come il giusto e regolare compimento della satira (*ibid.*, 16-17). Da virtù socratica, è divenuto, attraverso Diogene, virtù cinica (cf. *Julian.* 6.191a-192c).

giacché il personaggio satirico s’impegna a liberare l’amico dalle cattive abitudini e a fornirgli una nuova educazione (cf. pp. 202 ss.).

Altrettanto *parrhesiastai* sono Nigrino (cf. *Nigr.* 15 ἀπείρατος δὲ παρρησίας), Solone (cf. *Cont.* 13 οὐ φέρει ὁ λυδὸς ... τὴν παρρησίαν καὶ τὴν ἀλήθειαν τῶν λόγων, cf. p. 249) e soprattutto Momo, la cui *parrhesia* merita più di un semplice cenno<sup>41</sup>. Per quanto, infatti, Parresiade incarna la virtù già nel nome, per il dio del biasimo, che guarda alla comunità celeste con occhio satirico, questa è il ‘biglietto da visita’ con cui Luciano lo manda in scena (cf. *Deor. Conc.* 2 e *I. trag.* 19 μετὰ παρρησίας).

Non a caso, come Parresiade, perseguitato e processato per la *Vitarum Auctio* (cf. *Pisc.* 4), si presta a facili speculazioni ‘autobiografiche’, così anche Momo offre un facile terreno di confronto; in *Dion.* 8, infatti, Luciano afferma di agire κατὰ Μῶμον<sup>42</sup>.

Momo chiede, dunque, che gli sia concesso di parlare μετὰ παρρησίας (*I. trag.* 19 cf. *Deor. Conc.* 2 ἀξιῶ δέ, ὦ Ζεῦ, μετὰ παρρησίας μοι δοῦναι εἰπεῖν, cf. 6 εἰ δὲ ἐξῆν καὶ πρὸς αὐτὸν σὲ τῇ παρρησίᾳ χρῆσθαι) e le sue parole (in accordo con Parresiade che aveva in *Aletheia* un’alleata) sono all’insegna della verità (cf. *I. trag.* 21 ἀποκριναι μετ’ ἀληθείας). Per quanto, però, invitato a esprimersi senza esitazioni (cf. *Deor. Conc.* 3 χρῆ δὲ παρρησιαστικὴν ὄντα μηδὲν ὀκνεῖν λέγειν)<sup>43</sup>, il dio, come qualsiasi *parrhesiastes* che si rispetti, suscita l’irritazione dell’interlocutore.

Nel *Deorum Concilium*, Zeus lo invita, infatti, a non accusare Asclepio ed Eracle (cf. 6 ὥστε μὴ κατηγορεῖ αὐτῶν), a non denigrare Ganimede (cf. 8 μηδὲν περὶ τοῦ Γανυμήδους, ὦ Μῶμε, εἵπης· χαλεπανῶ γάρ, εἰ λυπήσεις τὸ μειράκιον ὄνειδίσας ἐς τὸ γένος) e a fare attenzione nel criticare i Misteri egizi (cf. 11 ὅμως δ’ οὖν, ὦ Μῶμε, τὰ πολλὰ αὐτῶν αἰνίγματά ἐστι καὶ οὐ πάνυ τοὺς θεούς, κυνοκεφάλους δὲ τοὺς

<sup>41</sup> Momo, figlio di Nyx (cf. *Hes. Th.* 214), è la personificazione del biasimo e della critica e ben si associa ai modi del filosofo cinico. È il protagonista della satira in *Deor. Conc.* 1-14 e *I. trag.* 18-49, dove si muove in quanto «“Lucianic” persona» (Whitmarsh 2001, 270. Cf. *Dion.* 8). Altri riferimenti al personaggio sono in *Dear. Iud.* 2, *Herm.* 20, *Hist. conscr.* 33, *Icar.* 31, *VH* 2.3 (cf. Camerotto 2009c, 9 che, con uno spunto interessante, ne accosta la figura al Dioniso delle *Rane*, dio che recita la parte dell’eroe comico, esattamente come Momo è divinità nella veste di eroe satirico).

<sup>42</sup> Parresiade è un siro dell’Eufrate (cf. *Pisc.* 19) come Luciano e come Luciano è un frequentatore dei classici, di cui teorizza l’imitazione (cf. 6); è anche un eccellente retore (cf. 7, 25), formatosi nei tribunali, poi abbandonati. Deluso dalla retorica, avrebbe incontrato tra i suoi praticanti dei veri ciarlatani, smascherati dal dialogo (cf. 29). Cf. *Bis acc. passim*, *Herm.* 13, 24 e 51 (per un confronto, Schwartz 1965, 79; Hall 1981, 156 e 459-60 n. 56; Jones 1986, 13-14). Nonostante le coincidenze con quanto noto della biografia luciana, si concorda, però, con Saïd 1993, 266, secondo cui non c’è autobiografia *stricto sensu*: «le “je” que Lucien met en scène ... est d’abord un être de raison dont la fonction principale est de dénoncer le double jeu des autres». Per il medesimo gioco con Licino, si veda a pp. 165 ss.; per Tichiade, la n. 110 a p. 316; per i personaggi del *Nigrinus* e della sua cornice, pp. 227 ss.

<sup>43</sup> Cf. 4 εἶ γε, ὦ Ζεῦ, ὅτι καὶ παροτρύνεις με πρὸς τὴν παρρησίαν. In *I. trag.* 19 δῆλος γάρ εἰ ἐπὶ τῷ συμφέροντι παρρησιασόμενος, Zeus si dice certo che parlerà liberamente per il bene di tutti gli dei. Anche Eracle parla μετὰ παρρησίας, dichiarandosi disposto ad abbandonare tutti gli onori e a scendere nell’Ade, se costretto a non usare violenza a quanti, fra gli uomini, gli fanno torto (cf. *I. trag.* 32).

κυνοκεφάλους), e nello *Iuppiter tragoedus*, le sue parole sono avvertite come le ciance (cf. 23 ληρεῖν) di uno «aspro», τραχύν, e «disposto alla critica», ἐπιτιμητικόν.

A dispetto, dunque, dell'iniziale consenso alla *parrhesia*, alla prova dei fatti, Zeus desidera un *parrhesiastes* silenzioso, una figura paradossale, che preferisce il silenzio alle critiche, se incapace di dare quei consigli che tutto il resto della comunità divina sembra pronta a dispensare (cf. *I. trag.* 23 οἱ ἄλλοι ... ποιήσετε). Ma questo non interessa a Momo, che, da vera voce satirica, vuole criticare e distruggere<sup>44</sup>.

Dotando, dunque, le proprie voci satiriche di *parrhesia*, con in testa Momo, a cui Luciano si assimila (cf. *Dion.* 8 κατὰ Μῶμον), e Parresiade, sottoposto a giudizio per un'opera composta dal suo creatore, il Samosatense segnala il legame immediato tra i suoi personaggi e le componenti della *mixis*, ma anche e soprattutto tra la propria personalità letteraria e intellettuale, la tradizione alle spalle e il ruolo della satira, strumento *parrhesiastico* di denuncia nella società contemporanea<sup>45</sup>.

Ora, è interessante notare che, in un numero considerevole di occorrenze, il termine *parrhesia* compare in Luciano accanto a termini della famiglia di *eleutheria* e *aletheia* (e, in effetti, le parole di Momo sono all'insegna della verità, cf. *I. trag.* 21 ἀπόκριναι μετ' ἀληθείας, e Parresiade è addirittura sostenuto dalla personificazione di *Aletheia*)<sup>46</sup>. Questo significa che nella satira luciana, la *parrhesia* non s'inscrive propriamente in un contesto di libertà assoluta ma, piuttosto, di verità. Per le sue voci satiriche e, dunque, per Luciano, essere *parrhesiastes* non significa dire qualsiasi cosa (come, invece, sotteso da un etimo superficiale, πᾶς e ῥῆσις), ma dichiarare la verità<sup>47</sup>. La *parrhesia* del satireggiatore non è, cioè, fine a se stessa ma finalizzata alla denuncia della realtà, una realtà in cui, guarda caso, apparenza e verità collidono rumorosamente.

Non sorprende, allora, che la *parrhesia* luciana, pur avendo come oggetto la verità, possa comunque essere percepita in termini negativi o con timore, in quanto strumento

<sup>44</sup> Di contro, Momo afferma che «sarebbe ... vostro compito [scil. degli dei] porre un limite e trovare un rimedio a una situazione, che avete portato voi a questo punto» (*I. trag.* 22 ὥστε ὑμέτερον ἂν εἴη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων).

<sup>45</sup> Branham 1989a, 33-34 nota come, attraverso l'impianto allegorico e agonistico comune a molta commedia antica, il *Piscator* mostri i dialoghi luciani come più vicini al perseguimento della verità rispetto alla filosofia contemporanea, in quanto eredi legittimi della *parrhesia*, privilegio una volta accordato ai poeti comici. Di contro, MacLeod 1979, 327 riconnette riduttivamente la *parrhesia* al solo ambiente cinico.

<sup>46</sup> Le tre virtù sono associate anche altrove in Luciano, cf. *D. Mort.* 21.3 (Cratete), *Demon.* 3 ss., *Hist. conscr.* 41, 61 (le virtù dello storico), *Lex.* 17, *Nigr.* 15, *Vit. Auct.* 8 (Diogene). Per *eleutheria* e *parrhesia* insieme, *Abd.* 7, *Cal.* 23, *Cat.* 13, *D. Mort.* 20.9 (Menippo), *Demon.* 3, *Deor. Conc.* 2 (Momo), *Hist. conscr.* 41 e 61, *Nigr.* 15, *Peregr.* 18, *Pisc.* 17, *Pseudol.* 1 (Archiloco come paradigma satirico), *Vit. Auct.* 8. La *liaison* era già presente in *Democr.* 68 B 226 D – K.; *Eur. Hipp.* 421 ss. (cf. p. 9), *Ph.* 392; *Plat. Resp.* 557e (cf. p. 11). *Parrhesia* e *aletheia* sono associate anche in *Abd.* 7, *Alex.* 47, *Cal.* 9, *Cat.* 13, *Cont.* 13, *D. Mort.* 21.4, *Demon.* 3, *Herm.* 51, *Hist. conscr.* 41, 44 (fondamenti della storiografia) e 61, *I. conf.* 5, *Lex.* 17, *Merc. cond.* 4, *Nigr.* 15, *Pseudol.* 4 (con in più la personificazione di *Elenchos*), *Tim.* 36, *Vit. Auct.* 8. Cf. Visa-Ondaçuhu 2006, 261; Camerotto 2009c, 16 n. 116 e Camerotto 2010.

<sup>47</sup> Visa-Ondaçuhu 2006, 262. Cf. *LSJ*, s.v. παρησία.

di critica<sup>48</sup>. Ciò non stupisce, se si pensa che la possibilità di essere un *parrhesiastes* derivi sostanzialmente a Luciano dall'essere un diverso, un siro nella società greco-romana del II d.C., un uomo che, nella continua tensione tra interno ed esterno, può colpire una società di cui non sarà mai totalmente parte. Non a caso, la maggior parte delle sue voci satiriche è di origine barbara, incluso Parresiade che, pure, si è visto, porta un nome allusivamente ateniese.

Commedia e dialogo filosofico, tra le basi della *mixis* teorizzata da Luciano come tratto distintivo del nuovo dialogo satirico, intervenendo a diversi livelli della creazione satirica, interessano, quindi, anche la personalità di questo intellettuale, un *parrhesiastes* che colpisce con *verve* sferzante la realtà contemporanea, grazie alla contaminazione di tradizioni apparentemente lontane ma di fatto legate.

La *parrhesia* luciana non resta una questione prettamente letteraria, perché la sua esperienza riecheggia, in un certo senso, nella realtà quotidiana del II d.C., dove l'invettiva e l'impudenza dei cinici (e non solo) risuona ancora agli angoli delle piazze e delle strade (cf. Dio Chrys. 32.9)<sup>49</sup>. Senza contare che s'inquadra bene in una cultura post-classica, preoccupata dalla costituzione e trasmissione del sapere, interessata alla definizione del ruolo d'intellettuale e della sua capacità di comunicare ed esercitare una funzione nella società<sup>50</sup>.

Non a caso, Parresiade va all'assalto dei filosofi quotidianamente, incline a ridere «quando c'è chi motteggia, ἀποσκώπτουσι, e chi è ingiuriato, λοιδορουμένοις» (*Pisc.* 25). È l'Aristofane e l'Eupoli dei tempi moderni, addirittura peggiore dei suoi predecessori. Mentre, infatti, questi si limitavano ad attaccare Socrate all'interno dei *festival*, Parresiade li attacca tutti e tutti i giorni<sup>51</sup>.

Luciano si rivela, dunque, sin da queste prime battute, un intellettuale del proprio tempo, estremamente impregnato di tradizione classica (cf. n. 10 a p. 8). Questa, insieme alla parodia (altro tratto caratteristico dell'opera luciana), le metafore e gli *exempla*, rappresenta, infatti, come in altri autori contemporanei, esponenti della cosiddetta Seconda Sofistica, il punto di partenza da cui spiegare e spiegarsi il presente<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Camerotto 2009a, 26 n. 53. Cf. *Cont.* 13, *Demon.* 50, *Herm.* 51, *Vit. Auct.* 10 e 11.

<sup>49</sup> Cf. Visa-Ondarçuhu 2006, 209. Sulla *parrhesia* cinica, sopra a pp. 12 ss.

<sup>50</sup> Mestre 1997, 27. Per uno sguardo sintetico alla posizione di Luciano al suo interno, Anderson 1990, 105-6.

<sup>51</sup> Cf. 25-27 καίτοι ἐκεῖνοι μὲν καθ' ἑνὸς ἀνδρὸς ἐτόλμων τοιαῦτα καὶ ἐν Διονύσου, ἐφειμένον αὐτὸ δρᾶν, καὶ τὸ σκῶμμα μέρος ἐδόκει τῆς ἑορτῆς, καὶ ὁ θεὸς ἴσως ἔχαιρε φιλόγελως τις ὢν ... ὁ δὲ τοὺς ἀρίστους συγκαλῶν, ἐκ πολλοῦ φροντίσας καὶ παρασκευασάμενος καὶ βλασφημίας τινὰς ἐς παχὺ βιβλίον ἐγγράψας μεγάλη τῇ φωνῇ διαγορεύει κακῶς ... οὔτε ἑορτῆς ἐπιούσης οὔτε ἰδίᾳ τι πρὸς ἡμῶν παθῶν ... τί γὰρ ἂν εἰπεῖν ἔχοι τὰ σεμνότατα διασύρας ἐπὶ τοσοῦτων μαρτύρων;

<sup>52</sup> Mestre 1997, 27 (cf. Anderson 1994 per uno sguardo attento alle dinamiche tra realtà e tradizione del *corpus* luciano).

Come, inoltre, si avrà modo di mostrare più volte in questo lavoro, Luciano rivive la tradizione in maniera pressoché costantemente originale, con un occhio alla realtà culturale e sociale del tempo. Di questa tradizione, eredita tutti gli aspetti, a suo parere, ‘degni’ di essere rivissuti, per chiarire a che punto si trovi il mondo culturale a cui egli stesso appartiene. Il risultato è una nuova figura di intellettuale che non rinuncia alla tradizione ma che, allo stesso tempo, non ne è travolto. Essa è, infatti, rivissuta, trasformata in un mezzo per riflettere sulla propria epoca e cercare di comprenderla<sup>53</sup>.

Così, anche la *parrhesia*, oltre a essere un elemento fondamentale della tradizione letteraria che Luciano rivendica come archetipo, è, al tempo stesso, un tratto (con i dovuti distinguo) indubbiamente rappresentativo di un’epoca in cui riecheggia ancora agli angoli delle strade (cf. Dio Chrys. 32.9).

Luciano, facendo di questa virtù un tratto costitutivo della propria figura di intellettuale, non solo si ricollega alla tradizione ma, al tempo stesso, si conferma portavoce di una satira estremamente attuale: un *pepaideumenos* che fa della *parrhesia*, tratto quotidianamente ostentato dai cinici che, proprio attraverso il suo esercizio, si opponevano (a parole e azioni) agli elaborati discorsi dei *pepaideumenoí*<sup>54</sup>. Inoltre, mentre per i cinici essere un *parrhesiastes* significava «saying whatever whenever in such a way as to provoke the consistent sensation of “boldness”»<sup>55</sup>, per Luciano non c’è *parrhesia* senza *aletheia* (cf. p. 17).

Il pubblico, familiare quanto il samosatense con i personaggi che affollavano strade e piazze del mondo greco-romano, doveva cogliere queste ‘contraddizioni’ e, ciò nonostante, accettare come valida questa ‘auto-rappresentazione’ di Luciano nelle vesti di un *parrhesiastes*<sup>56</sup>. Se ciò accade, è anche grazie all’abilità di questo originale rappresentante della Seconda Sofistica, in grado di attirare l’attenzione sulle contraddizioni della propria epoca.

Andando quotidianamente all’assalto dei filosofi, questo Aristofane ed Eupoli di epoca imperiale (cf. *Pisc.* 25), estende la licenza un tempo consentita ai poeti comici, facendo della satira uno strumento di denuncia sociale e culturale. Per questo, si serve della *parrhesia*, a lungo associata proprio agli oggetti privilegiati della satira, i filosofi che, in quanto padroni di sé e detentori di *sophrosyne* nella ricerca della verità, potevano permettersi di dire qualsiasi cosa<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Mestre 2000, 75 (cf. Mestre 1997, 29-30).

<sup>54</sup> Cf. Vaage 1992, 28.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>56</sup> Cf. Holland 2004, 250.

<sup>57</sup> Cf. D.E. Fredrickson, *Paul’s Bold Speech in the Argumet of 2 Cor 2:14-7:16*, Ph.D. dissertation, Yale University 1990, 77-78: «the philosopher’s *παρρησία* resides not in his political status but in his freedom from fear, and the ability to make all things depend upon himself. Moral freedom has replaced political freedom as the basis of *παρρησία*». Per questa concezione filosofica della *parrhesia*, strumento per ‘migliorare’ i destinatari, cf. Epict. *Diss.* 3.22.3-4, 3.21.17, 3.22.95-96; Dio Chrys. 32.12 (Holland 2004, 255-57).

Mostrando, dunque, estrema attenzione per le ipocrisie della società contemporanea, per Luciano la *parrhesia* cessa di essere uno strumento ‘filosofico’, fonte di miglioramento per i suoi destinatari, e, con uno slittamento tipicamente satirico, diventa strumento di denuncia<sup>58</sup>. Esercitandola, Luciano non vuole correggere i suoi oggetti (che verosimilmente non dovevano presenziare con grande piacere alle letture), né vuole impartire un insegnamento morale; desidera denunciare i ciarlatani, non redimerli. È questo il fine della satira.

Ridicolizzando filosofi e intellettuali, sollecita, infine, il riso del pubblico, composto anche da altri *pepaideumenoï*, grazie alla condivisione di tutta una serie di valori morali e culturali<sup>59</sup>. Certo, attraverso l’esercizio *parrhesiastico* e il riso, i loro oggetti sono esorcizzati e l’indignazione pubblica poteva essere accresciuta; tuttavia, qualsiasi eventuale effetto positivo potesse ripercuotersi sulla società, era senz’altro secondario agli intenti del samosatense, il cui unico scopo era ridicolizzare, attraverso l’esercizio *parrhesiastico*, fraudolenti e vanagloriosi dinanzi a un pubblico essenzialmente alla ricerca di piacere e intrattenimento<sup>60</sup>.

Se, dunque, la stessa figura dell’intellettuale Luciano, mordace satireggiatore della società del proprio tempo e la cui cifra distintiva risiede nella *parrhesia*, può in un certo senso essere vista come un’incarnazione della *mixis*, in una riproposizione originale (nonché attuale) di questa virtù comica e filosofica, appare chiaro come la *mixis* finisca davvero e inevitabilmente per interessare tutti i livelli della creazione luciana, dall’ispirazione e dall’impianto dialogico per finire con i protagonisti e le loro ‘imprese’.

Questi personaggi, di cui Luciano si serve per entrare in testi in cui si affaccia solo raramente con il proprio nome<sup>61</sup>, a metà strada tra figure letterarie e *alter ego* autoriali,

<sup>58</sup> Holland 2004, 260. «Frank speaking in satire performs much the same function among the educated classes who made to his audiences as it did in the city council or the philosophical community» (*ibid.*, 263).

<sup>59</sup> Il pubblico di Luciano risulta ampliato (rispetto a quello del dialogo filosofico) dal cambiamento dei campi di indagine, non più elitari ma afferenti alla concretezza della vita, come per il pubblico della commedia (Camerotto 2009a, 6-7. Cf. sopra la n. 8).

<sup>60</sup> Cf. Holland 2004, 260-65. Si veda anche Baldwin 1961 che leggeva la satira luciana come una denuncia della crisi socio-economica del II d.C.

<sup>61</sup> Questa particolarità era stata notata già in Hirzel 1895, II, 306 n. 3. Il nome Λουκιανός compare nella titolatura della lettera dedicatoria del *Nigrinus* e del *pamphlet De Morte Peregrini*, nell’*Alexander* e nelle *Verae Historiae*, dunque, come notato da Ureña 1995, 178, in opere narrative (*Alex.* 55, *VH* 2.28) e nei saluti di apertura di alcune lettere (*Nigr.* 1, *Peregr.* 1), ma mai all’interno di dialoghi. Come già Ureña, non si tiene qui conto delle occorrenze di Λουκιανός nelle didascalie di *Gallus* e *Pseudologista*, non attribuibili all’autore (la stessa posizione è in Goldhill 2002, 63-64. Per la scelta di non considerare le didascalie esterne perché non autoriali, si veda Andrieu 1954, 290-91 e 308-12 e più avanti la n. 41 a p. 166). La presenza di Λουκιανός non è, tuttavia, unanimemente ritenuta una spia dell’affacciarsi dell’autore nel testo; così, Gassino 2010, 90 relativamente a *VH* 2.28, e, più in generale, Goldhill 2002, 63.



ereditano dagli antecedenti comico, filosofico e cinico altri tratti (oltre alla *parrhesia*), a propria volta lascio di note dimensioni eroiche.

Scopo di questo lavoro sarà, dunque, mostrare in che modo questo avvenga in relazione all'archetipo comico e platonico. Si partirà, pertanto, dalla presentazione degli aspetti più caratteristici dei cosiddetti eroe comico e filosofo e, stabiliti questi presupposti, ci si concentrerà su una selezione rappresentativa delle voci satiriche luciane per riconoscere i modelli che l'autore sceglie, di volta in volta, di seguire e interrogarsi sulla possibilità che lavorino alla costruzione di una dimensione 'eroica', come accadeva agli antecedenti.

È, dunque, con un'analisi dei tratti più tipici dell'eroe aristofaneo che si apre la prima sezione di questo lavoro, dedicata al riconoscimento e alla rielaborazione dell'archetipo comico, al livello di struttura e personaggi. Si passerà poi al modello socratico, alle sue caratteristiche fondamentali e, dunque, alla sua 'rinascita' nel nuovo dialogo satirico luciano. Infine, si noterà come, quasi a dispetto dei *fil rouge* riconosciuti lungo buona parte del *corpus*, Luciano eviti di cadere nello schema e nella monotonia, da vero e, soprattutto, originale interprete della satira.



## DALL'EROE EPICO ALL'EROE COMICO

Da che mondo è mondo per essere un eroe bisogna compiere imprese eccezionali e incredibilmente pericolose, di cui solo individui straordinari possono essere degni e capaci. Per metà uomo e per metà dio, con tratti che richiamano il mondo animale, l'eroe è diverso, estraneo al resto della comunità, portatore di caratteristiche aberranti e paradossali. Sembrerebbe, tuttavia, che proprio in queste, nella loro articolata e variegata compresenza, risieda il segreto del suo successo.

Nell'immaginario comune, al sentir parlare di eroi, si pensa subito a epici campi di battaglia e tormentati viaggi per mare, quasi mai alle straordinarie imprese dei 'buffi' Diceopoli, Trigeo e Pisetero, tra i personaggi più noti delle commedie aristofanee. Eppure, a partire dagli studi di C.H. Whitman (*Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964), i loro protagonisti sono considerati alla stregua di veri eroi, seppur con evidenti peculiarità<sup>1</sup>.

### 1. Per una rassegna dei multiformi eroi aristofanei

Nella maggior parte dei casi, determinare chi sia l'eroe di una commedia aristofanea non fa difficoltà; è sufficiente individuare il personaggio che resta in scena più o meno per tutta la vicenda e che pronuncia il maggior numero di versi<sup>2</sup>.

Con questo semplice criterio s'individuano Diceopoli negli *Acarnesi*, il Salsicciaio nei *Cavalieri*, Strepsiade nelle *Nuvole*, Filocleone nelle *Vespe*, Trigeo nella *Pace*, Pisetero negli *Uccelli*, il Parente nelle *Tesmoforiazuse*, Lisistrata nell'omonima commedia e Dioniso nelle *Rane*.

È, invece, solo apparentemente più complesso riconoscere in Prassagora la protagonista delle *Ecclesiazuse*; per quanto, infatti, il finale sia dominato dallo sposo Blepiro, il

<sup>1</sup> I frammenti di Cratino ed Eupoli, di contro, sembrano non lasciare ipotizzare la presenza in scena di un eroe simile a quello aristofaneo (Whitman 1964, 53).

<sup>2</sup> Nelle opere di Aristofane, i personaggi differiscono molto gli uni dagli altri, in caso si tratti di figure dotate o meno di caratterizzazione eroica (Thiercy 1986, 185). Komornicka 1969, 181-99 considera eroi Diceopoli, Trigeo, Pisetero, Euelpide, Cremilo, Lisistrata e Prassagora, in quanto portavoce delle intenzioni autoriali e, pertanto, privi di connotazioni comiche (a differenza di Strepsiade, Filocleone e Fidipide, figure dal carattere comico pronunciato). In generale, si potrà comunque dire che la statura eroica dei protagonisti aristofanei è difficilmente riconoscibile già nelle *Nuvole*, comincia a scemare dopo gli *Uccelli*, sin quasi a mancare in *Ecclesiazuse*, *Tesmoforiazuse* e *Pluto* ed essere oggetto di trasformazione nella *Lisistrata* e nelle *Rane* (Whitman 1964, 52. Cf. Thiercy 1986, 189: «les protagonistes des comédies du IV<sup>e</sup> siècle, enfin, ne sont plus en fait que des meneurs de jeu qui évoluent dans un contexte utopique, positif (Chrémyle) ou négatif (Praxagora)»). Paduano considera, invece, i protagonisti aristofanei trasparenti ambasciatori del pensiero politico del poeta e connette quest'aspetto al carattere demiurgico; l'eroe aristofaneo, infatti, «su delega del poeta inventa o, se si preferisce la definizione aristotelica della poesia, imita dentro la struttura comica l'agire delle persone umane» (Paduano 2006, 228).

netto squilibrio nel numero di versi e il ruolo propulsore della donna all'interno della vicenda le attribuiscono, senz'altro, la parte principale<sup>3</sup>. Similmente nel *Pluto*, la sostanziale proporzione nel numero di versi e di presenze sceniche non è comunque sufficiente a mettere a rischio la preminenza di Cremilo su Carione; è, infatti, il primo a partecipare all'agone con Penia e a prendere, di fatto, tutte le decisioni<sup>4</sup>.

Un tantino più complessi appaiono, invece, i tentativi di individuare in Bdelicleone l'eroe delle *Vespe*. Sebbene, infatti, il riconoscimento dell'ideologia politica del poeta sia quasi scontato (cf. n. 2), è, però, vero che, compiuta con successo l'azione di disinganno nei confronti dell'anziano padre, Bdelicleone non conosce comunque il trionfo<sup>5</sup>. Occupa, anzi, uno spazio sempre minore, finendo col dover affrontare le nuove difficoltà prepotentemente procurategli dal padre. Possiede, inoltre, tratti inattesi per un eroe di commedia, come, ad esempio, uno spiccato senso del dovere e un certo gusto per i ragionamenti, e cerca di condurre la vita più borghese possibile, finendo inevitabilmente sconfitto<sup>6</sup>.

È, invece, decisamente più peculiare il caso delle *Tesmoforiazuse*, dove si assiste a un peculiare 'sdoppiamento' della funzione protagonista. Nella commedia, infatti, nonostante l'ingombrante presenza di Euripide, il Parente è tecnicamente il protagonista del dramma, di cui occupa quasi sempre la scena. Eppure, il poeta è la mente di diverse *μηχαναί*, tutte, però, fallimentari. Allo stesso tempo, anche il Parente è artefice di autonome trovate: il rapimento della bambina che finisce per rivelarsi un otre di vino, in una riuscita e nota parodia del *Telefo*; l'ingegnoso invio di una richiesta d'aiuto, alla maniera di un altro personaggio euripideo, Palamede; la divertente ripresa dell'*Elena*. Lo stesso Euripide gli delega la funzione protagonista, incaricandolo di perorare la propria causa presso le donne; anzi, con tale delega, il tragediografo «manda in scena, fingendolo per l'occasione, il proprio "doppio", cui deve lasciare il ruolo primario per ragioni

<sup>3</sup> Per Jay-Robert 2009, 81 i personaggi femminili, anche quando sono le eroine della vicenda, non sono 'completi'. Il loro ruolo andrebbe, infatti, letto in funzione di quelli maschili, così che le loro azioni non hanno valore di per sé ma in quanto 're-azioni' a comportamenti maschili, che permettono loro di rivelarsi.

<sup>4</sup> Thiery 1986, 186 e 286. Per l'agone tra Penia e Cremilo, Komornicka 1964, 126 e 129-32. Per Russo 1984, 354-58, invece, Aristofane porta in scena nel *Pluto* due «protagonisti perpetui» (Cremilo e Carione), che si alternano, con funzioni e caratteristiche distinte, in compagnia di nuovi ed episodici personaggi, dando mobilità e varietà alla commedia.

<sup>5</sup> Secondo Biles 2002, 198-201, Aristofane si sarebbe identificato con Bdelicleone, come indicato dal nome stesso del personaggio, incarnazione dell'antipatia per il demagogo espressa nella parabasi (cf. *Ve.* 1029-37. Cf. Paduano 1974b, 24). Per una contestazione di Bdelicleone nel ruolo di portavoce dell'autore, si veda, di contro, Jedrkiewicz 2006, 63 che parte dall'assunto che Aristofane non avesse bisogno di portavoce in teatro avendo a disposizione le due parabasi.

<sup>6</sup> MacDowell 1971, 8-9; Paduano 1974b, 22 ss.; Bowie 1993, 81 e 101; Jedrkiewicz 2006, 63 n. 3. In genere, gli eroi aristofanei trionfano, con l'eccezione di Strepsiade. Le ragioni di questo fallimento sembrano risiedere nel carattere banale e meschino del progetto che, mirando al mancato pagamento dei debiti, si connota come «violazione *standard* dell'etica sociale ... a fronte della palingenesi che propongono le altre commedie» (Paduano 2006, 228. Cf. Thiery 1986, 298-99).

elementari di logica teatrale»<sup>7</sup>. Certo, la dimensione eroica appare smorzata a confronto delle imprese di Trigeo e Pisetero (l'eroe delle *Tesmofoziause* sogna, infatti, banalmente di tornare sano e salvo dalla propria sposa), anche perché, a 'impresa' compiuta, l'equilibrio è ristabilito senza la creazione di un nuovo ordine<sup>8</sup>. La soluzione della vicenda è, dunque, molto vicina all'universo menandro (dove i potenziali elementi di sovversione sono smussati e riconciliati e l'ordine ristabilito, cf. p. 48), ma, allo stesso tempo, l'azione del Parente è caratterizzata, come quella di tutti gli eroi aristofanei, da una rabbiosa determinazione, assente nei personaggi menandrei<sup>9</sup>. Anche il Parente, dunque, è un eroe, perché, in un anelito di libertà, s'ingegna per superare creativamente l'*impasse* in cui si trova<sup>10</sup>.

La statura eroica dei protagonisti aristofanei appare, dunque, caratterizzata da estrema varietà e allo stesso tempo presenta una funzione sovversiva comune, accresciuta proprio dalle differenze reciproche; solamente Diceopoli e Pisetero, infatti, sembrano seguire uno schema di comportamento molto simile, per quanto sotto alcuni aspetti si avvicinino ad altri eroi<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Bonanno 1990, 253. Moulton 1981, 110, 142 e Russo 1984, 295-98, individuata una biforcazione del ruolo eroico, dividono la commedia in due parti: la prima, con l'assemblea e la difesa di Euripide, con protagonista il Parente; la seconda, dopo la parabasi, in cui il Parente è salvato dal poeta, ora protagonista.

<sup>8</sup> Paduano 1982, 103-7; Tammaro 2006, 252-53.

<sup>9</sup> Paduano 1982, 107.

<sup>10</sup> Bonanno 1990, 254.

<sup>11</sup> Cf. Carrière 1979, 123. La constatazione dell'inefficienza e della corruzione delle istituzioni politiche determina negli *Acarnesi* la risoluzione dei legami tra comunità e individuo che, costituitosi in stato, afferma la propria volontà. La stessa intolleranza determina negli *Uccelli* la creazione di uno spazio alternativo, libero e naturale, salvo le evoluzioni cui la nuova città andrà incontro. Sentimenti d'insofferenza, legati a uno stato di guerra, da intendersi, comunque, come massima degenerazione della vita politica, innescano l'impresa della *Pace*, mentre nei *Cavalieri*, l'indignazione per il demagogo evoca, dal nulla, un avversario 'tristemente' all'altezza, grazie a cui si attuerà il risanamento sociale (Paduano 2006, 227). Tanto Diceopoli quanto Pisetero entrano, inoltre, in scena con un'intenzione precisa: parlare in Assemblea per la pace e cercare e interrogare Tereo sulla città migliore dove vivere. È, però, un dato di fatto che entrambi cambino idea in seguito a una peripezia, passando a ben altra prospettiva (un trattato di pace privato Diceopoli e la fondazione di una città aerea Pisetero). In maniera simile (nel *Pluto* l'incontro con l'eponimo dio suscita in Cremilo l'idea di restituirgli la vista, mentre nelle *Nuvole* Strep-siade non cessa di cambiare parere. Meno semplice da definire è la posizione di Dioniso, parzialmente fedele ai piani quando riporta sulla terra Eschilo anziché Euripide. Mantengono, invece, propositi ben saldi Lisistrata e Prassagora, mentre non prendono iniziative Filocleone e, in parte, il Salsiccio che si limita a ricevere un incarico (Thiercy 1986, 295-96). Nelle imprese di Diceopoli e Pisetero, l'egoismo finisce, inoltre, per trionfare, anche se l'ambizione del primo è quasi nulla rispetto a quella smisurata del secondo; anche Demo godrà da solo dei vantaggi acquisiti, ma sarà tenuto al riparo da eventuali accuse di egoismo dalla trasparenza allegorica del nome (Paduano 2006, 246-47). Sentimenti personalistici animano anche Strep-siade e il piacere dell'esclusione caratterizza il trionfo di Trigeo, per quanto interessi solo mercanti d'armi e si fondi, anzi, sul sentimento della collettività (Thiercy 1986, 297; Paduano 2006, 247. Sui tratti collettivi del trionfo della *Pace* si veda la n. 92 a p. 42 e per l'egoismo e l'altruismo degli eroi aristofanei, si veda anche a p. 37). Infine, sebbene Diceopoli e Pisetero manchino di un avversario realmente titolato, corrono comunque pericoli concreti e, in corso d'opera, si alleano ora con il

Il panorama eroico aristofaneo è, dunque, estremamente vario ma, allo stesso tempo, attraversato da alcune linee comuni; molte di queste intervengono direttamente, come si sta per mostrare, nella determinazione della dimensione eroica<sup>12</sup>.

## 2. I tratti eroici

I protagonisti delle commedie aristofanee sono, dunque, per certi versi accomunati da un insieme di punti in comune, che permettono di riconoscere con sufficiente certezza chi il poeta intendesse porre al centro della commedia.

Ma quali tratti li hanno resi degni del titolo di 'eroe'?

Come si accennava ad apertura, tra le qualità necessarie a un'impresa di successo, vi è la compresenza, nel suo artefice, di tratti umani, divini e animali. La *ποικιλία*, intesa come compresenza di aspetti contrastanti, è, dunque, un ingrediente fondamentale della natura eroica, dall'*epos* omerico sino alla commedia aristofanea<sup>13</sup>. Nell'immaginario comune, infatti, l'eroe epico rappresenta l'eroe per eccellenza ed è, pertanto, indicativo

---

Coro ora con personaggi secondari. Una situazione analoga accomuna Trigeo, Lisistrata e Dioniso, mentre il solo ad avere un nemico con cui scontrarsi dall'inizio alla fine è il Salsicciaio. Tutti gli altri sono, invece, affiancati da alleati dall'atteggiamento spesso indeciso e contraddittorio (Thiercy 1986, 294-95. Per la coppia eroica si veda più avanti a pp. 40 ss.). Pericoli non da poco sono, inoltre, affrontati da Trigeo e dal Parente, mentre più sfocati o meno gravi sono i rischi corsi da Strepziade, Lisistrata e Dioniso; totalmente al riparo, invece, Prassagora e Cremilo (Thiercy 1986, 297).

<sup>12</sup> Tra le figure ricorrenti spicca l'anziano dai costumi semplici e, talvolta, mente semplice, che molto deve al piccolo agricoltore, e che, in tutte le sue manifestazioni, si caratterizza per una sfrenata *joie de vivre*, incarnazione dell'assenza di limiti che è l'essenza stessa della poesia aristofanea (cf. Whitman 1964, 21-22; Camerotto 2008, 275-76 e 279-80). «L'unica eccezione reale è quella dei *Cavalieri*, dove il conflitto è orizzontale rispetto alla discriminante dell'età, ma è soprattutto svolto con una tale e consapevole allegorizzazione che la dimensione personale è decisamente secondaria» (Paduano 1974b, 31. Sulla figura del vecchio in commedia, Tammaro 1995, che ne riconosce le alterazioni grottesche legate alla funzione comica e, al tempo stesso, rileva come non possa parlarsi di una visione comica della vecchiaia, incarnazione di malinconico vagheggiamento del tempo antico. Così, Carrière 1979, 125-28 non associa l'età dell'eroe al tipo psicologico del vegliardo, veicolo di un'idea di rigenerazione della città da parte delle forze antiche). Lanza 1989, 188 connette queste eroiche figure di vecchi, goffi, chiacchieroni e maleducati, metà svaniti e metà furbi, nostalgici del tempo antico e con una dose di buon senso tale da valer loro la solidarietà del pubblico, alla figura del *βωμολόχος* (cf., più avanti, la n. 50), del quale costituirebbe una semplice connotazione, seppur non secondaria. Non è mancato, inoltre, chi ha cercato di riconnettere la predilezione autoriale per protagonisti 'avanti negli anni' a categorie di patologia psichica (cf. Dracoulides 1967). Va, infine, notato, come i personaggi del dramma attico non abbiano, in realtà, una maschera anagrafica precisa, essendo connotati genericamente come 'vecchi', 'giovani' o 'non-adulti' (Jedrkiwicz 2006, 62 n. 2. Cf. Arnott 1989, 73 dove queste considerazioni sono riferite alla tragedia, dove la vecchiaia è sempre molto avanzata e segnata della senilità).

<sup>13</sup> Whitman 1964, 42-51 individua l'origine e il significato di una tale compenetrazione nella genesi dionisiaca della commedia e nella figura di Dioniso, incarnazione grottesca (cf. *H. Dion.* ed Eur. *Bac.*) di tutte e tre le forme, che unisce la potenza animale e divina all'aspetto umano (cf. a p. 38). Per uno sguardo d'insieme alla *poikilia* come tratto caratteristico della composizione aristofanea, da ultimo, Mureddu – Nieddu 2009.

che già nella grandezza sua e delle sue gesta, luci e ombre finiscano ambigualmente per fondersi<sup>14</sup>.

Allo stesso tempo, però, Aristofane ha arricchito la ricetta eroica con altri ingredienti, originando un nuovo eroe; come si ricorderà, infatti, alla grottesca compenetrazione di tratti umani, animali e divini, si aggiunge un altrettanto 'sconcertante' intreccio, quello tra εἴρων e ἀλαζών.

### ◆ La ὕβρις

In precario equilibrio sul filo della ὕβρις, gli eroi omerici incarnavano al massimo grado violenza, orgoglio, crudeltà ed egocentrismo. A parole, infatti, nessuno si sarà mai detto disposto a sfidare le divinità e, invece, molti finivano per farlo, presi da un *furor* guerriero che ne diventava la cifra di riconoscimento<sup>15</sup>.

La domanda è, dunque, se anche l'eroe comico possa macchiarsi di ὕβρις e la risposta è affermativa. L'eroe comico, infatti, non segue nessuna regola che non sia la propria, usando le proprie abilità per volgere qualsiasi cosa a proprio vantaggio, spesso con un semplice gioco di parole; già Odisseo era un 'dio in terra' tra i bugiardi, ma la sua bravura era anche un'arte degna di lode (cf. Hom. *Od.* XIII 291-95)<sup>16</sup>.

Così, ad esempio, di Trigeo si dice subito che insulta, come un Prometeo, uno Zeus maldisposto nei confronti degli uomini (cf. *Pax* 57) e l'avventuroso viaggio che intraprende in cielo sulla falsariga di Bellerofonte si connota, sin dall'archetipo, come un atto di ὕβρις (cf. Pind. *I.* 7.44)<sup>17</sup>.

Una precisazione va, però, fatta: la ὕβρις comica può, infatti, sfociare in un più semplice e comune ὕβριζειν contro tutto e tutti, tipico del mondo della commedia<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Brelich 1958, 225-83 (che vi riconosce l'incarnazione della καλοκάγαθία dell'ideale uomo greco), in partic. 278, sottolinea il carattere ambivalente della figura eroica, determinato dai tratti mostruosi che le possono essere propri. L'eccesso può manifestarsi, infatti, in tratti negativi che interessano tanto il fisico (gigantismo e nanismo, teriomorfismo, androgenismo e simili) quanto comportamenti e tratti morali (polifagia, appetito sessuale, omicidi, inganni e furti, ὕβρις, follia). Hainsworth 1993, 49-50, pur sottolineando l'ambiguità morale dell'eccesso eroico, registra una certa difficoltà nel determinare cosa sia 'normale' e cosa 'eccessivo' in tale contesto. Si pensi a Eracle, per i cui ruoli nell'arte e nella letteratura greche, in un continuo riadattamento del mito, Galinsky 1972; Pike 1980; Burkert 1987, 125-56; Burkert 2003, 394-400; per le sue contraddizioni; Gentili 1984, 178-82 con particolare riguardo alla produzione pindarica e all'*Eracle* euripideo.

<sup>15</sup> Cf. Camerotto 2009b, 43 ss.: «un eroe diviene un aristeuon quando nella battaglia, spinto dal *furor*, uccide un gran numero di avversari, ovvero è in sostanza *androphonos*» (*ibid.*, 103. Cf. Camerotto 2001, 268-85 per la complessità del tema, cui ne sono regolarmente associati altri). Di Donato 2006, 35-52 (in partic. 49 ss. per un'analisi dell'*aristeia* come scontro che isola l'eroe dalla collettività della battaglia) studia il guerriero omerico da un punto di vista antropologico, in quanto uomo che si determina rispetto alla funzione bellica, elemento caratterizzante della formazione sociale in cui s'inserisce.

<sup>16</sup> Whitman 1964, 25 e 29. Per questo tratto nell'eroe comico, si veda a pp. 34 ss.

<sup>17</sup> Cassio 1985, 50-51.

<sup>18</sup> Camerotto 2008, 272.

### ◆ La dimensione divina

L'eroe omerico aveva, dunque, un rapporto complesso con la divinità, fatto di scontri ma non solo; l'impresa eroica si compiva, infatti, generalmente con il favore di un dio che poteva, addirittura, arrivare a originarla<sup>19</sup>. Lo stesso Odisseo poteva contare, in momenti particolarmente critici, sull'aiuto divino, cui si affidava intelligentemente e con assoluta fiducia. Il celebre episodio delle Sirene, rappresentazione emblematica dell'astuzia odissiacca, ne è un esempio: l'intelligenza dell'eroe sta, infatti, nel seguire alla lettera le prescrizioni di Circe, il cui favore, peraltro, Odisseo ha conquistato grazie all'aiuto di Hermes. Ed è sempre conformemente alla volontà divina che ristabilirà la propria autorità su Itaca, eseguendone con prontezza il volere<sup>20</sup>.

L'*aristeuōn* aveva una relazione privilegiata con la divinità, in nome soprattutto della propria natura, mortale ma vicina a quella divina tramite comparazioni e paragoni o per reale o supposta parentela<sup>21</sup>.

Si tratta, dunque, di mostrare come anche per l'eroe comico il rapporto con il divino abbia la stessa duplicità dell'antecedente epico. In non poche occasioni, infatti, i nostri eroi si trovano a fare i conti con l'ostilità degli dei, in particolare del tirannico Zeus; Trigeo, Pisetero e, in parte, lo stesso Cremilo che, rendendo la vista a Pluto, va contro la volontà del signore olimpico, costruiscono, infatti, la propria statura eroica, a scapito dell'olimpico sovrano<sup>22</sup>.

Non sempre, però, gli dei si mostrano ostili all'eroe. È il caso paradossale di Hermes che, da un lato, nelle vesti di valletto e portiere olimpico, incarna l'ordine che l'eroe cerca di abbattere; dall'altro, in quanto dio-mediatore per eccellenza, è un aiuto fondamentale all'impresa e, pertanto, uno dei motori del processo di sovversione che porta alla costituzione del nuovo mondo<sup>23</sup>.

Il rapporto con il divino in commedia si spinge, però, oltre. Nel momento in cui Trigeo, Pisetero e Cremilo sconfiggono Zeus, infatti, ne prendono, di fatto, il posto<sup>24</sup>. Almeno per Pisetero, però, è necessario puntualizzare che più che di vittoria, si dovrebbe

<sup>19</sup> Camerotto 2009b, 44. Cf. Camerotto 2001, 270 e 273 per il peculiare rapporto tra il dio e l'*aristeuon*.

<sup>20</sup> Lanza 1994, 9-18 in partic. 16 ss.: «l'astuto Ulisse dell'antro di Polifemo è piccolo, brutto, da nulla; ma questo non è l'aspetto comune di Ulisse nel resto dell'*Odisea*. Pur soggetto, specialmente dopo l'arrivo a Itaca, alle continue trasformazioni operate da Atena, volta a volta invecchiato e ringiovanito, Ulisse resta pur sempre dentro i canoni delle rappresentazioni dell'eroe». Cf. Lanza 1997, 14-15.

<sup>21</sup> Hainsworth 1993, 45-47; Camerotto 2009b, 48.

<sup>22</sup> Camerotto 2008, 265.

<sup>23</sup> Jay-Roberts 2002, 16-19.

<sup>24</sup> Whitman 1966, 28. Cassio 1985, 52-54 ridimensiona la portata dell'affronto a Zeus di Trigeo. Se, infatti, negli esordi tutto sembra organizzato «in modo da fare di Trigeo una degna controparte di Zeus, piano piano però, mentre rimane in piedi tutto il castello esteriore della grande impresa ... l'interesse viene allontanato dai fini del viaggio e concentrato sulle modalità del viaggio e sul mezzo di trasporto ... l'idea dell'uomo che si misura con gli dei viene gradualmente abbandonata».



parlare di compromesso tra il vecchio e il nuovo signore, che segna l'affinità e l'alleanza tra i due<sup>25</sup>.

Dunque, in quanto artefice di un trionfo assoluto, l'eroe comico può assumere quei tratti divini che gli varranno l'ammirazione e l'invidia del Coro; la nuova dimensione lo libera, infatti, da qualsiasi contingenza umana, il che gli permette di poter cambiare atteggiamento ogniquale volta la situazione lo richieda<sup>26</sup>.

Anche questo trionfo, tuttavia, si connota in maniera differente a seconda dell'eroe; si pensi alle nozze che sanciscono le vittorie di Trigeo e Pisetero. Per quest'ultimo, l'apoteosi è totale e, in effetti, compare come nuovo Zeus dotato di folgore (cf. *Av.* 1712-14 e 1744-54)<sup>27</sup>. Nell'imeneo cantato dal Coro, le nozze con Basileia sono assimilate a quelle tra Zeus ed Era (cf. *Av.* 1731-42b) e lo stesso Pisetero afferma di dirigersi ἐπὶ δάπεδον Διός (1757). Nel trionfo nuziale di Trigeo, invece, Opora ha una controparte in Theoria, destinata alla *Boulé*, e la donna, ricompensa dell'eroe per la vittoria, ne è il simbolo (per cui si potrà citare a confronto la flautista con cui si accompagna Filocleone nel finale delle *Vespe*). La figura, muta e seducente, di Opora incarna, quindi, il nuovo mondo ideale, ricercato e realizzato dal protagonista<sup>28</sup>.

#### ◆ La componente animale

Oltre alla dimensione umana e divina, la ποικιλία dell'eroe epico aveva una terza componente, quella animale. Questi eroi, infatti, sono come leoni, tori, montoni; bestie nobili, dunque, che, in quanto tali, nobilitano l'eroe. La loro funzione, però, non finiva qui, incarnando, di fatto, una qualità eroica<sup>29</sup>; così Achille, per la forza, è accostato a un leone<sup>30</sup>, mentre la possanza di Odisseo che avanza nell'accampamento, suggerisce a

<sup>25</sup> Corsini 1987, 120.

<sup>26</sup> Thierry 1986, 189; Camerotto 2008, 268 nota, comunque, come i confini tra umano e divino siano aperti in entrambi i sensi, se è possibile che Dioniso, un dio, indossi i panni dell'eroe comico (per Dioniso nel ruolo di eroe comico, Habash 2002, 1-5 e si veda più avanti a p. 38).

<sup>27</sup> Cf. *Av.* 1535, 1600, 1626 e 1631 in cui si dice che Zeus avrebbe ceduto a Pisetero lo scettro e non la folgore. «Un uomo che impugna lo scettro di Zeus non evoca nulla di particolare, mentre un uomo (e tanto più un "tiranno") che brandisce la folgore non poteva non richiamare un celebre mito, quello di Salomone, l'empio sovrano che cercò di spacciarsi per Zeus imitandone i tuoni e i fulmini e fu poi debitamente incenerito dal dio stesso che non tardò a punirne la superbia» (Magnelli 2007, 118).

<sup>28</sup> Hubbard 1991, 182; Magnelli 2007, 117-19. Jay-Robert 2009, 83 ricollega questo aspetto alla gioia acquisita nei rituali agrari e dionisiaci.

<sup>29</sup> Lonsdale 1990, 9-13. Clarke 1995, 137-38 e 146 ss. individua nella forza e nella possanza ciò che accomuna l'eroe e la bestia, ma, allo stesso tempo, riconosce come questa manchi di quella consapevolezza dei propri limiti tipica della dimensione umana.

<sup>30</sup> Cf. *Hom. Il.* xx 164-73, xxii 262-65, xxiii 40-43, 571-73 (per cui si veda Moulton 1977, 112-14 in partic. 105-6 riguardo *Il.* xix 318-22 dove, con motivo parzialmente diverso, Achille, orfano di Patroclo, è accostato sì a un leone, ma a cui un cacciatore ha sottratto i cuccioli). Per il leone animale 'eroico', Vermeule 1979, 85 ss.; Lonsdale 1990, 39-70; Clarke 1995, 145-59 in partic. 153-59 con riferimento ad Achille.

Priamo il paragone con un robusto montone<sup>31</sup>. Altro animale, paradigma dell'azione dei più grandi eroi, è il cinghiale, possibile incarnazione dei tratti dell'*aristeuōn*, associato al leone per forza, ardimento, furia e pericolo<sup>32</sup>.

Che cosa condivide, dunque, l'eroe comico di questa componente?

Innanzitutto, le bestie comiche sono di tutt'altra natura rispetto a quelle epiche: topi, cani, scimmie e uccelli non possono certo essere definiti nobili alla stregua di leoni, tori e cinghiali. Ma è di questi animali che l'eroe comico può assumere i tratti. Questo accade 'normalmente' attraverso il paragone e la metafora, 'eccezionalmente', ed è questa una novità rispetto all'omologo epico, con una vera e propria metamorfosi; si pensi a Pisetero ed Euelpide per i quali la metamorfosi in uccelli, con la magica comparsa delle ali (cf. *Av.* 801-8), si rivela il perno dell'azione<sup>33</sup>.

Dimensione teriomorfa assumono anche Filocleone e le sue azioni, rappresentati con una successione d'immagini animali: patella (cf. *Ve.* 105), ape o calabrone (cf. 107), topo (cf. 140, 204-5), vari tipi di uccelli (cf. 129, 207), asino (cf. 189) e una donnola ladra (cf. 363); in *Ve.* 4 è addirittura presentato come uno *ἄκνωδαλον*, animale non meglio definibile con cui metaforicamente si indica una persona dal comportamento strano o disumano, dotata di un'energia straordinaria che non le consente quasi di star ferma<sup>34</sup>. Appare, inoltre, significativo che l'immagine dell'uccello sia associata a un Filocleone le cui speranze di fuga sono ancora intatte e piene di entusiasmo (cf. 129), ma quando, invece, il volo, e con esso la libertà, appaiono lontani, e la ricerca di un barlume, seppur minimo, di speranza sarà frenetica, l'eroe delle *Vespe* diverrà, da uccello, roditore (cf. 204-5)<sup>35</sup>.

La dimensione teriomorfa dell'eroe dell'*epos* arriva, dunque, in maniera del tutto peculiare al protagonista comico.

<sup>31</sup> Cf. Hom. *Il.* III 197 per cui si veda Moulton 1977, 93 n. 14.

<sup>32</sup> Il cinghiale è raramente simbolo dell'attacco vero e proprio, diversamente dal leone, predatore carnivoro per eccellenza, che, in un confronto diretto, ha sempre la meglio. Così, in *Il.* XVI 823-26 Ettore è il leone che atterra il cinghiale «ansimante» Patroclo, mentre ancora in XVI 756-58, dove il duello è in corso, erano entrambi due leoni (Lonsdale 1990, 76; Janko 1992, 406 e 416; Camerotto 2009b, 141-68. Si veda anche Vermeule 1979, 88-91 che accosta il linguaggio poetico tradizionale a quello visivo di periodi differenti). In Hom. *Il.* VII 255-60, Aiace ed Ettore, che si scagliano l'uno contro l'altro, sono assimilati a leoni e cinghiali in quanto «boars are a regular symbol of counter-attack, cf. e.g. 11.414-18; that justifies the alternative here, to complement the unprovoked aggression of lions» (Kirk 1990, 269. Cf. Scott 1974, 58-60; Edwards 1991, 133-34).

<sup>33</sup> Camerotto 2008, 268-69. Whitman 1964, 50-51 vede in Pisetero il miglior esempio della compenetrazione di tratti umani, divini e animali qui messa in evidenza.

<sup>34</sup> MacDowell 1971, 127; Jedrkiewicz 2006, 63 e 68-69.

<sup>35</sup> Paduano 1974b, 113 confronta l'utilizzo di queste immagini nelle *Vespe* e negli *Uccelli*, la cui pulsione trionfante è ben diversa da quella tormentata della prima commedia. Proprio per questo, Aristofane ricorre a una diversa simbologia, per «esprimere una sorda e tenace battaglia combattuta contro ostacoli ineliminabili».

Almeno un accenno andrà, però, al fatto che non pare il solo a riceverla. Per quanto, infatti, la tradizione satiresca sia frammentaria, vale la pena notare che tali requisiti sembrano ritornare, seppur con proprie peculiarità, nei suoi protagonisti. L'Eracle dei *Kêrukes* eschilei, sconfitto il leone Nemeo e indossatane la pelle, è, infatti, oggetto di una sorta di assimilazione con l'animale appena abbattuto (cf. ffr. 109-110 Radt), mentre nel *Sileo* euripideo è esplicitamente paragonato a un toro dallo sguardo di fuoco, che sta per affrontare un leone (cf. fr. 689 K). Sebbene, dunque, anche il suo nemico possa essere accostato a un animale e averne i tratti (nel fr. 689 K è, infatti, assimilato a un leone), l'eroe satiresco «occupe la position de l'animal au service de l'humain, opposé à l'animal sauvage agresseur»<sup>36</sup>.

#### ◆ εἶρων e ἀλαζών

La *ποικιλία* comica affonda, dunque, le radici nel mondo dei grandi eroi dell'*epos*. Come, però, si accennava, questa contaminazione è arricchita da una nuova e originale commistione tra εἶρων<sup>37</sup> e ἀλαζών<sup>38</sup>.

Ogni eroe aristofaneo si presenta, infatti, anche come il risultato della complessa compenetrazione di queste componenti, il cui equilibrio oscilla a seconda del carattere e soprattutto dei bisogni dell'eroe<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Voelke 2001, 335-36.

<sup>37</sup> Il sostantivo compare, in una serie negativa, una sola volta in Aristofane (cf. *Nub.* 449 μάσθλης, εἶρων, γλοιός, ἀλαζών) in stretta connessione con ἀλαζών e con riferimento alla medesima nozione; chi, infatti, sappia sfruttare al meglio le proprie capacità linguistiche, saprà destreggiarsi tra entrambi i ruoli, secondo quanto richiesto dalla situazione (Whitman 1964, 27; Starkie 1968, 24; Turato 1995, 194; Beta 2004, 247-48). Termini annessi a εἶρων non compaiono che due volte nell'opera aristofanea (cf. *Av.* 1211 εἰρωνεύεται, *Ve.* 174 εἰρωνικῶς), implicando «a questionable hidden intention» (Whitman 1964, 301 n. 8. Cf. Starkie 1968b, 147). Negli *Uccelli*, infatti, «il *Witz* della battuta sta nel fatto che Pisetero si rifiuta di credere che Iride possa aver attraversato da sola la grande muraglia della nuova città degli uccelli, attribuendole, così, la stessa attitudine simulatrice di cui egli stesso aveva dato prova poco prima, in linea con il motivo-guida dell'intera scena» (Zanetto 1987, 276).

<sup>38</sup> In Aristofane, la parola compare in *Ach.* 109, 135, 373, *Av.* 983, 1016, *Eq.* 269, *Nub.* 102, 449, 1492, *Pax* 1045, 1069, 1120, 1121, *Ra.* 909, cui si aggiungono i composti di *Ach.* 63, 87, *Av.* 825, *Ra.* 280, 919. Ribbeck 1882, 5 congettura che il primo a introdurre il termine sulla scena sia stato Cratino (cf. Bekker 1814, 374.19); l'astratto, ἀλαζονίαν, compare in Aristossene di Selino (cf. Heph. Ench. 8.3), in un verso che individua negli indovini i campioni dell'ἀλαζονεία (Cornford 1968, 257 n. 11; Beta 2004, 240). Per una definizione di ἀλαζών, «a sly, crafty dissembling by which the ἀλαζών presents himself in a positive aspect, be it as beneficent, amiable, modest or simply innocuous, when in fact he is self-seeking and harmful. The strategy of the ἀλαζών is thereby to disarm another and defeat him. In other words, the ἀλαζών is vulpine», Wolfsdorf 2008, 668. Il sostantivo è spesso sinonimo di 'bugiardo' e, in effetti, in Platone i due termini sono costantemente accoppiati, cf. *Ch.* 173c, *Euthyd.* 283c, *Gorg.* 525a, *HipMi.* 369e, *Lys.* 218d, *Resp.* 490a (Cornford 1968, 122 e 257 n. 19; Hubbard 1991, 2 n. 2. Cf. Ribbeck 1882, 4). Per le varianti (sicofante e *kolax*) dell'ἀλαζών, che ne hanno consentito l'evoluzione nella *mese*, conformemente ai cambiamenti politico-sociali di Atene, Gil 1981, 39-57.

<sup>39</sup> Thiery 1986, 187. Cf. Cornford 1968, 119-39 cui si deve l'identificazione delle categorie di ἀλαζών, βωμολόχος ed εἶρων sulla base di Aristot. *EN* 1108a21. Lo studioso riteneva, però, che l'eroe aristofaneo potesse collocarsi solo nelle prime due (cf. Whitman 1964, 26; Hubbard 1991, 4 n. 8). Più recente-

Se, infatti, l'εἴρων è chi pretende di avere meno conoscenza e potere di quanto realmente abbia, l'ἀλαζών, invece, è chi reclama un rispetto non dovutogli (cf. Aristot. *EN* 1127a20 ss., 1127b17 ss.), vantando conoscenze e abilità oltremisura di cui si serve nel proprio interesse; quando parla, dunque, l'ἀλαζών non dice la verità, o, perlomeno, non tutto quel che dice è verità<sup>40</sup>.

Come spesso accade con la ricca comicità aristofanea, però, definito in prima battuta chi sia l'ἀλαζών, le cose si complicano quando si tratta di darne esemplificazioni concrete.

Il termine può qualificare, infatti, tanto l'eroe quanto il guastafeste che ne interrompe senza diritto sacrifici, banchetti e celebrazioni, pretendendo di prendere parte a piaceri e vantaggi su cui non ha alcun diritto<sup>41</sup>. La risposta è sempre un netto rifiuto, condito da sferzante ironia, in seguito a cui è malamente scacciato. Nelle commedie di Aristofane, infatti, scene di questo tipo sono frequenti ma non uniformi e l'effetto comico varia con il variare di situazioni che sono, di fatto, il punto di arrivo dei conflitti sviluppatosi nella prima parte del dramma. Gli ἀλαζόνες, infatti, distinguendosi in un'ampia varietà di tipi, arrivano in seguito alla vittoria dell'eroe e il pubblico gode a vedere umiliati sicofanti e individui che, nella vita reale, hanno una certa influenza sulla cittadinanza o per posizione sociale (incarichi religiosi inclusi) o per abilità intellettuale.

A questo gruppo sembra ascrivere anche la figura di Socrate, personaggio stravagante e dal fare sprezzante e austero, i cui insegnamenti, nelle *Nuvole*, sono all'origine della condotta di Fidippide (cf. la n. 9 a p. 136)<sup>42</sup>. Tuttavia, sebbene la commedia s'interessa alle cause del conflitto tra generazioni e, in particolare, alle colpe della nuova educazione, Strepsiade, rappresentante, in un certo senso, della vecchia scuola, è forse ancora più ridicolo del massimo sostenitore della nuova, Socrate. È, infatti, un vecchio ateniese che sembra avere nient'altro che difetti: ignorante, ottuso, ingiusto e, soprattutto, avaro; nonostante tutto, è anche un brav'uomo, padre affettuoso, inizialmente impre-

---

mente, Silk 2000, 232 ha preferito parlare di funzione, mobile e trasferibile, più che di tipi; l'ἀλαζών, l'εἴρων e il βωμολόχος, «character-types» normalmente riconosciuti in Aristofane, non equivarrebbero a personaggi, ma a funzioni; così, nelle *Tesmofoiazuse*, il ruolo del βωμολόχος è ricoperto dal Parente solo ad apertura, mentre nel finale la medesima funzione sarà rivestita dallo Scita. Sulla figura del βωμολόχος, si veda più avanti la n. 50.

<sup>40</sup> Cornford 1968, 120; Dover 1968, 107-108; MacDowell 1990, 287-88; Beta 2004, 237-47; Major 2006, 133-34 («the audience's recognition of the *alazoneia* leads to laughter» *ibid.*, 135).

<sup>41</sup> Cornford 1968, 122-23 individua una serie di caratteristiche essenziali all'ἀλαζών: «(1) he interrupts the sacrifice or wedding-feast, and claims a share in the fruits of the Agonist's victory; (2) he has a vaunting, boastful, swaggering disposition; (3) he is regularly mocked, beaten, or otherwise mishandled, and driven away. We also found reason to suggest that he may be in some way a double of the Antagonist» (*ibid.*, 129); lo studioso ne riconosce, infine, la genesi nei miti e rituali dionisiaci all'origine della commedia.

<sup>42</sup> Imperio 1991, 103-4.

gnato dei valori morali che caratterizzano i campagnoli aristofanei, inguaiato dalla debolezza nei confronti della sposa<sup>43</sup>.

Paragonabile, per molti versi, al Socrate delle *Nuvole* è, poi, l'Euripide degli *Acarnesi*, un saccante intellettuale, pretenziosamente preso dalle proprie 'occupazioni'. Il tragediografo appare, infatti, come un ἀλαζών, chiuso nell'isolamento degli stracci che indossa e degli oggetti da quattro soldi che ne riempiono la dimora, mentre compone pomposamente e «con i piedi all'aria» (cf. 399 ἀναβάδην)<sup>44</sup> tragedie la cui σεμνότης è sistematicamente derisa. Non sorprende, dunque, che nelle *Tesmofoiazuse* l'ἀλαζονεία torni come fonte di sconfitta per il tragediografo<sup>45</sup>.

L'ἀλαζονεία rappresenta, dunque, l'ennesimo paradosso delle figure eroiche aristofanee, che accolgono, tra le proprie componenti, tratti degli ἀλαζόνες che spesso si trovano a combattere.

Ne è un esempio Diceopoli che finge di essere stato ingannato dallo stratagemma del Megarese e mostra tutte le caratteristiche dell'ἀλαζών mentre batte Euripide sul terreno delle sottigliezze retoriche (cf. *Ach.* 400-89). Allo stesso tempo, però, è anche fautore della sconfitta di un tipo ben preciso di ἀλαζών, il prototipo letterario del soldato-fanfarone incarnato da Lamaco (cf. 572-625 e 1072 ss.), e dei diversi ἀλαζόνες che si presentano a domandare un po' di tregua o cibo (cf. 719 ss.)<sup>46</sup>.

L'ἀλαζονεία è, però, solo una fra le componenti della natura eroica dei protagonisti aristofanei. Può, infatti, accadere che parte essenziale e costitutiva ne sia l'εἰρωνεία: cosa potrebbero, infatti, il Salsicciaio, Demos e Dioniso senza?<sup>47</sup> Con una precisazione: questa εἰρωνεία non ha nulla a che spartire con quella socratica, priva com'è di qualsiasi volontà di rendere migliore l'oppositore, a vantaggio di uno spavaldo trionfo su ogni ragione e dissenso<sup>48</sup>. Anzi, sarà forse proprio in opposizione con il Socrate della commedia «“millantatore” (*alazon*, appunto), che sfoggia con toni scostanti (*semnotes*) la propria superiorità intellettuale trattando argomenti di nessuna (così sembra) utilità pratica ... che Platone avrà costruito il suo “ironico” (*eiron*), che dissimula il proprio sapere e sa solo di non sapere»<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> Thiery 1986, 258-59. Sulla figura di Socrate, la sua 'storicità' e i rapporti con quello platonico e senofonteo si veda Cornford 1968, 136-40; Thiery 1986, 260-62 con bibliografia sull'argomento e, più avanti, a pp. 133 ss.

<sup>44</sup> Sul significato dell'avverbio si veda, da ultimo, Olson 2002, 179.

<sup>45</sup> Thiery 1986, 252 e 255; Tammaro 2006, 252. Sulla identificazione intellettuali/ἀλαζόνες, Imperio 1991, 52-53 (con bibliografia sull'argomento)

<sup>46</sup> Cornford 1968, 135-36; Thiery 1986, 192-95. Non a caso, Plauto si ispirò per il *Miles gloriosus* a una commedia della *nea* intitolata proprio Ἀλαζών (Major 2006, 135).

<sup>47</sup> Hubbard 1991, 6.

<sup>48</sup> Whitman 1964, 27.

<sup>49</sup> Turato 1995, 193. Sull'εἰρωνεία socratica si veda più estesamente a pp. 145 ss.

L'ironia dell'eroe comico, dunque, sarà, da un certo punto di vista, nient'altro che un mezzo per una più grande e inclusiva ἀλαζονεία, con cui creare, attraverso la parola demiurgica, una nuova realtà immaginaria<sup>50</sup>.

#### ◆ La lingua degli eroi

Nelle *parodoi* di *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe* e *Uccelli*, l'abilità retorica dell'eroe risolve il conflitto con il Coro, di cui è affrontata con successo l'aggressività. La parola eroica si connota, infatti, come «utile», χρηστός, uno strumento attraverso cui realizzare l'impresa da 'salvatore' della città<sup>51</sup>. Un cittadino è, infatti, χρηστός se possiede qualità morali, politiche e sociali, da cui trae beneficio egli stesso e, soprattutto, la città (cf. *Th.* 832 ss.)<sup>52</sup>; l'impresa eroica può essere, pertanto, intesa in tal senso e con essa il suo artefice. Di conseguenza, nonostante il ricorso alle tecniche retoriche dei sofisti, la parola eroica è 'positiva'<sup>53</sup>.

Così, Diceopoli e Pisetero affascinano il Coro grazie a una retorica evidentemente duplice. Pisetero, in particolare, ne conquista l'appoggio con la forza delle parole (cf. *Av.* 425 προσβιβᾶ λέγων)<sup>54</sup>, manipolandole come un maestro di retorica e facendone dei mezzi per la propria creazione: gli basta cambiare πόλος in πόλις (cf. 180-84) e νόμος in νομός (cf. 1286-89) perché questa si attui<sup>55</sup>. Diceopoli, invece, nelle vesti di

<sup>50</sup> Whitman 1964, 27; Carrière 1979, 122. Oltre che dell'εἶρων e dell'ἀλαζών, l'eroe comico può assumere i tratti del βωμολόχος, personaggio che, normalmente, ricopre un ruolo secondario, dipendente dall'eroe, nelle vesti di amico o servo. Cornford 1968, 121-22 conclude, pertanto, che il βωμολόχος non ha esistenza propria e indipendente, in quanto personaggio che assume il ruolo del buffone nei momenti in cui la figura eroica ha atteggiamenti più seri (cf. Gil 1981, 41). «Ha [infatti] il compito di abbassare al livello del comico tutti gli aspetti "seri" che la situazione della commedia presentava agli occhi del protagonista, pronunciando le battute più volgari e ricoprendo il ruolo della "spalla"» (Beta 2004, 249). Di questo parere anche Kidd 2012. In Aristofane (cf. *Eq.* 1358 ἐάν τις εἴπη βωμολόχος ξυνήγορος), il termine ha significato vicino ad ἀλαζών, con toni minacciosi (Whitman 1964, 302 n. 8). Per Gil 1997, 41, il βωμολόχος è un ἀλαζών «cuya conducta obedecía al ánimo de lucro» (cf. Aristot. *Rh.* 1419b7-9); il suo unico scopo è provocare il riso a ogni costo, senza tener conto né della decenza né delle eventuali ferite inferte alla vittima di turno. Si veda anche sopra la n. 39.

<sup>51</sup> Cf. *Lys.* 638-39 ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἄστοί, λόγων / κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων e 648 ἄρα προύφειλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι, *Pax* 909-11 ἢ χρηστὸς ἀνὴρ πολίτης ἐστὶν ἄπασιν ὅστις γ' ἐστὶ τοιοῦτος.

<sup>52</sup> Casevitz 1997, 445-56 giunge a questa conclusione dopo aver analizzato le occorrenze di χρηστός nell'opera aristofanea. Significativo è lo slittamento di significato verso χρήσιμος (cf. *Ec.* 177-78, *Eq.* 191-92, *Lys.* 639 e 648, *Pax* 909, *Ra.* 1009-11, 1053-58, *Th.* 832). Cf. Dover 1974, 296-99; Cagnetta – Petrocelli – Zagaria 1978, 327-28 e 332 ss.

<sup>53</sup> «La "parola positiva" consiste nel "dire cose giuste" (nel "parlar bene" o nel "dire la verità"), nel "parlare in modo onesto" (χρηστὰ λέγειν) o, in subordine, nel "fornire utili consigli" (χρήσιμα λέγειν)» Beta 2004, 286.

<sup>54</sup> προσβιβάζω è usato nel senso di «persuadere», cf. Aristoph. *Eq.* 35, Xenoph. *Mem.* 1.2.17 (*LSJ* s.v. προσβιβάζω).

<sup>55</sup> «Il *pun* è sostenuto dal consueto meccanismo comico in virtù del quale le consonanze verbali corrispondono ad affinità concettuali» (Zanetto 1987, 198. Cf. Thierry 1986, 114). Magnelli 2007, 114 ritiene che le abilità retoriche di Pisetero si connotino negativamente sul finale, dopo che anche gli atteggiamenti

‘controfigura’ del poeta (cf. *Ach.* 497-501 cf. 561 δίκαια πάντα κούδεν αὐτῶν ψεύδεται), ricorre a parole ‘positive’, e cioè utili alla città; ma quando compare in scena, abbigliato degli stracci dell’eroe euripideo Telefo, le sue parole acquistano luce negativa<sup>56</sup>.

La descrizione del modo di parlare di un personaggio rientra, dunque, fra i mezzi di cui Aristofane si serve per dipingerne il carattere, secondo una connotazione positiva o, e questo è il caso più macroscopico, negativa<sup>57</sup>.

Il linguaggio degli eroi, dunque, che si propongono un obiettivo sostanzialmente giusto, non può che essere ‘positivo’, opposto a quello di politici, sofisti, avvocati, indovini, donne, schiavi, poeti tragici e comici. Non a caso, alle due eroine il poeta non riferisce mai il verbo λαλεῖν, tipico del vaniloquio femminile (cf. *Ec.* 119, 120, 230; *Lys.* 356, 442, 627; *Th.* 267, 393, 1082, 1087), ed esse si dimostrano consapevoli della serietà delle proprie intenzioni e dell’efficacia retorica delle proprie parole<sup>58</sup>.

Non a caso, le parole del Parente nella *rhesis* in difesa di Euripide (cf. *Th.* 466-519), una precisa rassegna delle malefatte femminili, presentano tratti nuovi, quasi da scena di genere, vicini alla dimensione quotidiana della *Nea*, cui le *Tesmofoiazuse* si avvicinano nella dimensione novellistica del ritmo discorsivo<sup>59</sup>.

---

menti hanno concorso in tal senso; precedentemente, infatti, soprattutto in fase iniziale, sarà stato naturale per il pubblico considerarle distintive dell’eroe comico. Di contro, Hubbard 1991, 158-82 in partic. 162-63 ne sostiene l’identificazione con le dottrine e le tecniche sofisticate in voga all’epoca; la stessa posizione è in Corsini 1987, 57-136 in partic. 86 ss. che vede in Pisetero «un prodotto tipico della sofistica» e nella Sofistica, la molla dello sconvolgimento che, partendo da una posizione di apparente liberazione, sfocia in un’oppressione peggiore della precedente (*ibid.*, 119 ss.).

<sup>56</sup> Beta 2004, 285-86.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 21. Dover 1987b, 236-48 sostiene che Aristofane, attribuendo un linguaggio a un personaggio, attuasse un compromesso tra convenzione e naturalismo, per cui anche i personaggi più memorabili si sviluppano attraverso ciò che dicono e non il modo in cui lo dicono. Di parere diverso Nieddu 2001 che, pur concordando sul fatto che Aristofane non persegua una caratterizzazione sistematica e coerente, riconosce nell’autore una serie di «locuzioni e giri di frase che nella loro particolare modulazione appartenevano – ed ancora appartengono – all’universo femminile» (*ibid.*, 215). Dello stesso parere Willi 2003 per il quale «the essential condition for a variety to assume a dramatic function is just that there are sufficient markers either (1) to make it conspicuous in one or two particular scenes or (2) to let it constantly reappear throughout an entire play, though with less prominence in any single scene» (*ibid.*, 226). Rientrano nel primo gruppo le battute pronunciate da personaggi femminili in *Ecclesiazuse*, *Lisistrata*, *Tesmofoiazuse*, dove si respira un’atmosfera tipicamente femminile (*ibid.*, 157-97); è, invece, ricollegabile al secondo, l’associazione, ben riconoscibile nelle *Nuvole*, tra Socrate e i suoi allievi, con un «vocabulary of scientific poetry and nominalizing or typicalizing syntactic structures» (*ibid.*, 51-156). Un altro esempio è nella caratterizzazione, diversa nel grado ma non nella quantità, delle parole dello Scita nelle *Tesmofoiazuse* (*ibid.* 198-225. Cf. Willi 2002b, in partic. 142-49).

<sup>58</sup> Cf. *Ec.* 583 καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω, *Lys.* 527 ἡμῶν χρηστὰ λεγουσῶν. In Aristofane il verbo λαλεῖν è normalmente associato a parole non necessarie o non richieste (cf. Eup. fr. 116 K-A). Ussher 1973, 74; O’ Sullivan 1992, 132-34; Beta 2004, 157-62, 269-74 in partic. 92-95 per l’associazione della donna con animali proverbialmente simbolo di loquacità.

<sup>59</sup> Cf. Paduano 1982, 111.

Un accenno va, infine, alle continue variazioni tipiche del registro comico, capace di elevarsi alle vette tragiche per poi cadere nella bassezza e, spesso, nell'oscenità provocatoria del linguaggio quotidiano, scandendo il ritmo della progressione comica. Nella comunicazione aristofanea, infatti, il gioco tra proprietà denotativa e valori connotativi e metaforici è complesso e continuo<sup>60</sup>. Solo apparentemente, quindi, omonimia e uso tralato sono ignorati, mentre in realtà tutto è decontestualizzato, in una pluralità che infrange le convenzioni e suscita il riso. In questo modo, metafore sostanzialmente estinte, come le celebri *σπονδαί* degli *Acarnesi*, acquistano nuova vitalità, in una comica restituzione del termine al significato originario<sup>61</sup>. I meccanismi elementari del comico si arricchiscono, dunque, di una creatività nuova con cui, grazie alle parole, l'eroe comico – si pensi anche solo a Pisetero – fa nascere una nuova realtà<sup>62</sup>.

#### ◆ La *πονηρία*

Stabilita la compenetrazione tra dimensione umana, animale e divina della *ποικιλία* eroica, cui per l'eroe comico si aggiunge un altrettanto singolare intreccio tra *εἴρων* e *ἀλαζών*, l'attenzione va ora a un'ultima componente parimenti essenziale: la forza dirompente e liberatoria della *πονηρία*.

Se una definizione di *πονηρία* deve essere data, la più semplice è quella di *summa* di ogni sorta di condannabili difetti<sup>63</sup>. Sorprende, quindi, l'uso di *Eq.* 181 *ὅτι ἡ πονηρὸς*

<sup>60</sup> Cf. Mureddu 2006a, 193-222 che, tra gli elementi metaforizzati comuni a tragedia e commedia, ma con differente funzione di straniamento, riconosce, come denominatore comune alle commedie aristofanee, l'attraversamento di un orizzonte percettivo fatto di visioni più o meno buffe e sconvenienti che, sollecitando l'immaginazione dello spettatore, «innescano ... il riso, proprio per la loro capacità di traviare e, nel pieno senso etimologico, “divertire” l'ascoltatore» (*ibid.*, 222).

<sup>61</sup> Bonanno 1987 considera questo tipo di metafore, le cosiddette 'redivive', alla stregua di dispositivi comici attivi quando lo spettatore, riconosciuta l'immagine, è colto di sorpresa; perché ciò avvenga, è necessario che l'esplicitazione non sia eccessiva. Si veda anche Mureddu 2006b, 9 che nota come la costruzione dell'azione comica si fondi sulla personificazione e reificazione di concetti e sull'oggettivazione delle metafore.

<sup>62</sup> Lanza 1989, 189-90; Lanza 1997, 201-2.

<sup>63</sup> Nella tarda metà del V sec., *πονηρός*, insieme al sinonimo *μοχθηρός*, assume un significato sociale e politico, assente dalla letteratura precedente (cf. Hes. fr. 248.1 Merkelbach – West; Epicharmus fr. 66.2 K-A; Thgn. 274; Aesch. fr. 90 R., *Sept.* 257, *Ch.* 752), opposto a *καλὸς κάγαθός* e *χρηστός* (cf. Cagnetta – Petrocelli 1977, 161-62 e 169 ss.; Cerri 1975, 123 per la coppia antinomica *χρηστός* – *πονηρός* nel linguaggio politico di V secolo). Un'opposizione analoga appariva veicolata nella silloge teognidea, in accordo con la produzione pindarica, dalle coppie antinomiche *ἀγαθός* – *ἔσθλος* e *κακός* – *δειλός*, il cui significato «è etico e sociopolitico insieme, in relazione con l'ideale di vita dell'aristocrazia greca arcaica», un'accezione assente dalla poesia omerica, dove esprimono, in genere, un giudizio di valore sul singolo o costituiscono pure e semplici designazioni di ordine sociale (Cerri 1968). Similmente, *πονηρός* sembra aver conosciuto un'evoluzione di significato, apparentemente tutta attica, associandosi probabilmente a *πόνος*, *πένομαι*; i sostantivi *πόνος* e *μόχθος*, infatti, erano spesso riferiti all'allenamento atletico o all'addestramento militare (cf. Pind. *I.* 1.38, *N.* 10.30, *O.* 5.15, 10.22), attività degne di onore nelle città doriche ma non in quelle ioniche e attiche, cf. Hdt. VI 12, Thuc. II 39.4 (Neil 1966, 206-9 analizza anche le occorrenze del termine nella letteratura di V-IV sec.).



κάξ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς, dove è la pietra miliare della vittoria e della salvezza<sup>64</sup>. È, però, possibile che quest'accezione sia peculiare di una commedia come i *Cavalieri*, che stigmatizza i fatali esiti della demagogia.

I toni appaiono, invece, smorzati in *Ve*. 192 πονηρὸς εἶ πόρρω τέχνης καὶ παράβολος, dove le parole di Bdelicleone, miti e tendenzialmente velate di ammirazione per una «something more live “cleverness”», intendono la πονηρία con un valore prossimo al greco moderno, con riferimento alla capacità di trarre vantaggio da situazioni e persone, in virtù di un'intelligenza priva di scrupoli ma, allo stesso tempo, piacevole<sup>65</sup>.

In che modo, quindi, la πονηρία interessa la dimensione eroica dei personaggi comici?

Innanzitutto, si tratta di una caratteristica variabile, che varia insieme all'eroe. Ciò significa che alcuni (come Cremilo) ne sono totalmente sprovvisti, mentre altri, quali il Salsicciaio, Pisetero e Dioniso, ne sono veri e propri campioni, seppur dotati di elementi positivi che gli impediscono di sfociare nella negatività dei loro avversari<sup>66</sup>.

Esempio di πονηρία è, dunque, Pisetero che, come già Diceopoli, approfitta dell'eccezionalità della situazione per ideare e realizzare il proprio progetto<sup>67</sup>. Protagonista attempato ma vitale, intraprendente e allegramente lascivo, l'eroe degli *Uccelli* parte dal disagio per le condizioni dell'Atene contemporanea per ideare e mettere in atto la trovata surreale che gli permetterà di ribaltare la situazione a beneficio proprio e poi, eventualmente, della comunità. In realtà, nel finale, questa prospettiva è capovolta e, abbandonato l'ambizioso progetto altruistico con cui ha sedotto gli uccelli (riscatto e potere universale), chi ci guadagna è lui solo<sup>68</sup>. Nel fronteggiare i vari ἀλαζόνες materializzati a fondazione avvenuta, Pisetero avanza, dunque, verso una vittoria che, nonostante gli atti di violenza, viene dalla forza della parola, e la πονηρία ne è il mezzo<sup>69</sup>. L'eroe degli *Uccelli*, quindi, personaggio 'egoista' per eccellenza, realizza, anche grazie alla

<sup>64</sup> Whitman 1964, 29; Thiery 1986, 187-88. πονηρία compare due volte in Aristofane (cf. *Nub.* 1066 e *Th.* 868), mentre πονηρός ricorre più di ottanta volte.

<sup>65</sup> Whitman 1964, 29-30 e 30-35 per un'analisi delle origini della πονηρία attraverso i poemi omerici e l'*Inno ad Hermes*.

<sup>66</sup> Thiery 1986, 188. Cf. Camerotto 2008, 273 che, tra gli attributi dell'eroe comico, pone πανουργία e πονηρία sullo stesso piano.

<sup>67</sup> Thiery 1986, 198.

<sup>68</sup> Paduano 2006, 246; Magnelli 2007, 114 e 120-21.

<sup>69</sup> Cornford 1968, 122 ss., in partic. 134 ss.; Thiery 1986, 201-5. Gli ἀλαζόνες affrontati da Pisetero si dividono in due gruppi: il primo, antecedente l'ingresso di Iris, composto da un poeta (904-53), un profeta di oracoli, incarnazione del vero parassita (959-90), il geometra e astronomo Metone (992-1020) e, infine, un ispettore (1021-55); il secondo, richiamato dal bando dell'araldo, costituito da un aspirante parricida (1337-71), dal ditirambografo Cinesia (1372-1409) e da un sicofante (1410-68). Corsini 1987, 77-82 interpreta le scene come la drammatizzazione «dell'atteggiamento restauratore e decisamente moralizzatore di Pistetero» che crudelmente disillude quanti bussano alla sua porta, dopo essersene servito per affermare il proprio potere assoluto. Di parere opposto MacDowell 1995, 227-28, secondo il quale il nucleo della situazione non risiede nel fatto che Pisetero scacci i visitatori quanto, piuttosto, nel fatto che cerchino in ogni modo di introdursi nella nuova città.

πονηρία, la salvezza personale e, pertanto, il successo più grande. In questo senso, può essere considerato l'eroe aristofaneo più 'completo'<sup>70</sup>.

Non tutti gli eroi, infatti, sono πονηροί alla medesima maniera; altri, più altruisti, cercano di riportare l'ordine, la pace e la fortuna passata per se stessi ma anche per il resto della città. A questa serie appartengono Trigeo, Lisistrata e Dioniso<sup>71</sup>.

Il primo, per vicinanza anche cronologica, ha qualcosa della πονηρία di Diceopoli, quando cerca di conquistare Hermes alla propria causa (cf. *Pax* 406 ss.), mentre il trionfo, sancito dalle nozze finali, richiama quello di Pisetero. Le nozze di Trigeo, però, si svolgono all'interno e non al di fuori della città, così che realtà e finzione finiscono per identificarsi, mentre l'eroe rappresenta le aspirazioni della maggior parte dei Greci (cf. p. 29). Inoltre, l'unico ἀλαζών che deve affrontare, Ierocle (cf. 1052-1124), è oggettivamente inoffensivo.

Molto vicina a Trigeo è Lisistrata, interessata, più che alla salvezza personale, a quella della città; diversamente dall'eroe della *Pace*, però, non conosce l'apoteosi finale e torna nell'ombra al semplice rango di donna ateniese<sup>72</sup>.

Infine, Dioniso occupa un posto senz'altro particolare; in quanto dio, sembra, infatti, incarnare la cultura ateniese alla ricerca di sé<sup>73</sup>, mentre, indossate le vesti dell'eroe comico, mostra, in una vera e propria parodia del genere, due diversi processi con cui suscitare il riso: da un lato, l'auto-inganno, per cui il dio/attore è convinto di assumere l'identità del personaggio imitato, e cioè Eracle; dall'altro, lo smascheramento di chi si auto-inganna, nel momento in cui il vero carattere si manifesta rispetto a quello dell'eroe tebano<sup>74</sup>. Dioniso si presenta, infatti, in scena come la grottesca fusione, su un corpo di-

<sup>70</sup> Thiery 1986, 198.

<sup>71</sup> Camerotto 2008, 262 considera 'egoista' Trigeo che, nel finale, trionfa da solo. Per Magnelli 2007, 120-21, invece, negli *Uccelli* la prospettiva è addirittura capovolta rispetto ad *Acarnesi* e *Pace*. Lo studioso, confrontati i finali, sulla base degli elementi comuni, linguistici, contenutistici e metrici, individuati da F. Perusino (cf. Perusino 1966, 60-63 che ricollega una tale consonanza al contenuto degli *Uccelli*, associando la vittoria di Pisetero a quella di Diceopoli, e le nozze con Basileia alla scena nuziale a conclusione della *Pace*), afferma che «Trigeo e Diceopoli agiscono in prima istanza per loro stessi, ma poi il loro operato si traduce in un beneficio anche per la loro comunità (o almeno per parte di essa, negli *Acarnesi*); viceversa, Pisetero intraprende il suo ambizioso progetto all'insegna dell'altruismo, seducendo gli uccelli col miraggio del riscatto e del potere universale, e invece alla fine chi ci guadagna è soprattutto lui». Si veda anche Thiery 1986, 207-24.

<sup>72</sup> Cf. Paduano 2006, 247 per il quale la discreta uscita di scena di Lisistrata, indiscutibile artefice del trionfo eroico, è dovuta alle «virtù cooperative» che, nel suo caso, costituiscono l'essenza dell'onnipotenza eroica.

<sup>73</sup> Su Dioniso, Segal 1961 che, risolvendo le apparenti incongruenze e incoerenze della figura, conclude: «the process of Dionysus' development can thus be regarded as the central and unifying theme of the play. He succeeds in integrating the old-comic buffoon with the god of the dramatic festivals, and into this wider conception of himself as the god of the festive aspect of communal life he absorbs also his various other religious functions, including his somewhat more solemn and serious side as Iacchus» (*ibid.*, 230).

<sup>74</sup> Habash 2002, 1-5.

vino, di tratti eroici e femminei, mentre, intruso nell'Ade, reagisce a un mondo immutabile, sebbene instabile. Ed è sempre lui, e non gli abitanti dell'Oltretomba in cui si imbatte, a incarnare la figura dell'ἄλαζών, Dioniso/Eracle, un parassita, cattivo pagatore. Questo eroe, dunque, unisce all'aspetto umano e divino spiccato altruismo e una *πονηρία* ben definita<sup>75</sup>.

Campione di *πονηρία* è, invece, il Salsicciaio; in lui, la componente è talmente preponderante da costituire l'essenza stessa di questo personaggio di fronte a cui neppure il Paflagone può nulla. I due rivali si misurano, infatti, proprio su questo piano, in ἄλαζονεία, βδελυρία, ἀναιδεία e πανουργία (cf. *Eq.* 181, 277, 324, 385, 397, 409, 684), fonti della vittoria agonale e, quindi, delle ironiche congratulazioni del Coro (cf. *Eq.* 459 ὡς εἶ τὸν ἄνδρα ποικίλως τ' ἐπῆλθεσ ἐν λόγοισιν)<sup>76</sup>. Allo stesso tempo, accade, però, che, ottenuta la vittoria, tutti questi tratti abbandonino il Salsicciaio e, al posto dell'attendibile apoteosi dell'ἄλαζονεία, Aristofane fa del suo eroe il salvatore che permette a Demo di rigenerarsi, svelandone solo ora il nome: Agoracrito (cf. 1257)<sup>77</sup>.

Infine, in Filocleone, descritto da Xanthia e Sosia (cf. *Ve.* 67-135) prima dell'ingresso in scena (cf. 144), la *πονηρία* è a tutto tondo. È, infatti, costituito da elementi estremamente vari, che vanno dalla propensione per l'ingiustizia a veri e propri atti illegali, compiuti o vagheggiati<sup>78</sup>. Questi, tuttavia, non gli valgono l'antipatia del pubblico, restando, forse, il personaggio più simpatico tra quelli di Aristofane; in fondo, la causa del suo atteggiamento è l'adesione alla politica di Cleone e al suo *entourage*; inoltre, nonostante stranezze e drastici cambiamenti (da maniacale eliaista finisce per abbracciare i costumi sociali a lui più estranei e scambiare con il figlio l'identità paterna), resta incrollabilmente coerente<sup>79</sup>. Questo, nonostante le morti simboliche in scena: il tentato suicidio dopo la sconfitta nell'agone (cf. 757) e lo svenimento successivo all'assoluzio-

<sup>75</sup> Whitman 1964, 236.

<sup>76</sup> Thiery 1986, 48; Kaimio 1990, 58-59.

<sup>77</sup> Con la vittoria il Salsicciaio ha ottenuto potenza e preveggenza, in una sorta di evoluzione dallo stato sotto-umano e grottesco degli esordi. Thiery 1986, 249-50, 321-23.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 267-68 ritiene che in Filocleone siano più marcati, rispetto agli altri eroi, i tratti del buffone. Di parere opposto Jedrkiewicz 2006, 68-70 secondo cui, diversamente da Strepsiade, suo immediato antecedente, il nostro eroe non sarebbe stato concepito sul modello del βωμολόχος, ma dotato dei tratti dell'eroe mitologico (eccezionalità sovrumana, energia straordinaria, attraversamento di fasi iniziatiche, rapporto diretto con la divinità), dimensione, peraltro, sottolineata dalla parodia epica e tragica. Così, nel finale, Filocleone non intrattiene un comportamento da βωμολόχος quanto, piuttosto, da vero e proprio eroe che «persegue la sua missione in un mondo alla rovescia. Tutti, infatti, si muovono ormai in questa dimensione rovesciata, dove i padri sono figli ed i vecchi giovani» (*ibid.*, 83). Per il mondo alla rovescia, 'categoria' dell'utopia comica, Farioli 2001, in partic. 139-86.

<sup>79</sup> Jedrkiewicz 2006, 62.

ne del cane Labete (cf. 995-98). Anzi, a queste seguono due rinascite altrettanto comiche: da giudice pubblico a giudice privato e da vecchio plebeo a giovane signore<sup>80</sup>.

La *πονηρία* sembrerebbe, dunque, d'importanza fondamentale per la riuscita dell'impresa eroica; è grazie ad essa, infatti, che molto spesso l'eroe riesce a trionfare da solo sugli avversari.

#### ◆ Un eroe solo ma scortato da un compagno per un *τόλμημα* straordinario

Nell'impresa l'eroe comico è solo contro tutto e tutti e i suoi avversari sono degni di tal nome, di regola potenti<sup>81</sup>. Come i più grandi eroi del mito, anche l'eroe comico combatte contro mostri (Trigeo lotta contro Polemos e il guerrafondaio Cleone è un mostro degno di Cerbero, cf. *Pax* 313-15) e come gli eroi tragici, è solo nel momento del conflitto<sup>82</sup>. Anche gli eroi epici erano isolati nella realizzazione dell'impresa: Ettore, da solo, metteva in difficoltà l'intero esercito acheo (cf. *Il.* VIII 234 ss.) e difendeva la città di Troia (cf. *Il.* VI 403) e, dal lato opposto, Achille (cf. *Il.* XX 26 ss.)<sup>83</sup>.

L'azione eroica è, dunque, generalmente segnata dall'isolamento, osteggiata dai nemici e, in alcuni casi, da quanti potranno in diversa maniera contribuire alla realizzazione. In commedia, questo accade nonostante le idee all'origine siano per definizione comuni e, in quanto tali, condivise dal poeta e, auspicabilmente, dal pubblico.

<sup>80</sup> Per questo è sembrato ad alcuni che Bdelicleone non riesca ad assurgere al grande trionfo eroico (cf. Thiery 1986, 277). Per altri, invece, è fautore di una vittoria completa, accanto agli «altri vincitori anarchici Diceopoli, Trigeo e Pisetero» (Jedrkiwicz 2006, 63-68 in partic. 63).

<sup>81</sup> Camerotto 2008, 262-65.

<sup>82</sup> La lotta contro un mostro accomuna l'eroe comico all'autore comico. Lo stesso Aristofane si presenta come novello Eracle (cf. *Ve.* 1030-37 ripreso quasi letteralmente in *Pax* 751-60), modello positivo da imitare rispetto ai nemici, *in primis* Cleone, connotati come gli esseri mostruosi sconfitti dall'eroe tebano (Mastromarco 1989, 415-23; Camerotto 2008, 264-65. Cf. Jedrkiwicz 2006, 71-72 per la mostruosità di Cleone nelle *Vespe*).

<sup>83</sup> Camerotto 2001, 271; Camerotto 2009b, 45-47. Kahane 1997, 118-34 individua nella solitudine un tratto costitutivo dello *status* eroico, espresso dal ricorso a *οἶος* e *μοῦνος*. Il primo occupa spesso, al di là del contesto formulare, chiusura di verso, frase, unità narrativa (cf. *Il.* I 118-20, v 302-304, x 82-83, XII 445-51, xx 285-87, xxiv 456), una posizione marcata, dove si evita il ricorso, metricamente alternativo, a *μοῦνος*. È poi rilevante che, in altra sede, *οἶος* non veicola quella straordinarietà che esprime, invece, in posizione marcata. Analogamente *μοῦνος*, in posizione marcata a inizio verso (cf. *Il.* IX 481-82, XVII 469-73, *Od.* XVI 19, 113-25, xx 28-30, xxii 9-14), ha valore differente non solo da *οἶος* ma anche dai propri utilizzi in altra sede. Se, infatti, come *οἶος*, accresce e sottolinea il significato della scena, sembra, però, evocare altro genere di solitudine, lontana da quella eroica di *οἶος*. «The relationship between the two terms was made even more significant by the fact that they correspond to a conceptual opposition central to Homeric epic: the contrast between the larger than life reality of epic past, and the more humble reality of the present and the performance» (*ibid.*, 134). Analogamente Bakker – Fabricotti 1991, 74-75 riconosce il rilievo di *πρῶτος* in un verso come *Il.* XIV 402 *Αἴαντος δὲ πρῶτος ἀκόντισε φαίδιμος Ἔκτωρ*, sostanzialmente identico nel contenuto a *Il.* XVII 304 *Ἔκτωρ δ' ἀδτ' Αἴαντος ἀκόντισε δούρι φαιινῶ*. Entrambi affermano che Ettore scagliò la lancia contro Aiace, ma in maniera diversa. *Il.* XIV 402 non è espressione neutra, ma sottolinea come, al momento dello scontro, Ettore sia il primo ad attaccare scagliando la lancia.

Le incomprensioni e il disprezzo che inizialmente circondano l'eroe comico sono, dunque, causa di alienazione e lo rendono un 'diverso'. E quale migliore espressione di diversità della follia?

Si va, così, dal celebre *μαίνεται καινὸν τρόπον* di cui 'soffrirebbe' Trigeo (*Pax* 54)<sup>84</sup>, alla pazzia di cui sono accusati Strepziade (cf. *Nub.* 783, 832-33, 844-46)<sup>85</sup>, Pise-tero (cf. *Av.* 427, 1214), Cremilo (cf. *Pl.* 2, 507-8) e lo stesso Dioniso (cf. *Ra.* 41); per non parlare della mania di cui è vittima Filocleone che, nel finale delle *Vespe*, è dipinto come totalmente fuori controllo. Lo stesso *κνώδαλον*, animale non meglio definibile cui Filocleone è metaforicamente associato (cf. p. 30), può, infatti, essere simbolicamente riferito alla follia (cf. Aesch. *Eum.* 644 *κνώδαλα, στύγη θεῶν* detto delle Erin-  
ni)<sup>86</sup>.

L'isolamento enfatizza, inoltre, la grandiosità dell'impresa; nessun eroe, infatti, sarebbe tale senza un'impresa degna di tal nome.

Ecco, dunque, l'eroe comico liberare la quotidianità da tutto ciò che è negativo ed è fonte di privazioni e sofferenze; la sua impresa è un *τόλμημα* (cf. *Ec.* 106 e 288, *Lys.* 284, *Pax* 93-94, *Pl.* 419-21) che deve infrangere l'andamento ordinario delle cose, rovesciando, nella prospettiva straniante della commedia, la realtà di là dei limiti umani<sup>87</sup>. Il *τόλμημα* è *μέγα* e *δεινόν* (cf. *Ach.* 128 *ἀλλ' ἔργασομαι τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα*), e, in quanto tale, si ricollega ai più noti *ἔργα* degli antenati epici, fonte di *κλέος* imperituro<sup>88</sup>. Alla base vi è un'idea grandiosa, strana agli occhi altrui, ma connotantesi sostanzialmente come la risoluzione di un grande problema arrivato ad assumere carattere universale; in questo senso l'eroe comico è un vero e proprio 'salvatore'<sup>89</sup>.

Come, però, già gli eroi omerici, che, per quanto isolati nelle imprese, potevano avere al proprio fianco un secondo eroe, con funzione accessoria, o, addirittura, l'intero esercito da guidare all'attacco, così anche alcuni eroi aristofanei, pur restando protagonisti assoluti, sono scortati da un compagno<sup>90</sup>. Questo appare, spesso, come lo 'spec-

<sup>84</sup> Harvey 1971 legge il passo, insieme a *Av.* 30-31 e *Ve.* 71 ss., come una divertita allusione a un motivo comune a *Medea* e *Ippolito*, le cui protagoniste versavano in uno stato di salute a dir poco precario. La stessa sorte toccherà a Oreste nell'omonimo dramma.

<sup>85</sup> In *Nub.* 1476-77 è lo stesso Strepziade a darsi del pazzo per aver pensato di ripudiare gli dei a causa di Socrate.

<sup>86</sup> Paduano 1974b, 32 ss. (sulla follia dell'eroe comico in generale); Beta 1999, 136-40 per Filocleone.

<sup>87</sup> Camerotto 2008, 280-83.

<sup>88</sup> Camerotto 2001, 274. Cf. Di Donato 2006, 46: «la persona epica, il guerriero che deve rispondere all'imperativo dell'*aristeuein*, ha l'unica certezza del *kleos*, della memoria che perpetuerà la sua esperienza di vita, mentre sa di agire, individuo tra gli altri individui, in conformità di un *ethos* che gli garantisce coscienza individuale e identità sociale».

<sup>89</sup> Camerotto 2008, 278-79.

<sup>90</sup> Camerotto 2001, 270-71; Camerotto 2009b, 45. Di Donato 2006, 41-43 si concentra sul vincolo di reciprocità, militare e di vita quotidiana, che caratterizza i rapporti tra combattenti di un'ἐταιρία, ma con una precisazione: questo principio, infatti, non si esplica secondo una logica egualitaria quanto, piutto-

chio' che riflette e completa e, al tempo stesso, caricaturizza e contraddice, l'immagine dell'eroico compare.

I due possono, così, essere legati da rapporti di parentela (è il caso di Filocleone e Bdelicleone o Strepsiade e Fidippide o, ancora, Euripide e il Parente), o dall'appartenenza al medesimo gruppo sociale (Pisetero ed Euelpide sono due cittadini ateniesi legati da rapporti di amicizia), ma il processo attraverso cui questi legami sono portati in scena, può variare; Aristofane si serve, infatti, tanto dei nomi (significativa è l'opposizione tra Filocleone/Bdelicleone), quanto del destino loro riservato. I due personaggi possono, infatti, seguire percorsi paralleli: Strepsiade e Fidippide divengono, entrambi, discepoli di Socrate ma con risultati differenti, ed Euelpide e Pisetero, entrambi fondatori della nuova città, sono destinati l'uno a scomparire e l'altro a trionfare.

Queste coppie appaiono, dunque, costruite in conformità a due principi: uno di reciprocità e uguaglianza e l'altro di opposizione, come se, in una sorta di 'raddoppiamento', si rappresentassero le due facce di un medesimo personaggio, visto da due punti differenti<sup>91</sup>.

Per quanto isolati, inoltre, gli eroi aristofanei si trovano ad agire in contesti collettivi, dove oppositori e aiutanti compaiono fianco a fianco, a capo di alleati che assumono le loro stesse qualità e si identificano nel medesimo progetto; tra questi, si è visto (cf. p. 28), possono comparire anche divinità, a suggello del rango<sup>92</sup>.

Rispetto al proprio omologo tragico ed epico, però, l'eroe comico rigetta in blocco le autorità politiche, intellettuali e religiose, e rifiuta certe degenerazioni della πόλις che, trasformando gli individui in cittadini, li sacrifica a un'idea astratta di collettività, i cui

---

sto, proporzionalmente al prestigio e al merito. I rapporti tra ἑταῖροι restano, comunque, privi di quella dipendenza gerarchica e funzionale che determina, invece, le relazioni tra ἑταῖροι e θεράποντες.

<sup>91</sup> Jay-Robert 2009, 57-59 non sviluppa il discorso con specifico riferimento alla coppia eroica ma, più genericamente, riguardo alle numerose coppie di personaggi maschili, caratterizzate da tratti antitetici; così, Strepsiade e Fidippide o Bdelicleone e Filocleone non costituiscono, *stricto sensu*, una coppia eroica, alla maniera di Pisetero ed Euelpide. Del resto, lo studioso include anche una 'coppia' costituita dall'eroe e dal suo nemico, il Salsicciaio e il Paflagone, due furfanti, cittadini ateniesi, che nel finale si trovano a percorrere due cammini opposti: dalla periferia al centro il Salsicciaio, nuovo benefattore del popolo, e viceversa, dal centro alla periferia, il Paflagone ormai sconfitto (cf. Orfanos 2006, 103-4).

<sup>92</sup> Camerotto 2008, 265-67. Cassio 1985, 55 ss. parla di «intervento collettivo» a proposito del rapporto tra Trigeo e gli spettatori della *Pace*. Questo inizia nella scena dove Hermes, dopo aver avvisato l'eroe della recente partenza degli altri dei per sedi più elevate, passa dal 'tu' al 'voi' (cf. *Pax* 184 ἐρεῖς, 189 κότερεῖς, 196 μέλλεις e 221 ὄψεσθε, 226 λάβητε), come se avesse a che fare con il rappresentante di tutti i greci. Tale legame si accentua nella scena di Pemos, dove lo stesso Trigeo apostrofa il pubblico in tutte le sue componenti (cf. 244, 263, 298), quasi un'anticipazione dell'ingresso del Coro, costituito da greci di tutte le categorie e professioni (cf. 302), il cui numero è amplificato dalle parole del poeta (cf. Whittaker 1935, 183: «when the chorus represents indefinite multitudes, but cannot exceed its conventional number of twenty-four, the actors speak as if multitudes were actually present and so hypnotize the audience into accepting the chorus as an adequate substitute», cf. *Av.* 294-96, *Th.* 280-81). A impresa compiuta, chiarito che non è Zeus a dover restituire la Pace agli uomini, ma questi a doverla riconquistare, la 'folle' impresa di Trigeo (cf. 54) riceverà accoglienza entusiastica e panellenica (Paduano 2006, 243-44).

soli beneficiari sembrano essere le autorità e i parassiti. In questo, l'eroe comico si differenzia dalle controparti epiche e tragiche, incarnazioni di quei valori individuali aristocratici, riassumibili nell'ἄρετή, che la città integra nell'ideale civico<sup>93</sup>.

L'opposizione a ben più 'tradizionali' dimensioni eroiche resta, però, a tratti, solo apparente.

### 3. Eroi a confronto sulla scena teatrale

Una delle peculiarità più evidenti che oppone l'eroe comico al proprio omologo tragico, è la provenienza dall'Atene contemporanea, un mondo lontano da quello del mito e dell'epopea da cui l'eroe tragico proviene<sup>94</sup>. Le due sfere non sembrano, però, delimitabili con esattezza, proprio per via della convivenza fra tragedia e commedia, fonte di inevitabili influenze reciproche<sup>95</sup>.

Accade così che diversi punti di contatto siano stati rilevati tra il Dioniso delle *Rane* e quello delle *Baccanti*; sebbene, infatti, il sorriso della commedia non celi la divinità vendicativa che, nel dramma euripideo, facendosi beffe del 'nemico', lo conduce alla rovina, in entrambi i casi, il dio ha apparenza umana, per quanto più accentuata nella

<sup>93</sup> Carrière 1979, 120. Cf. Paduano 2006, 244. Si veda il fortunato studio sull'ideologia della città di Lanza e Vegetti, che, in partic. alle pp. 20-28, si concentrano sull'aspetto politico della produzione culturale ateniese. La *polis* è, infatti, assunta a tema fondamentale ma senza intenti propagandistici, essendo l'impegno politico la condizione originaria del cittadino ateniese. A cambiare, è il linguaggio, specchio di quanto si va sviluppando nello spazio politico, e con esso il rapporto tra l'uomo di cultura e il pubblico, con l'individuo assunto a oggetto di analisi in quanto omologo della società. In questo senso «il teatro, tragico e comico, finisce con l'apparire distintivo della cultura ateniese; e nel teatro il gioco di immedesimazione del pubblico nella vicenda poetica già necessario alla riuscita dell'esecuzione epica dell'aedo-rapsodo, si fa più ricco e articolato, mediandosi in un rituale organizzativo che ricalca fedelmente la ripartizione "politica" dei cittadini in tribù» (Lanza – Vegetti 1975, 26).

<sup>94</sup> Carrière 1979, 119 contempla il caso della commedia mitologica, il cui eroe è un personaggio mitico, protagonista di vicende straordinarie.

<sup>95</sup> Un'ampia discussione dei rapporti tra i generi teatrali in Mastrorade 2000, 23-39 e Silk 2000, 42-97. Qui, andrà solo un accenno al cosiddetto eroe satiresco, parte dell'universo mitico ma depurato delle vicende più truculente. È, così, spesso impersonato da divinità giovani, come Dioniso e Hermes, o da eroi che trionfano per ingegno e forza, come Eracle, Teseo, Giasone, Odisseo, Perseo (Jouan 1997, 215-16). Il solo esemplare di dramma satiresco giunto intero, il *Ciclope* di Euripide, permette, inoltre, una serie di interessanti osservazioni intertestuali sulla dimensione eroica del protagonista. Odisseo è, infatti, una figura sostanzialmente unitaria, riconducibile allo *stage villain* (Standford 1954, 102-17), su cui Euripide ha installato, con intento parodico, ironiche allusioni al modello epico (cf. *Cycl.* 460-63 e *Od.* IX 383 ss.; *Cycl.* 590-91 e *Od.* IX 373 ss.), sino all'*aprosdoketon* dei vv. 194 ss. (cf. *Od.* IX 224-30). L'eroe satiresco potrebbe, inoltre, essere stato latore di una serie di influenze sui compagni di scena, come suggerisce la figura di Trigeo, portatore di tutte le sue qualità, fra cui quei tratti animali propri degli eroi aristofanei (cf. pp. 30 ss.). Un accenno andrà, infine, al ruolo della parola nell'azione satiresca. Nel *Ciclope* l'impresa si basa, infatti, su un processo di manipolazione attuato attraverso i mezzi della persuasione e Sisifo, in un frammento di Crizia (19 Sn.) o forse euripideo, dispiega tutta la propria abilità retorica per dimostrare che gli dei non sono altro che un'invenzione degli uomini. Cf. Goins 1991, 187-94; Murreddu 1993, 591-600 in partic. 598-600; Gargiulo 1996, 15-20; Jouan 1997, 222-24; Voelke 2001.

commedia, e riveste funzione metateatrale. Nelle *Rane* è l'‘impresario’ responsabile delle Grandi Dionisie, che scende nell'Ade per trovare un poeta degno di tale nome; nella tragedia, dove è corego e corifeo delle menadi, diviene persino ‘macchinista’ scatenando il terremoto che scuote dalle fondamenta il palazzo di Penteo<sup>96</sup>.

Non sono, poi, rari i personaggi tragici, e nello specifico, euripidei, che parlano e agiscono come quelli comici: Eracle nell'*Alcesti*, Menelao nell'*Elena*, Xuto nello *Ione*, il vecchio Iolao con le sue pretese da combattente negli *Eraclidi*<sup>97</sup>, le astute Elena e Ifigenia, che nell'*Elena* e nell'*Ifigenia taurica* ingannano i sovrani barbari in maniera degna di una Lisistrata o di una Prassagora<sup>98</sup>.

Così, nell'*Alcesti* Euripide ci trascina in un momento di domestica quotidianità con un Eracle dai tratti marcatamente comici, sommerso da cibi e bevande<sup>99</sup>. E che dire di Xuto, che nell'ambiguo incontro con Ione, apostrofandolo τέκνον e chiedendogli di baciarlo la mano e abbracciarlo, passa per un uomo di mezza età intento a fare delle avances a un giovinetto?<sup>100</sup> Tra i personaggi del dramma, è il solo a essere presentato

<sup>96</sup> Jouan 1997, 217-21. Nella commedia, il dio unisce atteggiamenti buffi, e spesso ridicoli, a una seria consapevolezza intellettuale che ne fa un giudice la cui divinità è pienamente riconosciuta come risultato della vittoria (Giangrande 1972, 81). Si veda anche Beta 2009, 140-42 che propone un interessante parallelo tra la follia di Filocleone nelle *Vespe* (cf. p. 40) e quella di Eracle nell'*Eraclide* euripideo.

<sup>97</sup> Cf. Nieddu 2006, 234-36 che conclude: «l'innegabile coloritura comica è ... attenuata dalla velata connotazione patetica», e individua nell'ironica franchezza di Illo, sostegno di Iolao che scende in battaglia, «una precisa, inequivocabile, chiave di lettura della scena». Toni di evidente comicità sono riconosciuti anche da Basta Donzelli 2006b, 13 che ne sottolinea «il carattere affettuoso, non malevolo», per cui Iolao, che crede di poter atterrire con lo sguardo i nemici, non si accorge sino all'ultimo, quando, significativamente, esce di scena, di non potersi reggere in piedi senza l'aiuto di Illo (*ibid.*, 13-15).

<sup>98</sup> Jouan 1997, 224-27. Pippin 1960, 153-54 riconosce, nell'inganno a Teoclimeno, un esempio d'ironia comica; il signore egizio è, infatti, il solo a non cogliere il reale significato delle parole di Elena. Nieddu 2006, 245-46 individua, in *Hel.* 1193-1300 e *IT* 1153-1233, due esempi d'ironia comica soggettiva, in cui il motto ‘comico’ non deriva dall'opposizione tra il locutore inconscio e il pubblico onnisciente, ma dall'inadeguatezza del destinatario del discorso scenico, che è ingannato. Per l'uso tipicamente euripideo dell'ironia, veicolo di divertimento intellettuale e non semplice fonte di apprensione e angoscia, Nieddu 2006, 241 ss. e la n. 100.

<sup>99</sup> Knox 1979, 255; Jouan 1997, 225 (cf. Capomacchia 2004, 9 che legge nel pasto dell'eroe un esempio della tipica *hybris* eroica). Alcuni studiosi preferiscono parlare di tratti ‘satireschi’, anche per via della natura pro-satiresca del dramma, a richiamare i tipici stereotipi di un genere il cui posto l'*Alcesti* occupava nella tetralogia. Fra questi, Sutton 1973 riconosce il motivo della sconfitta di un furfante o di un orco, la liberazione dalla schiavitù, gli *xenia* e il loro mancato rispetto, trucchi e inganni vari, elementi folklorici e, ovviamente, l'ubriachezza. Suggestisce, inoltre, che «Euripides included it in order to make his new dramatic form appear to be an outgrowth of the satyr play, not a total departure from it. This was conceivably a device of Euripides intended to win approval his dramatic experiment. Certainly, the above observations make it clear that the *Alcestis* is not merely a “tragedy with a happy ending”, but a genuine hybrid combining important elements of both tragedy and satyr play» (*ibid.*, 391).

<sup>100</sup> Knox 1979, 260; Jouan 1997, 225. Basta Donzelli 2006, 175-80 precisa che τέκνον di per sé «non ha nulla a che vedere con l'equivoco che porta Ione a sospettare e respingere i supposti approcci erotici di Xuto. Ed è invece da altro lessico che Ione può essere indotto a fraintendere i propositi di Xuto» (*ibid.*, 179). Cf. Nieddu 2006, 242-44 per una lettura del dialogo in chiave ironica ma «rovesciata rispetto ai classici casi di ‘ironia tragica’: Euripide disgiunge il procedimento dal senso di sgomento al quale era



«in a broadly comic vein», nella veste di straniero che pianifica di porre un figlio illegittimo sul trono di una città, quella ateniese, particolarmente sensibile al tema della cittadinanza ereditaria. È, inoltre, sposato con una donna che è sì madre ma del figlio di qualcun altro, secondo un tratto che diverrà fondamentale per molti personaggi comici<sup>101</sup>.

Ha, inoltre, contorni umoristici l'incontro di Menelao con la vecchia portinaia dell'*Elena*, una scena dove a colpire, al di là dello stravolgimento comico, è la figura stessa del signore di Sparta, abbigliato di stracci 'alla maniera dei migliori sovrani euripidei'. L'insistenza è troppo accentuata per non sottendere un certo compiacimento dell'autore, che indugia sul contrasto tra l'abbigliamento e il tono magniloquente del sovrano, presto neutralizzato dall'aspra risposta della vecchia<sup>102</sup>. Menelao non è più il *σεμνός* che è stato altrove (cf. 454 οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε) e, privato della *σεμνότης* tragica, è deriso senza pietà<sup>103</sup>.

Si è visto, inoltre, quanto l'eroe comico fosse un 'diverso', in linea con il proprio omologo epico ma anche tragico (cf. pp. 40 ss.), e si è detto che l'eroe comico è un individuo *χρηστός* per la città (cf. p. 34). Ora, anche questa caratteristica non è isolata sulla scena teatrale, dove l'acquisizione di una dimensione eroica in virtù della capacità di dare consigli utili e importanti ai cittadini è qualità tipicamente tragica. Mentre, però, l'insegnamento tragico è doloroso, perché ammaestra attraverso la sconfitta, quello comico è un gioioso prodotto dell'assurdo trionfo del suo eroe. Questi, infatti, giunge alla vittoria dopo una serie di sconfitte, mentre l'eroe tragico finisce, di vittoria in vittoria, per cadere in rovina; paradossalmente, dunque, è il primo a realizzare il proprio proget-

---

fin qui associato, lo 'piega' in altra direzione, ne modifica la logica, ricercando puramente l'effetto di interessare e divertire (magari colpire) il suo pubblico, anche solo per la sottigliezza della relazione linguistico-formale istituita» (*ibid.*, 245).

<sup>101</sup> Knox 1979, 267-68; Jouan 1997, 225. Basta Donzelli 2006, 180-85 rileva come il progetto sia stato concepito da Apollo nel rispetto del diritto attico. Ione, infatti, è messo al riparo dal rischio di essere considerato un *vóθος* attraverso l'adozione (cf. 1534-36) da parte di Xuto, che lo ritiene realmente suo figlio; l'istituto ateniese consentiva, infatti, la continuità dell'*οἶκος*. Per quanto, Xuto sia sostanzialmente un meteco, ha però condotto gli Ateniesi alla vittoria contro i Calcontidi dell'Eubea e ha avuto in sposa la principessa eretteide Creusa, a tutti gli effetti, una *ἐπίκληρος*, il cui consenso è fondamentale affinché la legittimazione di Ione vada a buon fine. La studiosa ritiene, pertanto, che non siano ravvisabili in Xuto tratti comici, fonte di risa di scherno nella platea ateniese del V sec., sensibile, invece, all'*ananke* giuridica del *plot* (*ibid.*, 182-83).

<sup>102</sup> Bowie 1993, 218; Jouan 1997, 225. Pippin 1960, 152 ricollega il tema degli stracci all'opposizione tra apparenza e realtà sottesa all'intero dramma, e Mureddu 2003, 192 ss. vi legge i segni di un dialogo tra Euripide e il provocatorio Aristofane (cf. *Ach.* 412 ss. e *Ra.* 841 ss.).

<sup>103</sup> Menelao respinge con assurda alterigia Elena che gli si è lanciata tra le braccia, intimandole di non toccargli i pepli (cf. 547). La comicità deriva, oltre che dalla situazione, dall'espressione non proporzionata al soggetto (cf. Arist. *Poet.* 1408a10-16). Gli stracci di Menelao, su cui s'indugia non poco, non sono certo dei *πέπλοι* ed è, anzi, ancor più significativo che, proprio in opposizione a questi, al v. 1382, Elena li chiami *στολή*. Un intento derisorio è, inoltre, ravvisabile laddove il sovrano continua a confondere, nonostante l'avvenuto riconoscimento, la falsa e fedifraga Elena con la sposa virtuosa e reale (835 ss.). Nieddu 2006, 236-39.

to. In questo senso, l'onnipotenza dell'eroe comico si oppone alla fallibilità della controparte tragica, perché non conosce il dubbio, né entra in conflitto con se stesso<sup>104</sup>.

Non sorprende allora che anche l'eroe comico possa essere all'origine di una sorta di catarsi, attuata attraverso la trasgressione di quelle regole che lo spettatore, pur volendo, non ha il coraggio di violare<sup>105</sup>. Alle origini di questa solidarietà, potrebbe, però, addirittura esservi il trionfo finale di per sé; in esso, gli spettatori riconoscerebbero il compiersi dei propri desideri, seppur a prezzo di una violenza voluta contro chi è unanimemente riconosciuto come il responsabile del malessere<sup>106</sup>.

#### 4. L'eroe comico e il suo pubblico

L'eroe comico è, dunque, il prodotto della complessa compenetrazione di elementi comuni ma combinati in maniera tale che nessun eroe sia identico a un altro. Eppure hanno tutti, seppur in gradi diversi, le medesime componenti, prima fra tutte la provenienza dalla quotidianità ateniese, da cui si allontanano per affrontare con successo un'impresa dai contorni comicamente epici e arrivare, talvolta, alla creazione di un nuovo mondo.

La comune provenienza dallo stesso ambiente civico non sembra, però, determinare un'automatica identificazione tra l'eroe e il suo pubblico<sup>107</sup>. Questa, infatti, è possibile solo in presenza di una dimensione eroica sufficientemente sviluppata, come nei casi di Diceopoli e Trigeo; è, invece, parziale con personaggi come Cremilo, incarnazione un po' scialba di tutte le virtù, o il Parente, per la cui lealtà si potrà nutrire, al più, una certa simpatia, o con personaggi secondari come Bdelicleone<sup>108</sup>.

Nel caso delle *Vespe*, infatti, più che all'astratta ragione politica di quest'ultimo, la simpatia del pubblico sarà andata alla prepotente vitalità di Filocleone, oggetto dell'azione 'politica' del figlio ma dominatore di quella comica. Inoltre, agli occhi degli spettatori

<sup>104</sup> Carrière 1979, 122; Zanetto 2000, 111-12; Jedrkiewics 2006, 67.

<sup>105</sup> Cf. Kindermann 1990, 135 ss.; Gil 1997, 39-40 (cui si rimanda per bibliografia sull'argomento): «gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas y a la tácita complicidad establecida entre el público, los autores y el autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reirse reprimidas por los respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos» (*ibid.*, 40).

<sup>106</sup> Lanza 1997, 203 per il quale «il comico, erede ridicolo di figure sociali che concentravano su di sé povere, disprezzo e scherno della città, è ora colui che ripolarizza l'aggressività sociale, scatenandola contro chi nella quotidianità suole riscuotere consenso e apprezzamento, ma che in verità costituisce, così si fa intendere, la causa del disagio collettivo. A unire buffone e pubblico è dunque la derisione e lo scherno, e l'attore comico ne è sulla scena il sapiente ministro».

<sup>107</sup> Di parere diverso Paduano 1982, 107, per il quale tale identificazione emotiva è «la condizione basilare, che ne individua la funzione e attraverso ad essa costruisce l'insieme testuale e situazionale».

<sup>108</sup> Thiery 1986, 189 e 286. Per Paduano 1982, 110, invece, il pubblico ateniese si sarebbe identificato nel Parente, «uomo soffocato nel chiuso e anelante alla libertà» che, in nome dei doveri familiari, «si sacrifica» per una causa per cui nutre scarsa simpatia, muovendo alla «nuova» tragedia accuse certamente condivise da Aristofane e, auspicabilmente, dal suo pubblico. Sulla stessa linea Bonanno 1990, 252-54.

tatori, la prigionia lo avrà avvicinato a un eroe benvenuto come Diceopoli, inseguito, appunto, dagli Acarnesi, in una sorta di amnesia collettiva delle ragioni per cui a tale prigionia era stato costretto<sup>109</sup>.

Difficilmente, invece, gli ateniesi avrebbero potuto identificarsi nel Salsicciaio, troppo vile, o in Strepziade, troppo ottuso; per non parlare di Pisetero, la cui apoteosi oscilla tra il fantastico coronamento di un sogno di potere, oggetto dei sogni e dei desideri degli spettatori, e l'ironica instaurazione di un odioso potere tirannico<sup>110</sup>. Un altro riconoscimento mancato è quello tra il pubblico e Dioniso, primo perché si tratta di una divinità, secondo perché, e lo si è già detto (cf. p. 38), sembra incarnare la cultura ateniese alla ricerca di sé<sup>111</sup>.

Al contrario, Trigeo, rappresentando eccezionalmente l'insieme della città (cf. n. 92 a p. 42), avrà permesso un'identificazione totale, anche perché rientra tra gli eroi aristofanei più 'umani'. Per le stesse ragioni, il pubblico avrà potuto identificarsi con Diceopoli, non senza una certa invidia per l'immagine di uomo sereno e felice tra i tormenti della guerra; e non a caso, in questa commedia, il cerchio dell'orchestra assume i tratti della Pnice (cf. *Ach.* 19-20), così che, a un livello più generale, attori e comparse rappresentano il popolo che li guarda come pubblico<sup>112</sup>.

La comune provenienza dallo stesso ambiente civico sembrerebbe, dunque, non implicare un'automatica identificazione del pubblico nel suo eroe che, se è vero che, pur con le proprie specificità, appare come uno dei tanti, non sempre, però, si presenta come la rappresentazione emblematica dell'intero popolo o, perlomeno, di quella parte in cui la maggioranza ama identificarsi. Ciò nonostante, pur non innescando il processo d'immedesimazione, l'eroe pare guadagnarsi i consensi e le simpatie degli spettatori antichi e dei lettori moderni, talvolta animati da sentimenti differenti di fronte a imprese tanto straordinarie quanto ambigue.

Per l'ennesima volta, dunque, l'estrema complessità di queste figure costringe a un passo 'indietro', rivelando, ancora una volta, un aspetto multiforme, le cui peculiarità si fondono in un tutto unico e inestricabile.

<sup>109</sup> Paduano 1974b, 28-30, rilevato il generale accordo circa l'identificazione emotiva tra il pubblico e Filocleone, riconosce come questa risulti spesso inspiegabile di fronte alla massa di difetti che lo caratterizza (cf. MacDowell 1971, 7-8; Dover 1972, 125-27).

<sup>110</sup> Dover 1972, 30; Thiery 1986, 207; Dunbar 1995, 12. Si veda Magnelli 2007, 117-19 per il rango divino cui, da τὸ πᾶνθος (cf. *Av.* 1708), assurge Pisetero (cf. p. 29). Dello *status* tirannico, cui giungerebbero gli eroi aristofanei, parla anche Carrière, con una precisazione: «mais si le mot indique bien toute l'étendue du pouvoir et de la "liberté" du héros comique, il doit être reset à cause de ses connotations péjoratifs. Le héros comique a la toute-puissance du tyran, il n'en a pas l'anormalité bestiale» (Carrière 1979, 121). Lo studioso non rileva, così, differenze tra Pisetero e Trigeo; entrambi si trasformerebbero in 'Re del Carnevale', con in sé la funzione magica e creatrice della regalità indoeuropea.

<sup>111</sup> Thiery 1986, 198, 208, 226, 255, 267.

<sup>112</sup> Lanza 1989, 180.

## 5. Verso la scomparsa dell'eroe comico?

Il protagonista delle commedie di Aristofane è, dunque, caratteristicamente ποικίλος e la sua ποικιλία affonda le radici nel mondo dei grandi eroi dell'*epos*, con interessanti termini di raffronto anche sul resto della scena teatrale. La ποικιλία è, poi, funzionale al successo nell'impresa, così che nell'eroe comico, individuo 'qualunque' della quotidianità ateniese, spesso emarginato o marginale, dai tratti 'antieroiici' e dalle azioni altrettanto paradossali, questa molteplicità diventa nondimeno centrale. Grazie ad essa, infatti, «intraprende un'azione che gli conferisce la natura o almeno la prospettiva di un vero e proprio eroe»<sup>113</sup>.

A questo punto è lecito porsi un'ultima domanda: dopo Aristofane, che ne è dell'eroe comico?

Già nelle commedie aristofanee più tarde, infatti, in coincidenza con la fine della democrazia imperiale, di un «ambiente che proprio con la sua immensa forza sollecitava la reazione estrema dell'emancipazione»<sup>114</sup>, l'eroe comico cominciava a 'scompare'; si pensi a Cremilo, incarnazione di ogni virtù, sprovvista di πονηρία.

Su questo sfondo appariva, invece, sicuramente più tipizzato Carione, un'anticipazione degli schiavi che invaderanno la scena della Commedia Nuova. Questa non avrà nulla della tipica esuberanza aristofanea; anzi, a essa si opporrà nel marcato carattere moraleggiante, tratto distintivo di questo genere 'nuovo', in cui tragedia e commedia sembrano incontrarsi in uno spazio privato, legittimamente definibile familiare e borghese.

I conflitti non saranno più risolti nei nuovi assetti creati dagli eroi aristofanei; basterà trovare uno spiraglio che permetta di incanalare potenziali elementi di sovversione, come le irruenti passioni giovanili, in fattori costruttivi e stabilizzanti dell'ordine sociale, come il matrimonio. Nella commedia menandrea, l'azione comica sarà indirizzata verso lo smussamento e la conciliazione degli opposti<sup>115</sup>. In questo senso, Menandro sarà insieme τραγωδοποιός e κωμωδοποιός, capace, come voleva il Socrate di Platone, di comporre commedia e tragedia; infatti, «chi è poeta tragico, per arte, è anche poeta comico» (*Symp.* 223d3-6)<sup>116</sup>. Tra i prezzi da pagare, però, ci sarà anche la scomparsa del caleidoscopico eroe aristofaneo; su di lui, infatti, un dramma di questo tipo non potrà fondarsi e, quando un eroe sarà presente, sarà quasi sempre uno schiavo, erede diretto del Carione del *Pluto*<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Camerotto 2008, 268 (cf. 259-60 e 270).

<sup>114</sup> Paduano 2006, 228.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>116</sup> Taplin 1986, 173-74.

<sup>117</sup> Thiery 1986, 284-91. Per le stesse ragioni evolutive, nelle commedie più tarde, anche la figura dell'ἄλαζών sarà più sfumata. Così, nel *Pluto* possono essere ascritti a questa categoria il sicofante (cf. 850-950), che lamenta la mancanza di occupazione successiva alla giusta distribuzione della ricchezza, l'Uomo Giusto (cf. 825-958) e la Vecchia (cf. 959-1096), trattati da Cremilo e Carione con l'ironica de-

Sulla scena, bisognerà aspettare il teatro di Plauto, perché i suoi 'nuovi' schiavi possano ritrovare qualcosa dell'esaltazione dei protagonisti aristofanei. Essi si faranno carico, con astuzia, delle aspirazioni alla felicità dei padroni e, quanto più gli ostacoli saranno seri, tanto più insceneranno imbrogli in cui, di fatto, muovono come pedine collaboratori e avversari. Ma si tratterà sempre di poca cosa rispetto ai grandi problemi affrontati dagli eroi aristofanei; la loro superiorità intellettuale, infatti, non sarà in grado di rovesciare la gerarchia di classe, servendo, piuttosto, da «valvola di sfogo e dunque di salvaguardia dell'ordine»<sup>118</sup>.

Qualche secolo dopo, saranno, invece, alcuni fra protagonisti dei dialoghi satirici luciani, un genere 'nuovo', che rivendica nell'*archaia* uno dei suoi archetipi, a ereditare la caleidoscopica *ποικιλία* degli eroi di Aristofane, rivissuta, questa volta, in funzione del nuovo dialogo satirico, un genere che, per essere inteso, va letto alla luce del clima sociale e culturale del II d.C., esattamente come, con le dovute peculiarità, la commedia di V sec.

---

risione normalmente riservata agli *ἀλαζόνες* (Cornford 1968, 118-19). Sulla stessa scia, non ci sarà posto nemmeno per l'esuberante vecchiaia, tratto costitutivo di molti eroi comici (cf. n. 12 a p. 26). Questa, infatti, assumerà una prospettiva più concreta e malinconica, opposta alla vitale giovinezza e ai suoi 'drammi' (Tammaro 1995, 189).

<sup>118</sup> Paduano 2006, 229.



**PISCATOR E TIMON, COME LA COMMEDIA DIVENTA DIALOGO SATIRICO**

Come ricordato nell'introduzione (cf. pp. 7 ss.), nel § 33 del *Bis accusatus*, Dialogo accusa il Siro di aver rovesciato temi, struttura stilistica e argomentativa del dialogo filosofico che ha così assunto ruoli nuovi e mutato identità. Questo, grazie alla contaminazione con «il Motteggio, il Giambo, il Cinismo, Eupoli e Aristofane» e con «un certo Menippo». Al *semnon* del dialogo filosofico, Luciano ha, infatti, sostituito il *geloion* della commedia, della poesia giambica e della filosofia cinica<sup>1</sup>.

Ora, lasciar parlare un autore e le sue opere è il miglior modo per comprenderle e riconoscerne i tratti caratteristici. Per capire, dunque, quale sia la trasformazione cui il dialogo filosofico è andato incontro, approdando, attraverso la contaminazione con la commedia, al 'dialogo drammatico' luciano, sarà utile, più di qualsiasi definizione strettamente accademica, affidarsi a due dialoghi che, all'interno del vasto *corpus* del samosatense, sono fra i più significativi in tal senso: il *Piscator* e il *Timon*<sup>2</sup>.

Quando, infatti, il dialogo di matrice platonica è contaminato da influenze comiche e ciniche, il risultato sono due opere, la cui struttura (comica) è arricchita e amplificata da temi e situazioni non sempre riconducibili a una fonte particolare<sup>3</sup>. Basterà, infatti, anche solo leggere non troppo sommariamente le due opere per rendersi conto che entrambe si articolano in 'atti' e che questi corrispondono (il che per questo lavoro è ancor

<sup>1</sup> Cf. Camerotto 2009a, 4.

<sup>2</sup> Schmidt 1891 riteneva il *Piscator* anteriore al 162. Pochi anni dopo, Bolderman 1893 proponeva una data intorno al 165. Helm 1927 pensa, invece, agli anni tra il 161 e il 165 (cf. Jones 1986, 167-69; Hall 1981, 463 n. 66 ca. 165). Schwartz 1965, 79-81 lo colloca intorno al 167 e Bompaire 2008, 109 ritiene probabile una data di poco posteriore al 165. Anderson 1976a, 164 accosta tematicamente il dialogo a *Fugitivi* (entrambi portano in scena Filosofia) e *Bis accusatus* (per il processo al Siro e Parresiade). Sulla base delle somiglianze tra *Tim.* 1-6 e *I. trag.* (fibbie d'oro della statua di Zeus a Olimpia, cf. *Tim.* 4 e *I. trag.* 25; tomba di Zeus, cf. *Tim.* 6, *I. trag.* 34 e *Sacr.* 10; dispute tra i filosofi ad Atene, cf. *Tim.* 9 e *I. trag. passim*), Schwartz 1965, 74-75 presumeva per il *Timon* una datazione successiva allo *Iuppiter tra-goedus* e vicina a *Fugitivi* e *Symposium*, nel 165. Il lessico di origine comica in comune con il *Gallus* gli faceva, però, presumere una certa vicinanza temporale; Luciano avrebbe, dunque, tenuto per sé l'opera sino al 165, il che spiega le somiglianze strutturali con *Bis acc.* (monologo iniziale, cambi di scena e sfilata finale), *Pisc.* e *Fug.*, immediatamente successivi al *Bis acc.* (*ibid.*, 100). García 1997, 192 data il *Timon* agli anni tra il 162 e il 165.

<sup>3</sup> Nella stesura del *Timon*, Luciano dovette tenere presente il *Pluto* aristofaneo, ma molti paralleli sono talmente generali da rendere difficile un'influenza diretta ed esclusiva del primo sul secondo (Helm 1906, 188-89, cf. Tomassi 2011, 69. Ancora, García 1997 legge il dialogo in stretto parallelo con il *Pluto*). Di contro, Legrand 1907 rintracciava dietro al *Timon* una commedia precisa (scritta poco dopo il 430, nei primi anni della guerra del Peloponneso), la stessa dietro al *Pluto*, all'origine dei punti di contatto tra le due opere. Per le più antiche testimonianze della figura di Timone nell'*archaia*, Aristoph. *Av.* 1549, *Lys.* 805; Phryn. fr. 19 K-A; Plato Com. fr. 237 K-A. Per un sintetico specchio dei motivi comici del *Piscator*, corredato da indicazioni bibliografiche, Bompaire 2008, 110-11.

più rilevante) ai tre elementi strutturali di una commedia dell'*archaia*: parodo, agone ed epilogo<sup>4</sup>.

### 1. 1. *Piscator e Timon*, due dialoghi drammatici

Da un punto di vista strutturale, la cifra più caratteristica di *Piscator e Timon* è, dunque, il fatto di poter essere suddivisi nei tre momenti costitutivi di una commedia.

Questo è particolarmente evidente nel caso del *Piscator*, la cui scena iniziale, con il 'coro' dei filosofi che, precipitandosi sulla scena, si scaglia con rabbia sull'eroe, riprende le movenze di una parodo aristofanea. L'agone è, invece, facilmente riconoscibile anche nel *Timon*, rivissuto nello scontro verbale tra l'eponimo protagonista e Pluto, mentre nel *Piscator* ritorna sotto le vesti del dibattito giudiziario tra Parresiade e Diogene. Infine, entrambi i dialoghi si risolvono in una teoria di impostori attratti dalla prospettiva di poter ricevere cibo e oro e, invece, malamente malmenati dal personaggio satirico, una scena evidentemente comica, fondata su un preciso movimento scenico<sup>5</sup>.

Le due opere sviluppano, inoltre, una serie di motivi allegorici e agonistici, comuni a molta commedia antica e, per ciò stesso, da attribuirsi con estrema cautela a un contesto specifico<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Il *corpus* luciano è costellato da scene di più o meno evidente ispirazione comica; lo stesso processo del *Bis accusatus*, dove Luciano è accusato da Retorica e Dialogo, pare un rifacimento della *Pytine* di Cratino. Si pensi, inoltre, al *Dearum Iudicium*, che porta in scena l'antica contesa tra le dee per la bellezza e che potrebbe ricordare una scena del *Dionysalexandros* di Cratino, o, ancora, al *Lexiphanes* e agli effetti dell'emetico somministrato da Sopolì, che potrebbe alludere a Cleone che negli *Acarnesi* (cf. vv. 5-8) vomitava cinque talenti. Lo stesso titolo *Zeus elenchomenos* sembra evocare lo *Zeus kakoumenos* di Platone comico (Sidwell 2010, 138, cui si rimanda anche per una lista sintetica ma rappresentativa dei poeti comici citati da Luciano, cf. pp. 151-52).

<sup>5</sup> Per quest'analisi, MacLeod 1991, 259 e Tomassi 2011, 507, riprendendo Ureña 1995, 88-91. Per lo studioso, i dialoghi luciane presentano 'marche di conclusione' caratteristiche, la prima delle quali è una situazione scenica divisibile in tre categorie: «1) órdenes y "movimiento escénico"; 2) conclusión sentenziosa; 3) anuncio de o alusión a otro episodio mitológico distinto o a otra parte (generalmente la final) del tratado en el diálogo». La seconda prevede, invece, una 'sentenza' o una formula particolare a segnalare la fine del racconto.

<sup>6</sup> Il primo e fra i più vessati modelli riconosciuti, dalla fine dell'Ottocento, al *Timon* è il perduto *Timone* di Antifane, un'opera della *mese* di cui possediamo con certezza un solo frammento, dove uno sconosciuto rievoca le offerte e i cibi acquistati in occasione di un banchetto nuziale (fr. 204 K-A = Ath. 7.309d-e λιβανωτὸν ὀβολοῦ τοῖς θεοῖς καὶ ταῖς θεαῖς / πάσαισι). Il primo a sostenere il legame, fu Meineke (*FCG* I, 328), seguito da Croiset 1882, 67 che pensava, però, anche al *Pluto*. Su questa linea Bolderman 1893, 74 e, con toni più sfumati, Helm 1906, 185-86. Non è, però, possibile affermare alcunché di preciso sulla commedia antifanea ma, partendo dalla considerazione che molte paiono incentrate sulla descrizione di un carattere (cf. Αὐτοῦ ἔρω) o di un mestiere (cf. Ἰατρός), e sulla rappresentazione dei legami familiari (cf. Ἀδελφαί e Δίδυμοι) o di personaggi caratterizzati per provenienza geografica (cf. Κορινθία e Μαλθάκη), è possibile che anche nel *Timone* il comico si fosse dedicato alla caratterizzazione di un tipo umano, anticipando alcuni tratti che più tardi caratterizzeranno Cnemone nel *Diskolos*, personaggio presente a Luciano e al suo Timone (cf. pp. 65 ss. Handley 1965, 214-15 confronta l'*incipit* del fr. 204 K-A con *Dysk.* 449-50 ὁ λιβανωτὸς εὐσεβὲς καὶ τὸ πόπανον, ma è riluttan-



### ◆ Parodo

Come si diceva, il *Piscator* si apre con un tentativo di linciaggio, da parte dei filosofi risaliti dall'Ade, ai danni del personaggio satirico Parresiade (cf. 1-9)<sup>7</sup>, oggetto di un fitto lancio di pietre, come lo era Diceopoli da parte del coro dei carbonai di Acarne, nella parodo degli *Acarnesi* (cf. vv. 236 e 281 ss.).

Non a caso, i due passi sono legati da precise corrispondenze testuali, così che le parole di Socrate, alla testa del 'coro' dei filosofi (cf. *Pisc.* 1 βάλλε βάλλε ... ἐπίβαλλε ... προσεπίβαλλε ... καὶ σὺ βάλλε) fanno eco al corifeo degli *Acarnesi* (cf. vv. 281 ss. βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε ... οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς; cf. *Eq.* 247)<sup>8</sup>. Inoltre, di fronte all'eccesso di violenza, Diceopoli cercava soccorso in Euripide (cf. v. 394 καί μοι βαδιστέ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην), come, guarda caso, secoli più tardi Parresiade (cf. 3 ἐπὶ τὸν Εὐριπίδην δὴ μοι καταφευκτέον) che cita parodicamente i ffr. 937 (μὴ κτεῖνε· τὸν ἰκέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν, cf. 3) e 938 K. (νῦν οὖν ἔκατι ῥημάτων κτεῖνετέ με; cf. 3), il v. 413 dell'*Oreste* (οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους, cf. 2) e i vv. 387-89 delle *Baccanti* (ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία, cf. 3)<sup>9</sup>.

Ma c'è di più: in entrambi i casi, gli oppositori, inizialmente offesi dalla condotta dell'eroe, saranno poi conquistati alla causa e la tensione si risolverà in un capovolgi-

te a parlare di rapporti di dipendenza). Per quanto, dunque, allo stato attuale, Antifane sia stato il solo ad aver scritto una commedia intitolata *Timone*, risulta quanto mai arbitrario riconoscerli l'archetipo luciano. La sola esistenza non dimostra che Luciano l'avesse letta e se ne fosse servito e il fatto che non siano noti altri drammi con questo titolo, non significa che non ne siano esistiti né che non fossero noti a Luciano (Tomassi 2011, 67 riprendendo argomentazioni mosse, a suo tempo, da Kock 1888, 48).

<sup>7</sup> Il motivo di tanta rabbia è da cercarsi nell'asta a cui le loro vite sono state sottoposte nella *Vitarum Auctio*, dialogo di cui, come noto, il *Piscator* rappresenta il seguito. I filosofi vanno dal pre-socratico Pitagora allo stoico Crisippo, passando per Empedocle, Socrate, Platone, Aristippo, Aristotele, Diogene ed Epicuro. Su Parresiade, personaggio satirico, sopra, a pp. 14 ss.

<sup>8</sup> Socrate invita i filosofi ad avanzare compatti «perché bisaccia bisaccia sostenga e bastone bastone», ὡς πῆρη πῆρηφιν ἀργήγη, βάρτρα δὲ βάρτροις (1), una parodia di *Il.* II 362-63 κρῆν' ἄνδρας κατὰ φύλα κατὰ φρήτρας Ἀγάμεμνον / ὡς φρήτηρ φρήτηφιν ἀρήγη, φύλα δὲ φύλοις. A φρήτηρ Luciano ha sostituito πῆρη e a φύλα, βάρτρα, tradizionali attributi dei filosofi. Ha, inoltre, mantenuto lo ionico πῆρη (cf. *Pisc.* 42 πῆρα), il sostantivo βάρτρον (cf. 1 ξύλον e 42 βακτηρία), il dativo in -φιν e il verbo ἀρήγω, raro in prosa. Poco dopo, il filosofo, nelle vesti di generale che sprona l'esercito, esorta i redivivi a essere uomini e a ricordarsi dell'ira violenta (cf. 1 ἀνέρες ἔστε, σοφοί, μνήσασθε δὲ θούριδος ὀργῆς), parodiando *Il.* VI 112, VIII 174, XI 287, XV 487, XVII 115 (ἀνέρες ἔστε, φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς). Questa volta, ha sostituito ἀλκῆς con ὀργῆς e φίλοι con σοφοί adattando nuovamente la citazione al contesto (Bouquiaux-Simon 1968, 91-92 e 348).

<sup>9</sup> Parresiade adotta, così, il medesimo registro degli avversari che si esprimono attraverso citazioni omeriche ed euripidee. A Euripide è verosimilmente da ricollegare il fr. *adesp.* 291 λακιστὸν ἐν πέτραισιν εὐρέσθαι μόρον (cf. *Pisc.* 2). Per le citazioni omeriche, cf. nn. 8 e 31. Altre citazioni ritornano in 3 ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά (cf. *Il.* XXII 262), seguito poco dopo da un centone (ζωγρεῖτ' οὐ κακὸν ἄνδρα καὶ ἄξια δέχθε ἄποινα, χαλκὸν τε χρυσόν τε, τὰ δὴ φιλέουσι σοφοί περ, cf. *Il.* X 378-80, I 23, VI 46-49) e dalla citazione di *Il.* X 447-48 μὴ δὴ μοι φύξιν γε, κακηγόρε, βάλλεο θυμῷ χρυσόν περ λέξας, ἐπεὶ ἴκεο χεῖρας ἐς ἀμάς). Un altro caso è in 5 λάζνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας (cf. *Il.* III 57).

mento della situazione, a tutto vantaggio di Parresiade (cf. 8) e dell'eroe comico (cf. *Ach.* 325 ss.)<sup>10</sup>.

Ora, il tema della resurrezione dei grandi filosofi del passato<sup>11</sup> è eminentemente comico, come testimoniano, insieme alle *Rane* aristofanee, i frammenti dei *Demoi* di Eupoli (cf. *Plut. Per.* 3.4 e 24.16), che portavano in scena Solone, Milziade, Aristide e Pericle di ritorno dall'Oltretomba (cf. *Aristid.* 3.365 Εὐποιλίς ἐποιήσεν ἀναστάντα τὸν Μιλτιάδην καὶ Ἀπιστείδην καὶ Σόλωνα καὶ Περικλέα), a seguito di alcuni riti ne-gromantici o di una catabasi, per prendere parte a un dibattito sull'opportunità di abrogare alcune leggi (cf. Koster *Prolegomena* II.8-12)<sup>12</sup>.

Il parallelo è interessante e merita di non essere sottovalutato, giacché il commediografo è citato con Aristofane nel noto e programmatico passo del *Bis accusatus* e, significativamente, nel *Piscator*, dove è anche direttamente adattato (cf. 14 ἀντὰ δὴ κεφάλαιά μου τῶν μαθημάτων, cf. fr. 115 K-A, una descrizione di Pericle)<sup>13</sup>. Se poi, si aggiunge una testimonianza di Platonio (cf. Koster *Prolegomena* II.11 νομοθετῶν πρόσωπα), anche l'indicazione dei filosofi come νομοθετάς (*Pisc.* 30) potrebbe riecheggiare la descrizione dei redivivi dei *Demoi*<sup>14</sup>.

Il lungo monologo iniziale del *Timon* (uno ψόγος contro Zeus, le credenze comuni intorno agli dei e le forme più comuni di preghiera) può facilmente essere messo in relazione con prologhi comici del tipo degli *Acarnesi*, delle *Nuvole* o della *Lisistrata*, che introducevano il pubblico all'argomento della *pièce*.

<sup>10</sup> Dubel 1994, 21-22.

<sup>11</sup> Cf. *Herm.* 30 (verosimilmente anteriore, per cui si veda pp. 184 ss.) ἔπειτα θεῶν τις αναβιώναι ποιήσκει Πλάτωνα καὶ Πυθαγόραν καὶ Ἀριστοτέλην καὶ τοὺς ἄλλους, οἱ δὲ περιστάντες ἐρωτῶν με ἢ καὶ νῆ Δι' ἐς δικαστήριον ἀγαγόντες ὕβρεως ἔκαστος δικάζοιτο λέγοντες.

<sup>12</sup> MacLeod 1991, 259; Sidwell 2009, 112. In *Bis acc.* 12, godono del medesimo privilegio i processati deceduti troppo presto. Si constata, dunque, in *Bis acc.*, *Herm.* e *Pisc.* l'influenza della medesima *pièce* di Eupoli, il che lascia presumere una prossimità di redazione, dell'ordine di due anni (Schwartz 1965, 105). Come noto, Luciano sfrutta anche altrove il tema dell'anabasi, dai *Cont.* (su cui si veda a pp. 277 ss.) al I e al XXVIII dei *D. Mort.*, con Polluce e Protesilao. Per il motivo, si possono, inoltre, ricordare i *Cheirones* di Cratino (cf. Schwartz 1965, 104-5). Sui *Demoi*, si veda Storey 2003, 111-74.

<sup>13</sup> Schwartz 1965, 105; MacLeod 1991, 261. Cf. *Bis acc.* 33 συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὐπολιν καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομήσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα e *Pisc.* 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτοὶ ἐπὶ χλευῆ παράγουσιν ἐπὶ τὴν σκηνὴν καὶ κωμωδοῦσιν ἀλλοκότους τινὰς περὶ αὐτοῦ κωμωδίας. Eupoli è presente a Luciano anche in *Conv.* 46 (= fr. 361 K-A), *Demon.* 10 (= fr. 94 K-A), *Ind.* 27 (= fr. 77 K-A), *Merc. Cond.* 13 (= fr. 379 K-A), *Nigr.* 7 e *Pseudol.* 32 (= fr. 309 K-A), *Prom. es* 2 (= fr. 456 K-A). Householder 1941 riconosce allusioni al commediografo anche nella *Pro Lapsu*.

<sup>14</sup> Sidwell 2009, 112. Il *Piscator* presenta anche citazioni di commedie di autore sconosciuto, cf. 25 ὁ θεὸς ἴσως ἔχαιρε φιλόγελῶς τις ὦν = fr. 237 Kock (Bompaire 2008, 155 n. 54). Eupoli dovette influenzare anche la composizione del *Timon* (cf., più avanti, a p. 59), 'sovrapopolato' da κόλακες, figure su cui il commediografo aveva costruito un'intera commedia (cf. Schwartz 1965, 104-5, che ritiene, però, «plus net» l'allusione ai vv. 81 ss. del *Diskolos* menandro. Per un commento ai *Kolakes* di Eupoli, si veda, da ultimo, Napolitano 2012).

L'esordio iperbolico (cf. 1 ὦ Ζεῦ φίλιε καὶ ξένιε καὶ ἐφ᾽ ἑστίε καὶ ἄστεροπητὰ καὶ ὄρκιε καὶ νεφεληγερέτα καὶ ἐρίγδουπε) ricorda, infatti, gli eccessi degli eroi aristofanei e l'accumulazione deformativa di epiclesi divine, epiche e tragiche, ha un buon parallelo nella commedia (cf. Aristoph. *Eq.* 551-64; *Nub.* 563-74; *Th.* 296-300)<sup>15</sup>.

È, però, quantomeno problematico riconoscergli un archetipo preciso; la complessità del brano ne nega, infatti, la dipendenza da un autore specifico<sup>16</sup>; ciò nonostante, per via delle recriminazioni del misantropo nei confronti di Zeus (cf. 1-6), è parso ad alcuni un'eco dell'apostrofe di Trigeo a Zeus ai vv. 56 ss. della *Pace*<sup>17</sup>. Un parallelo pare, inoltre, possibile con il prologo del *Pluto*; la supplica di Carione al signore olimpico e ad Apollo e il dialogo con Cremilo si avvicinano, infatti, all'esordio del *Timon*, per la presentazione del protagonista e il tema dell'ingiusta ripartizione delle ricchezze, fonte di scontento generale<sup>18</sup>.

I tempi della narrazione e i rapidissimi cambi di scena, che caratterizzano il *Timon* sin da questa sezione, recuperano, inoltre, procedimenti comici, già propri dell'*epos* e verosimilmente ripresi, in misura minore, dal genere menippeo<sup>19</sup>. Al termine dello ψόγος, infatti, la scena si sposta dalla terra al cielo grazie a una domanda del signore olimpico (cf. 7 τίς οὗτος ἐστίν, ὦ Ἑρμῆ, ὁ κεκραγῶς ἐκ τῆς Ἀττικῆς παρὰ τὸν Ὑμητόν)<sup>20</sup>, per poi tornare altrettanto rapidamente sulla terra attraverso l'imperativo con cui

<sup>15</sup> Tomassi 2011, 195-96 con bibliografia.

<sup>16</sup> Cf. Bompaire 1958, 325 per il quale si tratta di un «“hors-d'œuvre purement diatribique, suite de clichés antireligieux avec apostrophes et interrogations oratoires”».

<sup>17</sup> Così, a partire da Ledergerber 1905, 134. Luciano riproduce la fraseologia e la sintassi di Aristoph. *Pax* 551 in *Pisc.* 40 τοὺς φιλοσόφους ἤκειν εἰς ἀκρόπολιν ἀπολογησομένους ἐπὶ τῆς Ἀρετῆς καὶ Φιλοσοφίας καὶ Δίκης (MacLeod 1991, 262). Allude, inoltre, a questa commedia in *Pisc.* 14 εἶτα ἡγανακτήσατε λοιδορησαμένου τινός, καὶ ταῦτα εἰδότες ἐμέ, οἷα πρὸς τῆς Κωμωδίας ἀκούουσα ἐν Διονυσίοις e 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτοὶ ἐπὶ χλευῆ παραγούσιν ἐπὶ τὴν σκηνὴν καὶ κωμωδοῦσιν ἀλλοκότους τινὰς περὶ αὐτοῦ κωμωδίας. È, inoltre, forse possibile riconoscere un'allusione alle *Aiges* e all'*Autolykos* di Eupoli (Bompaire 2008, 155 n. 53).

<sup>18</sup> García 1997, 198.

<sup>19</sup> Tomassi 2011, 115. 79

<sup>20</sup> La domanda parodia la *teichoscopia* di *Il.* III 167 ss., mentre la nostalgia di Zeus per i vecchi sacrifici di Timone (cf. 9 ἐπιλελησμένοι ἄνδρὸς τοσαῦτα μηρία τε καὶ αἰγῶν πίοσατα καύσαντος ἡμῖν ἐπὶ τῶν βωμῶν) parodia l'invocazione di Crise ad Apollo di *Il.* I 40-41 ἦ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πίονα μηρὶ ἔκηα / τὰύρων ἢ δ' αἰγῶν, τότε μοι κρήνην ἐέλωρ (a μηρία è aggiunto il dimostrativo τοσαῦτα, alla congiunzione ἢ δέ è sostituito τε καί, a πίονα il superlativo πίοτατα e il semplice καίω non compromette il riconoscimento dell'ipotesi), ricorrendo anche a termini epici come κνῖση (9, cf. *Il.* I 66, 317, ion. κνῖσα), a sottolineare il contrasto tra i sacrifici passati di Timone e il comico entusiasmo di Zeus. È riproposto, così, con toni parodici, il tema dell'ἔνδεια divina (cf. *Bis acc.* 2; *Deor. Conc.* 9, 13-14, 19; *I. conf.* 5 ss.; *I. trag.* 18; *Icar.* 32; *Prom.* 11-17; *Sacr.* 1), degli dei impossibilitati a vivere senza il fumo dei sacrifici e il mondo divino trasposto a livello umano (Zeus lamenta, tra l'altro, la propria ἀσχολία, cf. 9, come un mortale qualsiasi). Il motivo, presente già in Omero (cf. *Il.* x 499-501, *Od.* v 100-2) è particolarmente gradito ai comici (cf. Aristoph. *Av.* 187-93, 1262-69, 1515-24, cf. *Ec.* 779-83; *Pl.* 133-42), e sarà sviluppato anche dalla menippea (cf. Varro fr. 582a *Romani stili Diogenes Varro trecentos love, seu Iuppiteros dicendum est, sine capitibus inducit*, cf. fr. 115 *non vides ipsos deos, si quando volunt gustare vinum, derepere ad hominum fana, et temetum ipsi illi Libero simpuiio ministra-*

Hermes invita Pluto a seguirlo (cf. 20 προΐωμεν, ὦ Πλοῦτε) e spostarsi, infine, al campo di Timone (cf. 30 οὐκοῦν ἐπιβαινόμεν ἤδη τῆς Ἀττικῆς)<sup>21</sup>.

◆ ἄγων

Nel *Piscator*, l'antico agone dell'*archaia* si presenta sotto le spoglie del dibattito giudiziario tra Parresiade e Diogene e nel *Timon*, come scontro verbale tra l'eponimo protagonista e Pluto.

Nel primo caso, il dibattito (preparato dall'allestimento del processo, cf. 9-24, da confrontarsi con la preparazione del tribunale di Filocleone in *Ve.* 799-890)<sup>22</sup> è spezzettato in tre tempi, a propria volta separati da tre interludi e si configura come una sessione di scuola appena dissimulata, un esempio paradigmatico di come il modello comico sia rivissuto alla luce dell'esperienza retorica<sup>23</sup>.

La requisitoria del filosofo (cf. 25-27) ha, infatti, una struttura vigorosa, in cui alla *prokataskeuè*, che celebra i meriti della categoria (cf. 25), segue la narrazione (cf. 25-26), vera e propria argomentazione che rileva le aggravanti del caso, e, infine, la *kataskeuè* (cf. 27). In risposta, la difesa di Parresiade, inserendosi nel quadro della *στάσις στοχαστική*, nega l'accusa di calunnia (cf. 30 e 37), spostandola verso i filosofi contemporanei<sup>24</sup>. La requisitoria ha i toni del *pamphlet* e narrazione (cf. 31-32) e dimostra

ri?). In età imperiale, quest'immagine tradizionale della divinità è contestata, oltre che da Luciano (cf. *I. conf.* 11-15; *I. trag.* 15; *Icar.* 27; *Sacr.* 1, 2 e 9), da Massimo di Tiro (5.2-3), secondo cui alcuni testi omerici sono da condannare perché offrono un'immagine distorta degli dei (Tomassi 2011, 241-43 e 259-60; Camerotto 1998, 92 n. 69).

<sup>21</sup> Al clima da commedia contribuiscono paragoni come quello tra la parola poetica e la vuota ciancia, λήροπος (cf. 1 e 9), o il fumo, καπνός (cf. 1), simbolo di tutto ciò che è impalpabile e immateriale. Si pensi alla fumosità delle Nuvole dell'omonima commedia aristofanea, icona dell'inafferrabilità e dell'inconsistenza dei sofismi socratici, o, ancora, il soprannome καπνός affibbiato a quanti si danno arie e promettono più di quello che possono. Si tratta di un paragone proverbiale (che nel V sec. ha dato origine alla celebre *unctura* καπνοῦ σκιά, cf. Aesch. fr. 399.2 Radt; Eup. fr. 59 K-A; Soph. *Ant.* 1170, *Ph.* 946. Ma cf. Sim. fr. 541.3-4 Page) e, non a caso, nel *Timon*, il ricorso ai proverbi è massiccio, sulla linea del genere comico e diatribico, parimenti importanti per il dialogo (Tomassi 2011, 200-1. Cf. Taillardat 1962, 299 e § 519; Beta 2004, 172-74 con bibliografia). Per una rassegna di proverbi e formulazioni proverbiali del *Timon*, Tomassi 2011, 125-27.

<sup>22</sup> Bompaire 1958, 253 n. 3; Branham 1989, 33. Filosofia allude all'Areopago (cf. 15 ἀπίωμεν εἰς Ἄρειον πᾶγον), come possibile luogo di svolgimento del processo, in linea con le *Eumenidi* eschilee (cf. vv. 681 ss. Cf. n. 27). È, però, scelta l'acropoli, posto più elevato da cui vedere tutto, in linea con le esigenze della satira. Non di rado, infatti, le voci satiriche lucianee osservano criticamente la realtà da una specola elevata: il teatro, Nigrino (cf. pp. 215 ss.), la luna, Menippo (cf. p. 114), la *mechanē*, Caronte ed Hermes (cf. pp. 235 e 243).

<sup>23</sup> Anderson 1976a, 142.

<sup>24</sup> Le accuse di Parresiade agli pseudo-filosofi corrispondono a quelle di altri dialoghi lucianei e, in sostanza, si fondano sulla constatazione della mera apparenza della dedizione alla filosofia (cf. pp. 74 ss.). I 'filosofi' del *Piscator* non sono degli ignoranti ma conoscono alla perfezione (cf. 34 ἀκριβοῦσιν) i precetti delle scuole; li insegnano, ma non li applicano nella realtà (cf. Marquis 2007, 74-75).

zione (cf. 33-36) sono costellate da espressioni proverbiali, storielle scandalose e *clichés* di vario genere, tutti appartenenti alla tradizione retorica.<sup>25</sup>

Ora, questi pezzi di bravura avrebbero difficilmente trovato posto nella commedia antica, per quanto l'ἄγών comico, fondandosi assai più frequentemente su battute κατὰ στίχον e risposte di alcuni versi, potesse talvolta includere ῥήσεις più articolate, come quella dei due Discorsi nelle *Nuvole* (cf. vv. 961-1082) e di Filocleone e Bdelicleone nelle *Vespe* (cf. vv. 548-724) o, ancora, il caso eccezionale degli *Acarnesi* (cf. vv. 497-556, commedia con cui il *Piscator* è significativamente imparentato, cf. p. 53), dove Diceopoli è addirittura privo di un avversario. In commedia, queste 'tirate' erano comunque interrotte dalle osservazioni dell'arbitro o dell'avversario, mentre nell'ἄγών del *Piscator* è rispettata la continuità dell'oratore, in linea con la produzione retorica<sup>26</sup>.

Oltre all'*archaia* e alla retorica, il dibattito giudiziario tra Parresiade e Diogene presenta, inoltre, motivi di diversa provenienza. Il processo ricorda, infatti, per certi versi, quello delle *Eumenidi* e alcuni tocchi rievocano il Socrate dell'*Apologia*<sup>27</sup>.

Nell'ἄγών del *Piscator*, dunque, influenze comiche coesistono in un vero e proprio ibrido, con una 'parafrasi' libera delle *Eumenidi* eschilee e dell'*Apologia* platonica, il tutto condito dall'esperienza oratoria e retorica contemporanea.

Nel *Timon*, è lo scontro verbale tra Timone, rappresentante di Penia, e Pluto a presentare rapporti diretti con l'ἄγών drammatico. Il passo riecheggia, infatti, l'agone del *Pluto*, che vedeva opposti Cremilo, nella veste di rappresentante del dio della ricchezza, e Penia in persona. In Aristofane, però, il dibattito era indubbiamente più movimentato

<sup>25</sup> Le immagini, tra cui compare anche la metafora teatrale (cf. 31), tra le preferite di Luciano (cf. *Apol.* 5, *Gall.* 26, *Icar.* 29, *Nav.* 46, *Nec.* 16, *Nigr.* 18, *Pisc.* 31, *Rh. Pr.* 12), sono private della funzione logica e didattica che avevano nella filosofia platonica ed esprimono il potenziale pittoresco come qualità principale (Bompaire 1958, 250 e 427). Per l'uso caratteristico della metafora teatrale nel *Nigrinus*, cf. pp. 215 ss.

<sup>26</sup> Bompaire 1958, 253. Sull'ἄγών comico, Gelzer 1960; Reckford 1987, 239-50, 483-91.

<sup>27</sup> Filosofia ha preso il posto di Atena e Parresiade quello di Oreste, ma l'eroe luciano recita da solo la difesa ed è prosciolto all'unanimità; allude, inoltre, in prima persona all'antecedente tragico, invitando Filosofia a votare a suo favore in caso di parità (cf. 21, cf. Aesch. *Eum.* 740 ss.). Come Socrate, afferma, inoltre, di essere, a dispetto delle accuse, il più grande benefattore dei suoi accusatori (cf. 5, cf. *Ap.* 36b5-d5), riluttanti a portarlo a processo per paura della lunga esperienza nelle arti retoriche (cf. 9), una paura imputata da Socrate ai propri accusatori. Il filosofo li rassicura che dirà la verità (cf. 17a1-18a6) e, non a caso, Parresiade ne è accompagnato e le si richiama (cf. 38). Quest'ultima lo dota di una sorta di investizione divina che ricorda quella di Socrate nei confronti di *elenchos* (cf. 20e9-23c1). Infine, l'approvazione di Platone, discepolo di Socrate, dà lustro all'apologia di Parresiade. Questi ricorre anche a espressioni socratiche: ἦν ἔμε ἀποκτείνητε parodia *Ap.* 30e; la formula οἱ δὲ πολλὸν μᾶλλον ἔμοῦ ἀγνοοῦντες, *Ap.* 21c ss. e l'allusione al ciottolo bianco (cf. 21 καὶ πλείους ὦσιν αἱ μέλαιναί, σὺ προσθεῖσα τὴν σεαυτῆς σῶζε με) decisivo per il verdetto, rimanda ad *Ap.* 15. Più avanti, la proposta di *Aletheia* di accogliere nel Pritaneo i filosofici autentici (cf. 46) richiama quella di Socrate in *Ap.* 36d. MacLeod 1991, 259-63; Holland 2004, 258-59; Bompaire 2008, 150 n. 46, 179 n. 92. Gargiulo 1993, 199-201 riconosce il modello del Socrate dell'*Apologia*, non solo in Parresiade ma anche nel Prometeo del *Prometheus*, proponendo di identificarli con Luciano.

e frammentato, soprattutto verso il finale: all'apologia del dio per bocca di Cremilo (cf. vv. 489-506) seguiva, infatti, l'attacco da parte di Penia (cf. 507-31), a propria volta accusata da Cremilo (cf. 503-4, 535-47). Per finire, l'apologia della Povertà (cf. 532-34, 548-94) apriva la strada alla sincrasi finale (cf. 594 ss.).

In Luciano, invece, la composizione è di altro genere; la prima requisitoria è, infatti, una sorta di sincrasi che fonde insieme narrazione e perorazione e la seconda comprende un esordio, una refutazione ἀπ' ἀρχῆς ἄχρι τέλους e una perorazione, nel pieno rispetto della convenzione giudiziaria. L'ultima parola spetta, infine, a colui che avrà la meglio, in linea con quanto secoli prima accadeva negli agoni comici<sup>28</sup>.

Nel *Timon*, dunque, da un lato, Luciano riecheggia l'ἄγων del *Pluto*, ma, dall'altro, lo tratta secondo le movenze tipiche del dibattito giudiziario, di cui rispetta, ancora una volta e come nel *Piscator*, le convenzioni formali<sup>29</sup>.

### ◆ Epilogo

Anche le scene finali di *Piscator* e *Timon* offrono un contesto straordinariamente affine a quelle che nella commedia antica, successivamente alla parabasi, vedevano protagonisti *alazones* di vario genere (cf. pp. 32 ss.)<sup>30</sup>.

Nei due dialoghi sono, infatti, a questo punto combinati, in un quadro assolutamente fantastico, due motivi cari a Luciano: la denuncia degli impostori con conseguente messa alla berlina, con Parresiade e Timone che puniscono sedicenti filosofi e adulatori con toni particolarmente violenti, o catturandoli all'amo come pesci e gettandoli brutalmente

<sup>28</sup> Così, già Legrand 1907, 142.

<sup>29</sup> Bompaire 1958, 254-55 (che accosta all'agone drammatico anche lo scontro tra Timocle e Damide in *I. trag.*); Tomassi 2011, 392-95. Alla richiesta del dio di δικαιολογεῖσθαι (tecnicismo del lessico processuale sfruttato a fini parodici, cf. 37), Timone replica che lo lascerà fare a patto che non si dilunghi in virtuosismi (un'allusione critica alle pratiche sofistiche contemporanee, cf. 37). Helm 1906, 188-90 ritiene improbabile la derivazione del confronto del *Timon* dall'agone del *Pluto* e pensa a due frammenti di origine incerta di Antifane (cf. 258 καλῶς πένεσθαι μάλλον ἢ πλουτεῖν κακῶς / τὸ μὲν γὰρ ἔλεον, τὸ δ' ἐπιτίμησιν φέρει e 259 K-A ὁ δὲ πλοῦτος ἡμᾶς, καθάπερ ἰατρὸς κακὸς, / τυφλοὺς βλέποντος παραλαβὼν πάντας ποεῖ), a suo dire un elemento d'agone o un'apologia di Penia e un atto di accusa contro Pluto (Edmonds assegna al *Timone* anche i ffr. 204-6 K-A). Va, però, detto che il motivo degli uomini resi moralmente cechi dalle ricchezze è diffuso nella letteratura greca (cf. Pind. *N.* 7.34-35, Soph. *OT* 371 e 389), cui si aggiunge, soprattutto nei comici, l'equiparazione con l'oftalmia di Pluto (cf. Men. fr. 74 K-A τυφλὸν ὁ πλοῦτος, καὶ τυφλοὺς / <τοὺς> ἐμβλέποντας εἰς ἑαυτὸν δεικνύει). Si tratta, dunque, di un *topos* della filosofia morale (cf. Cic. *Lael.* 15, 54), tra l'altro particolarmente amato da Luciano (cf. *Nigr.* 4, *Vit. Auct.* 18). Tomassi 2011, 32 (cf. Gassino 2002a, 167-177).

<sup>30</sup> In entrambi i casi, fanno da preambolo il ringraziamento di Parresiade e Timone a Nike (cf. *Pisc.* 39) e Pan (cf. *Tim.* 42) per la vittoria nell'agone, una proclamazione incomprensibile ai presenti (cf. *Pisc.* 40 e *Tim.* 42-43), e un cambiamento dei piani da parte dei protagonisti (cf. *Pisc.* 41 e *Tim.* 45), che, da ultimo, colpiscono e scacciano malamente κόλακες e filosofi (cf. *Pisc.* 42-51 e *Tim.* 45-57) per poi decidere di proseguire nell'impresa (cf. *Pisc.* 52 e *Tim.* 58).

dall'Acropoli (cf. *Pisc.* 47-51), o marchiandoli a fuoco sulla fronte (cf. *Pisc.* 46), o, ancora, colpendoli malamente (cf. *Tim.* 46, 52-53, 48, 57)<sup>31</sup>.

Ora, come si accennava, una simile combinazione di motivi affonda le radici nella commedia, senza, ancora una volta, essere riconducibile a un modello e contesto precisi. Scene di violenza ritornano, infatti, in più luoghi, dagli *Acarnesi* (cf. vv. 236 ss., 818-35, 910-51, 959-70) alle *Nuvole* (cf. vv. 1214-1302, cf. *Luc. Tim.* 46, 48, 52-53, 57), ai *Cavalieri* (cf. v. 247) e, in tutti i casi, il motivo del 'massacro' è combinato con un *défilé* d'impostori di vario genere; nel mercato degli *Acarnesi*, il megarese, il tebano e diversi sicofanti; negli *Uccelli*, altra commedia non priva di toni violenti, il poeta, l'indovino, l'ispettore, il venditore di decreti e così via, tutti più o meno malmenati<sup>32</sup>.

Per il *Timon* (cf. 45-58), si potranno, inoltre, citare i Κόλακες di Eupoli e i Φιλόσοφοι di Filemone<sup>33</sup>, mentre gli adulatori attirati dalla riacquisita ricchezza di Timone (cf. *Pisc.* 42 con l'arrivo dei filosofi) sembrano rievocare i vv. 165 ss. del *Diskolos*<sup>34</sup>.

I finali di *Timon* e *Piscator* rivelano, dunque, come opportunamente notato da G. Tomassi, la medesima struttura<sup>35</sup>. Le sezioni finali sono, difatti, costituite da tre momenti fondamentali: inizialmente, gli avidi vicini di Timone e i 'filosofi' di Parresiade sono attratti dall'odore dell'oro; poi, quattro di essi (due adulatori, un retore e un filosofo nel *Timon*; un cinico, un platonico, un peripatetico e uno stoico nel *Piscator*) cercano

<sup>31</sup> Bompaire 1958, 322-23; Anderson 1976a, 142. Il motivo della pesca è sviluppato in maniera simile in *Tim.* 20 e 26, dove Pluto, dall'altro lato della barricata, è il pesce che, lamentandosi di quanti gli danno la caccia, salta sulla scogliera. Si potrà, inoltre, confrontare la moltitudine di uomini pesce di *VH* 1.35 (così, Anderson 1976a, 30 e 107). Luciano ricorre, inoltre, anche in questa sezione alla parodia omerica (cf. sopra, la n. 8). Chiamando i sedicenti filosofi all'Acropoli (cf. 41 κεῖται δ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα, / τῷ δόμεν, ὅς μετὰ πᾶσιν ἐριζέμεν ἕξοχος εἶη), Parresiade rimaneggia, infatti, *Il.* XVIII 507-8 (κεῖται δ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα, / τῷ δόμεν, ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἴποι), a partire dal terzo piede del secondo verso. Sostituendo ἐριζέμεν nel quarto (cf. *Il.* XXIII 404 e *Od.* VIII 223) ed ἕξοχος nel quinto (cf. *Il.* VI 194, XIV 118, XX 184), «a eu un évident souci de "faire authentique". Mais ce souci s'arrête là, car on ne trouve jamais chez Homère ἕξοχος construit avec l'infinitif» (Bouquiaux-Simon 1968, 179).

<sup>32</sup> La vera natura dei *kolakes* è immediatamente messa in evidenza da aggettivi tipici del linguaggio burlesco e denigratorio, amplificati al grado superlativo (cf. 37 ἐπίτριπτος; 46 βορώτατος e ἐπιτριπτότατος, 47 βδελυρώτατος), secondo un procedimento caro anche alla commedia (cf. Aristoph. *Ach.* 288-89, *Eq.* 134, 193 e 303). Lo stesso sarcasmo è riconoscibile, nelle espressioni ὦ γεννάδα (20) e ὦ θεῶν γενναιότητα (4, cf. 22 e 47), impiegate con finalità chiaramente comiche, secondo l'uso paratragico della commedia (cf. Aristoph. *Ach.* 1230, *Eq.* 240, *Pax* 773-74, *Ra.* 997).

<sup>33</sup> Schwartz 1965, 102-7; Tomassi 2011, 507, cf. Ureña 1995, 88-91.

<sup>34</sup> Schwartz 1965, 104. Gli adulatori sono paragonati a λάροι (12), insaziabili uccelli (con tutta probabilità, gabbiani) a cui i comici accostavano il tipo del demagogo avido, ciarlifero e invadente, cf. Aristoph. *Av.* 567, *Eq.* 956, *Nub.* 591-92 (Tomassi 2011, 288. Cf. Taillardat 1962, 416-18 e §§ 712-15). Infine, in due occasioni (cf. 8 e 48), i κόλακες sono paragonati con un gioco di parole ai corvi, κόρακες. Ora, per quanto la comparazione sia squisitamente cinica (cf. Tomassi 2011, 253-54 e 467), mi pare non possa essere trascurato il precedente di Aristoph. *Ve.* 45 ὄλας; Θεόλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει, dove il medesimo gioco era associato ad Alcibiade.

<sup>35</sup> L'analisi proposta è, dunque, quella di Tomassi 2011, 447-49.

di impadronirsene e, infine, sono puniti dal personaggio satirico (gettati dall'acropoli nel *Piscator* e malamente battuti nel *Timon*)<sup>36</sup>.

In entrambi i casi, inoltre, il motivo del tesoro è fondamentale per dare avvio alla denuncia, in quanto irresistibile fonte di fascino sulla teoria di 'filosofi' e κόλακες, attratti dall'odore dell'oro (cf. *Pisc.* 41 e 47 ss.; *Tim.* 45 ὀσφραϊνόμενοι τοῦ χρυσοῦ)<sup>37</sup>. È così sviluppato il motivo comico dello 'sciame di persone', che nel *Timon*, pare alludere più direttamente alla processione degli avidi opportunisti, che sfilava negli *Uccelli*, ai vv. 905-1055<sup>38</sup>. Allo stesso tempo, però, la descrizione di Demea (cf. *Tim.* 49-53) pare improntata sul sicofante di Aristoph. *Pl.* 850-950 e un parallelo è possibile anche con il Nicarco degli *Acarnesi* (cf. vv. 910-58)<sup>39</sup>. Figure come quelle del furbo demagogo o del sicofante imbroglione erano, però, talmente usuali in commedia che cercare di riconoscere paralleli specifici può risultare aleatorio<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Nel *Timon*, ogni scena è ulteriormente tripartita: inizialmente, il misantropo invoca l'ingresso dell'adulatore di turno, caratterizzandolo e proponendo un ricordo della sua ingratitudine (cf. 45, 47, 49 e 54-55) prima ancora che si presenti al suo cospetto (secondo un procedimento verosimilmente mutuato dal teatro). Segue, quindi, fatta eccezione per Trasicle (cf. 50-51), il saluto dell'adulatore che porta un dono o giura che avrebbe voluto portarlo (cf. 46 e 8-9, 48). Infine, il seccatore di turno, colpito malamente, fugge via lanciando minacce (cf. 46 e 52-53) o chiedendo aiuto (cf. 48, 57).

<sup>37</sup> Anderson 1976a, 107-8. Il ricorso a ὀσφραϊνεσθαι (*Tim.* 45) potrebbe alludere a passi come *Ach.* 179 οἱ δ' ὀσφροντο, dove il coro è richiamato dal profumo della pace (Ledergerber 1905, 30). Il motivo, giocato sull'uso metaforico del verbo (cf. Aristoph. *Lys.* 619 ὀσφραϊνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος), è tipico della commedia e si presta a rielaborazioni sempre nuove (cf. *Pisc.* 48 dove un filosofo «fiuta l'oro», ὀσφράται τοῦ χρυσίου), come mostra l'*Aulularia* plautina. Qui, l'avarò Euclione paragona l'oro a un'esca profumata, in grado di attirare il vecchio Megadoro (cf. v. 216 *aurum huic olet*). Cf. Anderson 1976a, 107-8; Tomassi 2011, 453.

<sup>38</sup> Già Helm 1906, 189 notava la stretta somiglianza tra i due testi.

<sup>39</sup> Demea si avvicina «impugnando un decreto nella destra», ψήφισμα ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ (49), una scena d'ispirazione comica da confrontare con Aristoph. *Av.* 1035-57, dove compare, appunto, il decretivendolo, ψηφισματοπώλης, Demea (Tomassi 2011, 470).

<sup>40</sup> Lo scontro tra il retore e Timone ricorda alcuni celebri duetti aristofanei, come quelli tra Diceopoli e Lamaco, Dioniso e Xantia, Diceopoli ed Euripide, Strepsiade e Socrate, il Parente ed Euripide, e, ancora, Pisetero ed Euelpide. Le accuse del retore a Timone, di aver bruciato l'acropoli (cf. 52) e saccheggiato il santuario di Atena (cf. 53), sono tipiche della commedia, non essendo comunque estranee alla retorica. È, inoltre, possibile che la sezione finale sia in certa misura debitrice dei *Silloi* di Timone di Fliunte, che aveva rappresentato Crisippo intento a pescare filosofi (cf. Helm 1906, 303-5; MacLeod 1991, 259-60; Bompaire 2008, 115 n. 22. Sui *Silloi*, presenti a Luciano anche nella *Necymantia*, si veda a pp. 104 ss.). Il retore è, inoltre, apostrofato con l'aggettivo μιάρων (cf. 53 ὦ μιάρé, cf. 34 e 48), uno fra i più tipici insulti comici (cf. Aristoph. *Pax* 182-89, *Ra.* 465-66). Su questa linea, aggettivi come ἀγαθός (cf. 25, 37, 56 e 57 ὠγαθέ), ἄριστος (cf. 11 e 27 ὦ ἄριστε) e φίλτατος (cf. 41 ὦ φίλτατε, apostrofe comunissima in tragedia e commedia, e 42) possono esprimere, oltre a un genuino apprezzamento, un valore dispregiativo, inserendosi nel solco della paratragica commedia aristofanea (cf. *Eq.* 457 ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχῆν τ' ἄριστε πάντων). Tomassi 2011, 470 n. 534 (cf. Romagnoli 1905, 131-37).



## 1. 2. La struttura tripartita di *Piscator* e *Timon*: un tentativo d'interpretazione alla luce degli archetipi

*Piscator* e *Timon* sono, dunque, effettivamente suddivisibili nei tre momenti costitutivi di una commedia antica<sup>41</sup>. Di questa sviluppano anche tutta una serie di motivi allegorici e agonistici, difficilmente riconducibili a un contesto specifico, e condividono l'avanzamento rapido lungo una serie di strutture parodiche contrastanti<sup>42</sup>. Nel *Piscator*, queste vanno dal rabbioso confronto tra i carbonai/filosofi e Diceopoli/Parresiade (cf. *Ach.* 204-571 e *Pisc.* 1 ss.) alla paratragica richiesta di aiuto a Euripide (cf. *Ach.* 394 ss. e *Pisc.* 3), motivi a cui corrisponde nel *Timon* l'iniziale preghiera del misantropo a Zeus, uno ψόγος pieno di rabbia e al limite della disillusione. Luciano ha, dunque, voluto effettivamente ricreare l'atmosfera dell'*archaia*<sup>43</sup>.

I due dialoghi presentano, poi, una struttura ad anello, così che nel *Piscator* all'anabasi e lapidazione della scena iniziale corrispondono la pesca e la lapidazione dei 'filosofi' del finale; alla violenza ai danni della voce satirica fa, dunque, da *pendant* la violenza conclusiva, perpetrata dal personaggio satirico in persona, un ulteriore *trait d'union* con gli *Acarnesi*, dove Diceopoli, da potenziale vittima della violenza dei carbonai, diventava 'carnefice' dei vari ἀλάζονες che volevano approfittare della tregua. Al centro, campeggia, infine, l'elemento *spoudaion*, rappresentato dal processo, a propria volta costituito dai tre dibattiti, e dall'assoluzione del personaggio satirico (cf. 4-39)<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> A conferma della struttura drammatica, *Piscator* e *Timon* paiono suddivisibili in atti (cf. MacLeod 1991; García 1997, 201-2) un tratto significativo visto che il *Pluto* aristofaneo pare proporre una suddivisione analoga (vv. 1-321/322-626/627-801/802-1096/1097-1209). Cf. Sommerstein 1984.

<sup>42</sup> Oltre ai numerosi paralleli già segnalati, si potrà citare la scenetta in cui Timone butta fuori di casa Pluto con l'ausilio di un forcone (cf. 12 μονονουχί δικράνοις ἐξεώθει με τῆς οἰκίας), da alcuni ricollegata, (partendo da Ledergerber 1905, 31) a *Pax* 637 τῆνδε μὲν δικροῖς ἐώθουν τὴν θεὸν κεκράγμασιν. L'immagine era proverbiale ai tempi di Luciano (cf. Catull. 105.2 *Musae furcillis praecipitem eiciunt*; Cic. *Att.* 16.2.4 *furcilla extrudimur*; Hor. *Epist.* 1.10.24 *expelles furca*), «per cui è verosimile ... che ... possa essersi ispirato ... alla scena del *Pluto* di Aristofane in cui Pluto è ritratto come uno schiavo espulso a suon di colpi dalle case dei ricchi spendaccioni (*Ar. Plut.* 244 γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον) e abbia poi associato questa immagine a un'altra tradizionale, forse derivata da *Ar. Pax* 637 o forse da una raccolta di proverbi o di massime» (Tomassi 2011, 285. Cf. Bompaigne 1958, 416).

<sup>43</sup> In *Tim.* 10, Zeus rimanda la punizione degli adulatori a quando aggiusterà il fulmine, spezzatosi quando, scagliato contro Anassagora e deviato da Pericle, cadde sul tempio dei Dioscuri causando un incendio (cf. n. 67 a p. 69). Sulla base di questa affermazione, Anderson 1976a, 90, sulla scorta di Mesk 1915, circoscrive il periodo agli anni tra il 430 e il 424, come già Legrand 1907, 138 (che supponeva, al proposito, l'esistenza di un archetipo comico preciso). Luciano ricorre, inoltre, al termine πάταγος (1, cf. 3 ἐπαταγεῖτο) per il fragore del tuono di Zeus e «se consideriamo che nelle *Nuvole* aristofanee (vv. 378, 384, 389) il predicato παταγεῖν indica il frastuono prodotto dalle nuvole quando cozzano l'una contro l'altra e vuole alludere alle speculazioni di chi (come Anassagora) interpretava il tuono come il prodotto di uno scontro fra le nubi, possiamo desumere che Luciano voglia espressamente riproporre in questo contesto una delle polemiche dei comici attici contro le nuove teorie dei filosofi naturalisti» Tomassi 2011, 201 (cf. Gómez 2003, 280 per Anassagora come simbolo della contestazione dei primi sofisti contro il pensiero tradizionale).

<sup>44</sup> Così, Anderson 1976a, 141-42.

Lo stesso schema compare nel *Timon*, senza, peraltro, essere imputabile ad alcuna vicinanza tematica. Il tema della ricchezza e dei problemi a essa connessi ha, infatti, poco, se non nulla, a che vedere con il *Piscator*, per quanto il contrasto tra ricchezza e povertà sia fra i temi favoriti (prima ancora che da Luciano) dai comici, che riservavano particolare attenzione ai dannosi effetti della φιλαργυρία. Anche nel *Timon*, dunque, alla cornice iniziale (cf. 1-11), con il monologo del misantropo e la sua richiesta di spiegazioni a Zeus, seguono il momento *spoudaion*, con la satira di quanti abusano della ricchezza (cf. 11-40), scissa anch'essa in tre momenti, e, da ultimo, la cornice finale (cf. 42-58).

A questo punto andrà, però, opportunamente notato che *Piscator* e *Timon* non sono i soli dialoghi luciani con una struttura tripartita. Essa è, anzi, frequente e ritorna con altrettanta evidenza in *Eunuchus*, *Contemplantes*, *Gallus*, *Lexiphanes* e *Parasitus*.

Qui, alla scena iniziale e finale (cf. *Paras.* 1-4 e 58-61), si aggiungono i tre momenti della sezione centrale, articolati, secondo il modello del *Gorgia* platonico (cf. 449c-461b/461b-481b/482c-527e), con lunghezza progressiva (cf. 4-12/13-25/25-57). Nel finale del *Lexiphanes*, invece, la voce satirica Licino padroneggia totalmente la scena, ascoltato in religioso silenzio dall'eponimo protagonista (cf. 22-25), in simmetria con l'interludio iniziale e la lettura dell'anti-simposio (cf. 1-15), cui seguiva un vivace scambio di battute (cf. 16-21). In maniera analoga, nell'*Eunuchus*, alla cornice (cf. 1-3) segue il dibattito centrale (cf. 4-10) e, infine, l'inaspettata denuncia dell'immoralità di Bagoa (cf. 10-13). Lo stesso accade nei *Contemplantes* con la cornice iniziale occupata dal dialogo tra Caronte e Cloto e dall'ingresso in scena dei personaggi (cf. 1-7), cui segue la lunga sezione centrale, a propria volta costituita da tre episodi (cf. 8-13, dialogo tra Megapente e Cloto; 14-19, presentazione di Micillo e appelli a Cloto; 19-23, traversata dell'Acheronte) e, quindi, la denuncia finale, anch'essa fondata su tre momenti (cf. 23-24, processo a Cinisco; 25, processo a Micillo; 25-29, processo a Megapente). Infine, anche nel *Gallus*, all'episodio introduttivo, con Micillo che invidia la ricchezza di Gnifone, corrisponde la scena finale con la denuncia proprio della medesima ricchezza.

Un simile andamento strutturale, riproposto con tanta frequenza, doveva, dunque, essere avvertito come caratteristico dallo stesso Luciano<sup>45</sup>. Esso affonda, senz'altro, le radici nel mondo dell'*archaia*, che, al di là della caratteristica tripartizione strutturale in parabasi, agone ed epilogo, presenta, in almeno due commedie (e tra l'altro tra le più

<sup>45</sup> Per la struttura tripartita dei dialoghi luciani, si veda anche alle pp. 160 e 289 e le nn. 41 e 99, alle pp. 203 e 258. Si potrà, inoltre, confrontare l'*Icaromenippus* con i due pannelli introduttivi (1-3 e 4-9), tre episodi fondamentali (volo, 10-13, osservazione del genere umano, 15-19, e colloquio con Zeus, 22-29), e due interludi (incontro con Empedocle, 13 ss., e colloquio con la Luna, 20 ss.), chiusi dall'usuale proclamazione (di Zeus contro i filosofi) e la condanna (successiva all'accordo tra gli dei). Cf. n. 63 a p. 95.

frequentate da Luciano)<sup>46</sup>, uno schema quanto meno molto simile a quello appena osservato per i dialoghi luciani.

Le *Nuvole* si articolano, infatti, in tre momenti, con una fase introduttoria (cf. vv. 1-262), un dibattito (cf. vv. 314-1451) e, infine, la denuncia dei colpevoli (cf. vv. 1452-1511). In aggiunta, la sezione centrale consta a propria volta di tre fasi, con Socrate e Strepsiade che discutono del ruolo di Zeus nell'universo (cf. vv. 314-477, un passo indubbiamente presente a Luciano in *I. trag.* 35-51), una discussione tra i *logoi* sull'educazione dei giovani (cf. vv. 949-1104, tra le fonti del *Rhetorum Praeceptor*) e, infine, un confronto tra Strepsiade e Fidippide sulla condotta morale di quest'ultimo (cf. vv. 1345-1451. Cf. *Herm.* 81, per cui si veda a p. 179 la n. 83). Aristofane offriva, del resto, una tripartizione analoga anche nelle *Rane*, il cui dibattito letterario si articolava in tre momenti (cf. vv. 119-1250/1261-1369/1378-1413).

È, pertanto, verosimile che, con il proprio spiccato gusto per i *pastiches* comici, Luciano possa aver adottato una simile struttura come scheletro su cui costruire molti fra i suoi dialoghi<sup>47</sup>.

Come, però, mostrato da G. Anderson, la scelta non può essere esclusivamente ricondotta alla frequentazione con il modello aristofaneo.

Analoghe strutture tripartite, o che comunque potevano essere avvertite come tali, compaiono, infatti, nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone*, dialoghi tra i favoriti dal samosatense<sup>48</sup>. Platone è, inoltre, autore con una certa predilezione per le strutture a cornice, riproposte da Luciano in *De Saltatione*, *Eunuchus*, *Icaromenippus*, *Necyomantia*, *Nigrinus*, *Philopseudes* e *Symposium*; fra questi, *Symposium*, *Philopseudes* e, parzialmente, *Nigrinus* ripropongono tra l'altro il dialogo introduttivo caro a Platone, cui segue la narrazione degli avvenimenti nella forma di dialogo narrato, un altro procedimento platonico ripreso da Luciano<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Cf. Householder 1941, 4.

<sup>47</sup> Anderson 1976a, 184.

<sup>48</sup> Cf. Friedländer 1957, 226 ss.; Friedländer 1960, 29 ss. e 131-32. Luciano allude direttamente al *Teeteto* in *Pisc.* 9 φασὶ γοῦν ῥήτορά σε καὶ δικανικόν τινα εἶναι καὶ πανοῦργον ἐν τοῖς λόγοις, cf. *Theaet.* 201a (MacLeod 1991, 261).

<sup>49</sup> Su questi aspetti, si veda anche a pp. 158 ss. Oltre alla commedia e a Platone, *Bis acc.* 33 cita Menippo di Gadara e, se si tiene conto dell'andamento strutturale dell'*Apocolokyntosis*, non si può escludere che anche in Menippo potesse comparire una certa predilezione per le tripartizioni, per quanto sia difficile e poco prudente sostenere che tanto Seneca quanto Luciano possano aver derivato lo schema dall'autore (così, Anderson 1976a, 184-85 rileggendo l'analisi senecana di Weinreich). L'influenza menippea risuona in *Pisc.* 1-2 nella *mixis* di prosa e versi (cf. pp. 91 ss.) e andrà ricordato il parallelo tra Varro fr. 141 (*et ecce de improviso ad nos accedit cana Veritas, Attices philosophiae alumna*) e *Pisc.* 13 ss. dove Filosofia, accompagnata da Verità, tenta di salvare Parresiade dai filosofi irati. Nelle *Eumenides* varroniane, infatti, Verità personificata arrivava sulla scena con il compito, pare, di liberare qualcuno da una difficile situazione (cf. pp. 89 ss.). Anderson 1976a, 186 confronta, infine, lo schema tripartito della I orazione di Dione di Prusa, dove all'introduzione (cf. 1-9) segue l'argomentazione costituita da tre momenti (cf. 10-36, 37-48, 49-84). Tuttavia, «the whole oration has all the signs of a casual discussion; it is scarcely evidence of a "textbook" formula to which Lucian fell heir».

La frequenza con cui Luciano organizza attraverso schemi tripartiti i propri dialoghi, sembra, dunque, spiegarsi con il fatto che una simile organizzazione permetteva di fondere senza troppe difficoltà gli archetipi, arricchiti da numerosi *clichés* retorici, evitando di cadere nella monotonia; si gioca, invece, sui contrasti e il materiale è organizzato a fini satirici<sup>50</sup>.

Motivi ed elementi strutturali comici, platonici e cinici, parte della tradizione filosofica e letteraria greca, sono, infatti, piegati a rappresentare le qualità stranianti della satira. Luciano ha, così, adottato l'*ethos* della commedia<sup>51</sup> e si è servito del dialogo, sottraendolo agli originari ambiti filosofici e aggiungendovi Menippo, un traditore agli occhi dei filosofi redivivi (cf. *Pisc.* 26 τὸν Διάλογον ... ὑποκριτῆ χρῆται καθ' ἡμῶν, ἔτι καὶ Μένιππον ἀναπείσας ἑταῖρον ἡμῶν ἄνδρα ξυγκωμωδεῖν αὐτῷ τὰ πολλά), l'emblema della *mixis* che viola i limiti tra i generi<sup>52</sup>.

La satira finisce, dunque, per calarsi all'interno di queste tradizioni, le cui comicità e impegno divengono tratti caratterizzanti del suo legittimo erede, il dialogo satirico luciano. È, dunque, questo a dare ragione, nel *Piscator*, dell'assoluzione della voce satirica Parresiade: il dialogo luciano è designato come mezzo di denuncia, ciò che un tempo erano il dialogo socratico, la commedia antica e gli scritti cinici; in effetti, proprio questo dialogo contiene un riferimento esplicito ad Aristofane ed Eupoli, mentre Diogene, nelle vesti di accusatore di Parresiade, accosta il suo pubblico, amante degli sbeffeggiatori (cf. 25. χαίρουσι τοῖς ἀποσκώπτουσιν καὶ λοιδορουμένοις), a quello dei due commediografi che ridicolizzavano Socrate<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Anderson 1976a, 162: «in whatever circumstances Lucian first used this technique, we can say that he makes little effort to abandon it; and once it has become a working method, he does not hesitate to maintain it by expanding material or inserting digressions to fit». Per quanto il *Timon* si svolga su uno sfondo comico, l'atmosfera non consente di escludere una derivazione da altre fonti come la diatriba e la produzione retorica, su cui sarebbero poi stati innestati temi e movenze comici. Tomassi cita la possibilità che una simile *mixis* potesse essere già parte della tradizione comica intorno alla figura di Timone. Per la tradizione della *fabula Timonis* dalla commedia attica agli epigrammisti imperiali, dal *bios* di Neante di Cizico alla produzione di Strabone, Plutarco e Pausania, si veda estesamente García 1997, 192-95, Tomassi 2011, 17-59, con ampia bibliografia sull'argomento (cf. Bompaire 1958, 170-74).

<sup>51</sup> Cf. *Pisc.* 14 εἶτα ἡγανακτήσατε λοιδορησαμένου τινός, καὶ ταῦτα εἰδότες ἐμέ, οἷα πρὸς τῆς Κωμωδίας ἀκούουσα ἐν Διονυσίοις e 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτοῖ ἐπὶ χλεῦη παράγουσιν ἐπὶ τὴν σκηνὴν καὶ κωμωδοῦσιν ἀλλοκότους τινὰς περὶ αὐτοῦ κωμωδίας. Si confrontino, inoltre, i numerosi συναγωνιστῆς e συγκωμωδεῖν.

<sup>52</sup> Camerotto 1998, 116-18.

<sup>53</sup> Cf. 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτοῖ ἐπὶ χλεῦη παράγουσιν ἐπὶ τὴν σκηνὴν καὶ κωμωδοῦσιν ἀλλοκότους τινὰς περὶ αὐτοῦ κωμωδίας. Per queste conclusioni, si veda Branham 1989, 32-34; lo studioso, però, limita queste osservazioni al solo modello comico.

## 2. 1. Archetipi e personaggi: il caso del *Timon*

Il *Piscator* e il *Timon* mostrano, dunque, come il dialogo di matrice platonica, contaminato da influenze comiche e ciniche, approdi a due dialoghi con ‘parodo’, ‘agone’ ed ‘epilogo’, arricchiti e amplificati da temi e situazioni non sempre riconducibili a una fonte precisa<sup>54</sup>.

Struttura e motivi non sono, però, i soli a risentire di tale influenza; questa può, infatti, intervenire anche nella caratterizzazione dei protagonisti luciane. Ora, per via della galleria di personaggi e per la presenza di tematiche molto vicine al teatro comico (iniqua distribuzione delle ricchezze, potere dell’oro, accuse degli uomini alla *Tyche* e parodia mitologica), si è scelto di basare questa sezione sul *Timon*. Riferimenti al *Piscator* e ai suoi protagonisti saranno comunque qua e là presenti<sup>55</sup>.

### ◆ Timone, ascendenze menandree di un personaggio satirico

Al centro del *Timon*, si erge la figura dell’eponimo protagonista, un personaggio profondamente calato nella tradizione e, tuttavia, riplasmato all’interno del nuovo contesto satirico; questo, a partire dalla decisione di abbandonare il consorzio civile, una scelta che affonda le radici nel mondo comico, a partire almeno dagli *Agrioi* di Ferecrate sino al *Diskolos* menandro<sup>56</sup>.

Il Timone luciano presenta, però, una novità non da poco; nel finale, infatti, si conferma nella scelta di isolarsi dal mondo, consapevole dell’inconciliabilità della propria vita con quella altrui, di cui continua a desiderare la distruzione.

Ora, una simile decisione mi pare legata alle esigenze della satira, che, per esistere, richiede una voce al di fuori della società. L’estraneità è, infatti, un tratto fondamentale per il suo artefice, che, per osservare criticamente e smascherare contraddizioni e vizi,

<sup>54</sup> L’asserzione conclusiva del discorso del signore olimpico nel *Timon* (cf. 14 πάλαι μὲν ἐκεῖνα αἰτιᾶσθαι, νῦν δὲ τῷ Τίμωνι τὰ ἐναντία ἐπικαλεῖν) è vista da alcuni come un riferimento ad Aristoph. *Pl.* 234-44 (Tomassi 2011, 300). È comica anche l’immagine della scintilla di rabbia, σπινθῆρα ὀργῆς (1), capace di far divampare passioni smisurate come un fuoco improvviso, cf. Aristoph. *Pax* 606-11 (Tomassi 2011, 203. Cf. Taillardat 1962, 363 § 634). Luciano ricorre, inoltre, al sostantivo καταπύγων (22), un vocabolo di conio aristofaneo (cf. *Ach.* 79, *Th.* 200, *Ve.* 687) e agli appellativi comici κατάρατος (9, 14, 34, 38 e 57, cf. Aristoph. *Lys.* 530, *Pax* 33, *Ra.* 178) e πεδότριψ (14). Tra l’altro, in *Tim.* 57, il termine κατάρατος è inserito all’interno di un’apostrofe rivolta a testimoni (ὦ δημοκρατία καὶ νόμοι, παιόμεθα ὑπὸ τοῦ καταράτου ἐν ἐλευθέρᾳ τῇ πόλει), anche questa tipica della commedia (Tomassi 2011, 538). È, inoltre, verosimile che derivi dalla commedia aristofanea l’uso di μαρτύρομαι (46) al posto del composto ἐπιμαρτύρω, impiegato dai retori; i tipici opportunisti comici, infatti, invocavano usualmente testimoni e leggi della città (cf. Aristoph. *Ach.* 926, *Nub.* 1222, *Pax* 119, etc.), come avviene nel finale del *Timon*.

<sup>55</sup> Per Parresiade, personaggio satirico, cf. pp. 14 ss.

<sup>56</sup> I protagonisti degli *Agrioi*, un gruppo di misantropi disgustati dalle aberrazioni della vita civile, cercavano rifugio tra i selvaggi del titolo, che, incuranti di qualsiasi norma, finivano col far loro rimpiangere il consorzio civile (cf. Bonanno 1979, 319; Ceccarelli 2000, 455-58. Farioli 2001, 174-186 si concentra sul tema del ‘mondo alla rovescia’ portato in scena).

deve essere ‘altro’, ‘diverso’ dal resto della società, rispetto a cui può anche occupare la posizione di straniero. Non a caso, allo stesso Luciano, la possibilità di essere un *par-rhesiastes* deriva dall’essere un diverso, un siro nella società greco-romana del II d.C., di cui non sarà mai totalmente parte (cf. pp. 14 ss.)<sup>57</sup>.

Ora, nel caso di Timone, questa estraneità è data dall’esclusione volontaria dal consorzio civile e, per Luciano, è talmente caratteristica del personaggio da confermarla nel finale, introducendo uno scarto non da poco rispetto al Cnemone menandro, unanimemente riconosciuto alle spalle del misantropo luciano<sup>58</sup>.

Timone e Cnemone sono, infatti, ugualmente decisi a evitare qualsiasi conversazione con altri uomini per non essere contaminati (cf. 43 οἱ δὲ ἄλλοιπάντες ἐχθροὶ καὶ ἐπίβουλοι· καὶ τὸ προσμιλῆσαι τινι αὐτῶν μίασμα); la malvagità genera, infatti, altra malvagità (cf. *Dysk.* 10-13). Il primo desidera, inoltre, trasformare i numerosi seccatori in tante statue di bronzo o pietra (cf. 43 καὶ ὅλως ἀνδριάντων λιθίνων ἢ χαλκῶν μηδὲν ἡμῖν διαφερέτωσαν), un desiderio che ricorda l’invidia di Cnemone per i sandali alati di Perseo e la testa di Medusa, utili a sfuggire ai medesimi personaggi e a renderli inoffensivi (cf. 153-59)<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Per Branham 1989a, 83 ss. i personaggi satirici luciane sono «liminal figures who are in society but not of it». Sull’argomento si veda anche Camerotto 2009a, 4 e, da ultimo, Camerotto 2012. Luciano riserva alla cultura greca, a partire dal fatto linguistico, un ruolo centrale come mezzo di promozione sociale, ma non arriva mai a ripudiare né privare d’importanza le proprie origini barbare, aspetto per cui si veda, da ultimo, Rochette 2010. Mostra, anzi, nei confronti della patria, attaccamento e gratitudine, cf. *Patr. Enc.* 6 (Gassino 2009, 552).

<sup>58</sup> La critica più recente non ha dubbi sulla dipendenza del *Timon* dalla commedia, da cui desume tratti tematici e linguistici. Il primo a segnalarli fu Schmid 1959, 157-69, mentre Anderson 1976a, 94 conclude: «none of these parallels within Lucian rule out direct contact between Lucian and the *Dyskolos*: I suspect on the contrary that he would have welcomed any chance to make a minimal acquaintance with Menander go a long way» (ma cf. Anderson 1976e, 66: «the *Dyscolos* would have an exceptional attraction for Lucian because it was so easy to assimilate both to the Timon-legend and Aristophanes’ *Plutus*»). Per i paralleli tra Timone e Cnemone, Tomassi 2011, 81-85, 427-28 e i commenti *ad locc.* (con ampia bibliografia). Anche la personificazione di *Elenchos* (cf. 48 ss.), potrebbe essere legata a una commedia menandrea (cf. *Pseudolog.* 4, ma per Bompaire 1958, 324 «il s’agit simplement ... d’une allusion pédante applicable, par un “à peu près” semblable, à une introduction de n’importe quel type dans n’importe quel discours»). Dal repertorio della commedia nuova (cf. Men. *Sam.* 129 νῆ καὶ σὺ γ’, ὦ παῖ), Luciano mutua l’impiego, raro, di νῆ indipendente senza l’accusativo del soggetto invocato e unito tramite καὶ al pronome personale di seconda persona (cf. 46 μὴ καὶ σὺ γε, cf. *D. Mort.* 6.3 *Fug.* 29). Infine, MacLeod 1991, 260 confronta il titolo con l’opera menandrea variamente nota come *Haliens* o *Haliéis* (non escludendo la possibilità che possa trattarsi di due *pièces* differenti). Cf. Schwartz 1965, 39; MacLeod 1970; Tomassi 2011, 457.

<sup>59</sup> Tomassi 2011, 441: «l’elaborata similitudine ... è ridotta a un solo parallelo mitico (quello fra Timone e Perseo possessore della testa di Medusa), ma è riproposta, in ogni caso, in maniera tale da conservare il comico insito nell’iperbolico desiderio ... di vedere mutati tutti i visitatori inopportuni in statue, e, in più, così da aggiungere nel pubblico il piacere del riconoscimento dell’allusione dotta al celebre testo menandro». Di contro, Anderson 1976, 94 nota l’omissione e che in Luciano esistono molti altri personaggi trasformati in pietra (cf. *D. Deor.* 14.3; *Im.* 1; *Somn.* 14; *Vit. Auct.* 25).

Entrambi odiano, dunque, il vicinato (cf. *Dysk.* 32-34 ἀπὸ τούτων ἀρξάμενος τῶν γειτόνων, *Tim.* 43 ἑαυτῶ γείτων καὶ ὄμορος. ἐξίων τῶν ἄλλων) e desiderano suscitare il pianto negli altri uomini (cf. *Dysk.* 623-24 λοιδορεῖσθε, τύπτετε, / οἰμώζετ' ὦ τῆς οἰκίας τῆς ἐκτόπου, *Tim.* 34 καὶ ὑμεῖς οἰμώξεσθε ἤδη καίτοι θεοὶ ὄντες, ὡς φατε), ma l'odio di Timone manca delle punte di comicità del precedente (cf. *Dysk.* 161-68, per cui si veda, ad esempio, la n. 62). Ne ripropone comunque in maniera iperbolica i tratti distintivi (cf. *Tim.* 44 τοῦ τρόπου δὲ γνωρίσματα δυσκολία καὶ τραχύτης καὶ σκαιότης καὶ ὀργὴ καὶ ἀπανθρωπία cf. *Dysk.* 6 ἀπάνθρωπός ... καὶ δύσκολος πρὸς ἅπαντας), in contrasto con chiunque voglia vivere in armonia all'interno della società.

Cnemone anelava, inoltre, all'ἐρημία e si doleva del suo mancato raggiungimento (cf. 169-70 e 332-33), come, secoli più tardi, Timone ne sarà alla ricerca spasmodica (cf. 43 ἡ ἐρημία δὲ ὄρος ἔστω πρὸς αὐτούς). Il misantropo luciano desidera, infatti, sacrificare da solo agli dei, ha abbandonato la città e coltiva in solitudine i campi, μελαγχολῶν τοῖς κακοῖς (8, cf. 34 μελαγχολῶν γὰρ ὁ ἄνθρωπος οὐ μετρίως δοκεῖ). Soffre, dunque, di μελαγχολία, un'altra suggestione del *dyskolos*, che, in quanto κακοδαίμων τις ἢ μελαγχολῶν ἄνθρωπος (88-89), aggrediva chiunque gli capitasse a tiro<sup>60</sup>.

Cnemone bersagliava, infatti, i malcapitati passanti con zolle, pietre e pere (cf. 83 βάλλομαι βώλοις, λίθοις, 120-21 σφενδονῶν βώλοις, λίθοις, / ταῖς ἀχράσιν ὡς οὐκ εἶχεν οὐδὲν ἄλλ' ἔτι) dall'alto della collinetta (cf. 100 ἐπὶ τοῦ λοφιδίου) nei pressi del campo, dove raccoglieva pere e legna, un altro tratto che Luciano mutua per il suo protagonista ai danni di Hermes e Pluto (cf. 34 ἐγὼ γὰρ ὑμᾶς ἀντίκα μάλα βάλλων τοῖς βώλοις καὶ τοῖς λίθοις συντρίψω)<sup>61</sup>. Timone minaccia, infatti, di distruggere le due divinità con un fitto lancio di zolle e sassi e, salito sul colle vicino al podere (cf. 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀναβάς), decide di scacciare i parassiti, preparandosi ad accoglierli a suon di pietre (cf. 45 ἀπελαύνω αὐτούς τοῖς λίθοις ἐξ ὑπερδεξίων ἀκροβολιζόμενος)<sup>62</sup>. Entrambi lavorano, inoltre, senza sosta (cf. *Dysk.* 31-32 ξυλοφο-

<sup>60</sup> Il participio assume il significato usuale in commedia di «essere matto/essere pazzo», verosimilmente sotto la suggestione del *Dyskolos* (Tomassi 2011, 258. Per la μελαγχολία comica, Taillardat 1962, 269). Anderson 1976a, 93 svilisce il parallelo, notando come soffrano di μελαγχολία anche Peregrino e Pitagora (cf. *D. Mort.* 6.4, *Fugit.* 2).

<sup>61</sup> Anderson 1976a, 94 nota come Luciano «has dropped Menander's distinctive expression σφενδονῶν».

<sup>62</sup> «Il predicato ἀκροβολίζομαι ... è un termine tecnico del linguaggio militare ... che serve a rendere in maniera iperbolicamente comica l'aggressività di Timone» (Tomassi 2011, 454). Ledergerber 1905, 30 proponeva, invece, un parallelo (scartato da Tomassi) con Aristoph. *Ach.* 184 κὰς τοὺς τρίβωνας ξυελέγοντο τῶν λίθων. Gli istinti aggressivi di Cnemone scatenano, molto più frequentemente di quelli timoniani, una pletera di situazioni comiche: Pirra confessa, così, la paura di essere addirittura mangiato dal vecchio brontolone che lo ha inseguito e colpito con il lancio di vari oggetti (cf. 117-25) e, in maniera analoga, Geta lo supplica di non morderlo, ma Cnemone gli promette che lo sbrannerà vivo (cf. 467-68); Sostrato ha, invece, paura di essere picchiato non appena gli si presenti dinnanzi (cf. 145-52 e 168-72). Per altri spunti comici offerti dall'aggressività di Cnemone, Tomassi 2011, 83 e 396-97 e 454.

ρῶν σκάπτων τ', ἀεὶ / πονῶν e *Tim.* 7 σκάπτει δὲ οἶμαι ἐπικεκυφώς, 39 e 40) e, in un simile quadro, non sorprende che il misantropo luciano, appresa la notizia della riacquisita ricchezza, desideri che gli altri siano presi dal desiderio di impiccarsi (cf. 45). È un invito tradizionale nel teatro comico, rielaborato da Luciano con estrema libertà<sup>63</sup>.

Anche in tanta misantropia, però, sembra vi sia ancora un piccolo spazio per qualche forma di 'amicizia'. Sia Cnemone sia Timone si rapportano, infatti, a Pan come a un 'amico'. A questo Timone consacra affettuosamente bidente e pelle (cf. 42 ὦ δίκηλλα καὶ φιλτάτη διφθέρα, ὑμᾶς μὲν τῷ Πανὶ τούτῳ ἀναθεῖναι καλόν), un'offerta che, per quanto rientri nel *topos* comico di offrire doni umili agli dei, pare pertinente in rapporto al modello. Nel *Dyskolos*, infatti, Pan svolgeva un ruolo fondamentale a livello scenico (al centro della scena, decorata da una statua del dio, si apriva la porta del tempio consacrato a lui e alle Muse) e narrativo (recitava il prologo, era responsabile dell'amore di Sostrato per la figlia di Cnemone e della caduta di quest'ultimo nel pozzo, e gli era offerta una cerimonia)<sup>64</sup>.

La caratterizzazione del protagonista del *Timon* è, dunque, chiaramente modulata su quella del Cnemone menandro.

Luciano non si limita, però, a un'imitazione pedissequa e la vicenda è 'rovesciata' nel finale, con il misantropo che, questa volta, non si smuove di un passo dalla misan-

<sup>63</sup> Il motivo era confluito tra gli aneddoti associati a Timone (cf. Plut. *Ant.* 70.4-5) ed è ragionevole ammettere che «Luciano desuma questo tema direttamente dalla commedia o, indirettamente, dalla *fabula Timonis* e lo rielabori poi liberamente, come suo solito, in maniera tale che non è Timone a invitare i suoi concittadini a impiccarsi ... ma sono gli stessi ateniesi a decidere volontariamente di compiere questo gesto estremo, una volta venuti a conoscenza del favoloso tesoro da lui recuperato» Tomassi 2011, 452. Lo studioso rifiuta il parallelo proposto da Ledergerber 1905, 31 tra l'ἀγχόνη di *Tim.* 45, espressione figurata di ciò che è causa di dolore, e il v. 125 degli *Acarnesi* ταῦτα δῆτ' οὐκ ἀγνόνη.

<sup>64</sup> Tomassi 2011, 437. Di contro Anderson 1976a, 94 preferisce sottolineare che mentre Cnemone parla almeno con Pan (cf. 10 ss.), per Timone sarebbe contaminante parlare con chicchessia (cf. 42). Per Ledergerber 1905, 25-28 e Hertel 1969, 61, il bidente e la pelle offerti da Timone sono una reminiscenza di τριβώνιον ed ἐμβάδια consacrategli dal δίκαιος ἀνὴρ del *Pluto* (cf. vv. 842-49). Entrambi affermano, infatti, di aver dilapidato le ricchezze per gli altri ed entrambi raccontano come, divenuti poveri, siano stati abbandonati da tutti; infine, sia l'uno sia l'altro riacquistano inaspettatamente la ricchezza perduta. Questo parallelo è, però, ritenuto improbabile da Tomassi 2011, 68-69 che sottolinea l'eccessiva mania di esclusività del Ledergerber, teso nello sforzo riconoscere a ogni costo un modello preciso per i temi e i luoghi più significativi del *Timon*. Il risultato sono parallelismi spesso incerti, privi di somiglianza testuale e talvolta generici (Tomassi 2011, 69 e 278 n. 454). Offrire doni umili agli dei è, infatti, un *topos* comico sufficientemente frequente da rendere poco prudente il riconoscimento di un'ascendenza esclusiva al motivo. È, invece, possibile che Luciano sviluppi il motivo della 'offerta improbabile'; gli dei sono, infatti, frequentemente destinatari di offerte 'particolari'; si pensi a Ganimede che vuole sacrificare un capro a Zeus (cf. *D. Deor.* 4.2), a Menippo che promette una libagione sull'Etna a Empedocle (cf. *Icar.* 13) e agli Ateniesi che sacrificano un cavallo bianco a Toxari (cf. *Scyth.* 2. Su questo, Mestre 2005, 439-40 per la scelta di un dio straniero come nume tutelare degli ateniesi). Tomassi 2011, 436-37.



tropia (cf. 41-44) e continua ad alimentare sentimenti di vendetta nei confronti degli adulatori (cf. 45-58).

In questo risiede, appunto, la differenza sostanziale tra i due personaggi. Mentre Cnemone ripercorre la propria vita e, pur consapevole di non poter cambiare se stesso e i propri valori, chiede agli altri il diritto all'esistenza, ritirandosi in una dignitosa solitudine, che comunque non esclude totalmente gli altri (mantiene, infatti, il ruolo di padre e suocero, cf. 710-47); al contrario, Timone ritiene che solo la ricchezza sia produttiva e degna di rispetto e, per questo, si isola dal resto del mondo, di cui continua a desiderare la distruzione.

In sostanza, Cnemone e Timone finiscono per rappresentare due diverse incarnazioni del misantropo. Il primo è il misantropo 'comico', che, alla fine di tutto, si umanizza e, almeno idealmente, si riavvicina al consorzio umano. Timone, invece, è l'incarnazione del misantropo 'tragico', che da benefattore (Luciano immagina, infatti, che la rovina gli sia derivata da un eccesso di prodigalità)<sup>65</sup> si è trasformato in una vera e propria aberrazione, che suscita sconcerto e comicità per gli aspetti iperbolici e grotteschi<sup>66</sup>.

Il comportamento di Timone è, infatti, un *unicum* che disorienta il lettore; da tipico misantropo, chiede vendetta agli dei (cf. 4-7), consapevole di vivere meglio nella povertà (cf. 35-37), poi, però, si lascia convincere, in poche battute, da Hermes e Pluto ad accettare di nuovo la ricchezza (cf. 34-40), trasformandosi in un ricco miserabile<sup>67</sup>. Né Pluto né la Provvidenza possono riportare il vecchio Timone<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> All'origine del motivo sono, per Ledergerber 1905, 19, i vv. 820-21 della *Lisistrata* (οὕτω 'κεῖνος ἡμῖν ἀντεμίσει τοὺς πονηροὺς / ἄνδρας ἀεὶ, ταῖσι δὲ γυναιξὶν ἦν φίλτατος), dove le donne cantano la storia del misantropo e del suo odio per la malvagità maschile (ᾄχετ' ὑπὸ μίσους), che ha trascinato Atene nella guerra contro Sparta (cf. 805-20). Aristofane manipolava, omettendolo, un aspetto importante della misantropia timoniana, la misoginia (cf. Phryn. fr. 19 K-A ὄνομα δὲ μοῦστι Μονότροπος / ζῶ δὲ Τίμωνος βίον / ἄγαμον, † ἄζυγον †, ὀξύθυμον, ἀπρόσοδον, / ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον, ἰδιογνώμονα e fr. \*20 K-A τηλικουτοσὶ γέρων / ἄπαις ἀγύναικος), così che le donne, delimitandone l'odio ai soli ἄνδρες (cf. *Lys.* 820-21), evocavano ironicamente Timone come una creatura inflessibile alla malvagità maschile, opposto a Melanione ridotto dagli uomini a campione di misoginia (cf. Hawkins 2001). Per quanto suggestiva, la derivazione dalla *Lisistrata* è tutt'altro che scontata. Non si può, infatti, escludere che la passione di Timone per le etere sia un'invenzione lucianea, su cui pare attiva l'influenza della filosofia morale. Le vicende sono, infatti, raccontate attraverso i colori della diatriba, che faceva dell'invito a evitare le spese folli, che potevano corrompere l'animo e attirare anche il vizio della prostituzione, uno degli ammonimenti più importanti (Tomassi 2011, 80-81). Pensava ai vv. 243-44 del *Pluto* (πόρναισι .... παραβεβλημένος / γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον), Ziegler 1872, 23.

<sup>66</sup> Tomassi 2011, 428. Cf. García 1997, 206: «este nuevo tipo creado es un monstruo humano, rodeado de su tesoro, del que disfruta él solo, queriendo apartarse de sus conciudadanos, adultores y lisonjeros».

<sup>67</sup> A causa del fulmine rotto, Zeus non trova modo di vendicare Timone che rendendo i κόλακες gelosi della ricchezza, nonostante ciò implichi colpirlo nuovamente con questo male (cf. 1-10). Il fulmine è, così, paragonato a un lucignolo morente, ἔωλον θρυαλλίδα (2), immagine verosimilmente derivata dai comici che amavano confrontare il cielo e gli elementi atmosferici a oggetti di uso quotidiano (cf. Aristoph. *Nub.* 584-85). La cattiva mira degli dei nel punire i colpevoli (cf. *I. conf.* 16) è un *topos* comico (cf. *Nub.* 399-402), che Luciano può aver reperito anche da scritti filosofici (cf. Cic. *Nat. deor.* 3.36.88; Lucr. 2.1101-1104) e dalla satira menippea (cf. Varro fr. 141). Lo scrittore allude, inoltre, ad Anassago-

Ma quali sono le ragioni di un simile capovolgimento?

Se, sinora, gli studiosi si sono limitati a sottolineare la stranezza di questa riconversione<sup>69</sup>, esse andranno, invece, a mio parere, ricercate nella nuova natura scenica e testuale del mondo in cui il misantropo menandro si è ‘re-incarnato’. Non si tratta più dell’universo della *nea*, a cui un personaggio e una vicenda come quella di Cnemone erano estremamente congeniali e in cui gli elementi perturbatori erano naturalmente ricomposti nell’equilibrio finale.

Timone si muove, infatti, all’interno di un dialogo satirico che, per quanto riproponga temi e strutture comiche (cf. pp. 52 ss.), ha un fine totalmente diverso: la denuncia. Perché, infatti, questa possa esserci, l’artefice dell’osservazione deve collocarsi al di fuori dei suoi oggetti.

In quest’ottica, anche la tradizionale misantropia acquista un valore aggiunto, nel senso in cui lo acquista la scena finale, con Timone che scaglia pietre contro la teoria degli adulatori dall’alto della collinetta (cf. 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀναβάς). Anche questo motivo (cf. *Dysk.* 100 ἐπὶ τοῦ λοφιδίου) si arricchisce, infatti, di nuove valenze satiriche, alla luce dei numerosi paralleli istituibili con altre voci satiriche luciane<sup>70</sup>.

---

ra che compare insieme a Pericle già in Plat. *Phaedr.* 270a (il che porta Anderson 1976e, 61 a riconoscere un’allusione al *Fedro* e non a una commedia perduta, cf. Legrand 1907, 143). Allo stesso modo, il motivo del ‘mecenate’ che protegge dalla distruzione un filosofo è presente in Plat. *Gorg.* 526c, dove Radamanto salva dal Tartaro l’anima di un filosofo (presente a Luciano in *D. Mort.* 24.3, *Nec.* 13 e *Pe-regr.* 14). Prediligere l’una o l’altra fonte sarebbe, però, inutile; è, invece, opportuno evidenziare il legame con la παιδεία luciana. Anderson 1976a, 91; Tomassi 2011, 204 e 273. Cf. Taillardat 1962, 33-36 §§ 16-28.

<sup>68</sup> Il colloquio tra le divinità è spiritosamente abbassato e ‘familiarizzato’ dal verbo φλυαρεῖν, «dire cose inutili», «emettere suoni privi di significato», un termine comico (cf. Aristoph. *Ra.* 202 e 524, cf. Hdt. 2.131.3 (Camerotto 1996, 138-39; Tomassi 2011, 366. Cf. Beta 2004, 148-67 per lo sfruttamento dei verbi caratterizzati da *muta cum liquida* iniziale nella denuncia delle vuote chiacchiere di filosofi, sofisti e demagoghi). Nel *Timon*, l’usuale satira della Provvidenza (cf. *I. trag.* 24-32; *Sat.* 2 e 25) si affianca a una fra le numerose conversioni luciane (cf. *Herm.* 71 e *Nigr.*) e, in particolar modo, a quella di Micillo nel *Gallus* (cf. pp. 258 ss.), guarito dall’avarizia (cf. 33), mentre Timone le è convertito (cf. Anderson 1976a, 83-84: «now Micyllus’ conversion is not even consistent with his role elsewhere in Lucian [*scil.* cf. pp. 261 ss.], we need expect no greater consistency in the handling of Timon»). Nei due dialoghi, Luciano ha deliberatamente messo in scena due racconti fantastici per illustrare gli svantaggi della ricchezza e le fortune della povertà.

<sup>69</sup> A livello strutturale, questo corrisponde alla ridotta estensione delle battute di Hermes e Pluto (cf. 34-40), sproporzionate rispetto all’intera sezione centrale, occupata dalla satira di quanti abusano della ricchezza (cf. 11-40). Va scartata la possibilità che Luciano possa aver esaurito nei primi due momenti il materiale a disposizione sui temi della ricchezza e della povertà (Croiset 1882, 341-43). *Pisc.* 25-37, mostra, infatti, quanto fosse in grado di dosare il repertorio e costruire un’argomentazione ampia anche in questa posizione. Sembra, quindi, che si tratti di una sproporzione voluta: più corta la scena, migliore la preparazione alla scoperta del tesoro (cf. 40 ss.). Anderson 1976a, 141-42.

<sup>70</sup> «Lo spostamento verso un punto d’osservazione privilegiato concede al personaggio satirico di avere una migliore visione delle cose e dominare la situazione» (Tomassi 2011, 453 e Camerotto 1998, 200 n. 6).

Come Timone (cf. 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀνοβάς), infatti, anche Caronte e Hermes nei *Contemplantes*, Menippo nell'*Icaromenippus*, Parresiade nel *Piscator* e Nigrino nell'omonimo dialogo occupano un punto di osservazione elevato rispetto agli oggetti dell'osservazione (la specola nel caso delle due divinità e di Menippo, l'Acropoli per Parresiade, il punto più alto del teatro Nigrino).

Luciano non rinuncia mai a questo distacco, pur non ottenendolo sempre con una separazione 'concreta' (come nei casi appena visti)<sup>71</sup>. Come si osserverà più volte nel corso di questo lavoro, infatti, ogni personaggio satirico è dotato di un punto di vista straniente in maniera 'personale'.

Ecco, quindi, che la tradizionale misantropia di Timone è piegata alle nuove esigenze del dialogo satirico<sup>72</sup>. Con questi presupposti, è, pertanto, inevitabile che il suo eroe riprenda e allo stesso tempo si allontani dal modello; perché satira ci sia, non c'è spazio per la riconciliazione; il misantropo deve continuare a essere tale, a stare a tutti gli effetti all'esterno della società, denunciandone le contraddizioni e i vizi.

#### ◆ Pluto e Penia: due personaggi aristofanei?

Dopo aver osservato come Luciano si rapporta all'archetipo menandro, rifunzionizzando la tradizionale figura del misantropo così da ricavarne un personaggio satirico, si osserverà ora che ne è degli archetipi che intervengono nella creazione degli altri protagonisti del *Timon*.

Il repertorio della commedia attica ne ha, infatti, estesamente influenzato la caratterizzazione e se Timone risente evidentemente del Cnemone menandro (cf. pp. 65 ss.), i ritratti di Pluto e Penia sono ispirati alle omonime divinità aristofanee. Allo stesso tempo, anche il tipo del filosofo (cf. pp. 74 ss.), i κόλακες (cf. 45-58) e il sicofante Demea (cf. 49-53) sono di stampo comico.

Come, infatti, opportunamente notato da G. Tomassi, «il Pluto luciano è ... “figlio legittimo” dell'omonimo dio aristofaneo», rispetto a cui ha, però, un ruolo ben più considerevole. Nella commedia era, infatti, una 'spalla' che faceva divertire gli spettatori,

<sup>71</sup> Così, Licino è un osservatore distaccato e attento, appartenente all'*élite* dei πεπαιδευμένοι, pur senza salire su una vetta; nella *Necyomantia*, Menippo è un vivo e, pertanto, uno straniero nella terra dei morti; e per il cinico Cinisco nel *Cataplus*, la caratterizzazione cinica, pienamente calata nella tradizione (come, appunto, quella di Timone) è piegata alle esigenze della satira. Si vedano più estesamente le pp. 170 ss. (Licino), 215 ss. (Nigrino), 120 ss. (Menippo), 235 e 241 (Caronte ed Hermes), 252 ss. (Cinisco, cf. p. 270 ss. per l'omonimo protagonista dello *Iuppiter confutatus*). Più peculiare è il caso di Tichiade (cf. pp. 314 ss.), che nel *Philopseudes*, 'rifiuta' l'isolamento, prima cercando l'appoggio dei compagni, poi, recitando la propria versione delle storie dei fantasmi (32), e, infine, abbandonando la scena perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν).

<sup>72</sup> Diversamente, García 1997, 205-8 non legge in chiave satirica la novità della misantropia di Timone confermata nel finale, ma pensa, piuttosto, che questo stravolgimento sia un segnale della mancanza di fiducia del nostro autore sulle relazioni umane nel II d.C.

mentre nel *Timon* si è trasformato nel personaggio poliedrico, protagonista dell'intera sezione centrale<sup>73</sup>.

In quanto dispensatore di ricchezza, Pluto ne è la materializzazione (cf. 12)<sup>74</sup> ma, allo stesso tempo, ha molto dell'avaro di commedia<sup>75</sup>. È, inoltre, cieco come il Pluto di Aristofane, ma il motivo è talmente tradizionale da rendere quantomeno rischioso sostenerne una diretta discendenza dalla commedia<sup>76</sup>; pare, invece, un'invenzione luciana la zoppia del dio, come suggerito dallo stupore di Hermes<sup>77</sup>. Assume, inoltre, i tratti di una

<sup>73</sup> Tomassi 2011, 283. Il Pluto di Luciano è figura proteiforme, che può assumere ora i tratti dell'avaro (cf. 13, cf. Aristoph. *Nub.* prologo, Plaut. *Aul.* 65-66), ora quelli di una Danae che sfiorisce segregata al buio (cf. 13), ora quelli di un filosofo che elogia la *metriotes*, o, ancora, quelli di un'inarrestabile massa di liquido di cui l'avaro, novello Tantalò, è incapace di godere, ma che può anche sommergerlo (cf. 18).

<sup>74</sup> Alla sua comparsa, Penia leva le tende insieme a Ponos e Sophia (cf. 33), una scena costruita su un piccolo dettaglio di Aristoph. *Pl.* 510 ss., dove la dea affermava che τέχνη e σοφία sarebbero scomparse se Pluto avesse riacquisito la vista. Così, Anderson 1976a, 93 che sfuma il parallelo adducendo altri passi simili (cf. *Bis acc.* 12, Pan e i filosofi, e *Fug.* 29, Orfeo si premura di evitare Cantaro). Sono, inoltre, numerose le figure affiancate da personificazioni: Filosofia con Eleutheria e Parrhesia (cf. *Pisc.* 17), Afrodite che promette a Paride Pothos e Hymenaeus (cf. *Dear. Iud.* 16), Tau supportata da Alpha e Upsilon (cf. *Iud. Voc.* 6) e Pluto scortato da Tokos e Logismos (cf. *Tim.* 13). Sulle personificazioni luciane, Dolcetti 1997.

<sup>75</sup> Pluto ha terrore di essere derubato e per questo si serve di spranghe e chiavistelli (cf. 13) come Cnemon (cf. *Dysk.* 427-28, cf. Plaut. *Aul.* 89-104); ha grandi preoccupazioni che non gli permettono di riposare (cf. 13, cf. Aristoph. *Nub.* prologo, Plaut. *Aul.* 65-66) e non dorme per paura che il patrimonio gli venga rubato (cf. 14, cf. Plaut. *Aul.* 71-73). Ha, inoltre, le dita contratte a furia di fare calcoli su registri e libri dei conti continuamente aperti (cf. 13), una mania derisa dai cinici (cf. *D. Mort.* 1.3) ma già portata in scena dai comici (cf. *Nub.* 18-20). A questa si aggiunge la mania del risparmio, che gli fa fare economia anche su cose insignificanti come l'olio per la lucerna, λυχνίδιον (14), un diminutivo che dà un tocco di vivacità, sottolineando la piccineria di una scenetta dal prototipo comico, amplificato dal pleonastico μικρόστομον (cf. *Nub.* 56-59, *Ve.* 249-53; Plat. Com. fr. 206 K-A). Vive, infine, senza rendersi conto del tempo che passa e di essere destinato a morire (cf. 15, cf. Plaut. *Aul.* 9-12). Pluto è così rappresentato al buio, imprigionato dagli averi (cf. 15, cf. Aristoph. *Pl.* 241), un passo inserito nel panorama della Seconda Sofistica, dove ritorna con frequenza l'immagine della prigione in cui gli avari rinchiodano le proprie ricchezze. Tomassi 2011, 279, 291-95 e 298-99.

<sup>76</sup> Lo stesso Aristofane aveva tratto da Ipponatte (cf. fr. 36 W<sup>2</sup> = 44 D<sup>2</sup>, cf. Aesop. 113 Hausrath-Hanger) la caratteristica, rappresentazione allegorica dell'iniqua distribuzione delle ricchezze a favore dei disonesti. Rispetto all'epica, che lo rappresentava come una divinità dispensatrice di ricchezza e amica degli uomini (cf. Hes. *Th.* 969-74; *H. Dem.* 486-89), la tradizione popolare lo tramuta nel dio cieco e vigliacco di Ipponatte. Tale evoluzione è confermata a livello iconografico (cf. Dio Chrys. 4.92; Clem. Al. *Protr.* 10.102), dove, inizialmente raffigurato come un bambino con cornucopia, è successivamente rappresentato in compagnia di *Tyche* (Tomassi 2011, 265 con abbondante bibliografia sull'argomento). Per Anderson 1976a, 92 la derivazione della cecità di Pluto non è altro che «one literary backcloth among many». Pluto, infatti, si aggira come uno straniero sulla terra esattamente come Caronte (cf. *Cont.* 1) e Anacarsi (cf. *Scyth.* 3).

<sup>77</sup> Cf. 20 προῖωμεν, ὦ Πλοῦτε. τί τοῦτο; ὑποσκάζεις; ἐλελήθεις με, ὦ γεννάδα, οὐ τυφλὸς μόνον, ἀλλὰ καὶ χωλὸς ὢν. Sia che si voglia leggere nel nesso χωλὸς ἀμφοτέροις, non attestato altrove, un'allusione alla zoppia di Efesto (cf. Hom. *Il.* I 607-8, XIV 239) o la prova del fatto che Luciano leggesse χωλός in Aristoph. *Pl.* 267 (ψωλός) o, ancora, un'invenzione dell'autore per sottolineare il tradizionale paradosso tra la lentezza di Pluto nell'arricchire gli uomini e la straordinaria velocità nell'abbandonarli (Tomassi 2011, 326-27), Luciano porta in scena un Pluto tradizionale e nuovo insieme, raccogliendo suggestioni epiche, comiche e retoriche.

bella donna, ora lasciata esposta senza precauzioni agli sguardi e alle lusinghe altrui, ora ossessivamente custodita dal marito geloso (cf. 13)<sup>78</sup>.

Il Pluto portato in scena da Luciano, è, dunque, tradizionale e nuovo insieme, una raccolta di suggestioni epiche, comiche e retoriche, il tutto rivissuto alla luce della Seconda Sofistica<sup>79</sup>. Nell'economia dell'opera, il dio svolge un ruolo fondamentale (cf. 13-17 e 20-29), anche se a svantaggio di Penia che occupa, invece, una posizione più modesta rispetto al precedente aristofaneo (cf. vv. 80-111, 202-7, 234-44) e, in particolare, al suo *agon* (vv. 415-618). Nel *Timon*, dunque, l'importanza dei ruoli di Pluto e Penia è invertita<sup>80</sup>.

Così, le parole della dea hanno un tono spiccatamente cinico, ricco di *topoi* diatribici, ma non sembrano comunque aver dimenticato la Penia aristofanea. L'immagine della «valida collaboratrice e maestra delle più nobili azioni», ἀγαθὴν συνεργὸν καὶ διδάσκαλον τῶν ἀρίστων, sorgente di vigoria fisica e d'intelletto (cf. 33 ἢ συνὼν ὑγιεινὸς μὲν τὸ σῶμα, ἔρρωμένος δὲ τὴν γνώμην διετέλεσεν), artefice di una vita veramente umana (cf. 33 ἀνδρὸς βίον ζῶν) e fonte di retto giudizio (cf. 33 τὰ δὲ περιττὰ καὶ πολλὰ ταῦτα, ὡσπερ ἐστίν, ἀλλότρια ὑπολαμβάνων), ben si accorda, infatti, ai vv. 467-71 del *Pluto*, dove la dea s'impegna a dimostrare di essere la sola vera causa di vita per gli uomini<sup>81</sup>. Lo stesso corteggio, costituito da Σοφία e Πόνος (cf. 31-33), è stato

<sup>78</sup> L'immagine tradisce l'influenza delle scuole di retorica, dove la comparazione tra donna e ricchezza non è rara (cf. Dio Chrys. 4.96; Plut. *De cup. divit.* 526f-527a). Allo stesso tempo, Pluto segregato «così da non poter dare nemmeno uno sguardo furtivo alla luce» (13 ὡς μηδὲ παρακύψαι σοι ἐς τὸ φῶς δυνατὸν εἶναι), sembra trarre spunto da una scena della *Pace* (cf. 979-85), dove, proprio con παρακύπτειν, il servo di Trigeo supplicava l'eponima dea di accogliere il sacrificio e non comportarsi come quelle donne che, facendo capolino alla porta (ἐκεῖναι παρακλίνασαι / τῆς ἀύλειας παρακύπτουσιν), si ritraggono se viste, per poi affacciarsi nuovamente (παρακύπτουσιν) quando l'uomo se n'è andato (cf. *Th.* 797-99). Tomassi 2011, 290-92.

<sup>79</sup> Tomassi 2011, 326-27. Nel *Timon*, si avverte forte il legame con la cultura contemporanea. Si pensi all'allusione ad Anassagora, salvato da Pericle dal fulmine di Zeus (cf. n. 67 a p. 69); l'eloquenza, l'intelligenza, la temperanza e la fermezza dello statista nel difendere il filosofo erano, infatti, fra i temi prediletti dai παραδείγματα, rivissuti da Luciano attraverso la parodia. L'espressione epica ὑπερέχειν τινὸς τὴν χεῖρα (10) era, infatti, normalmente associata alla funzione salvifica degli dei nei confronti dei mortali (cf. *Il.* IV 249, V 433, IX 420 e 687; *Od.* XIV 184). Luciano s'inserisce, dunque, nella tradizione comica, che aveva parodiato l'impetuosa eloquenza e il temperamento carismatico dello statista, accostandolo a Zeus (cf. ffr. 288 e 701 K-A, cf. Telecl. fr. 18 K-A; Aristoph. *Ach.* 530-31 ἐντεῦθεν ὄργῃ Περικλέης οὐλύμπιος / ἦστραπτ' ἐβρόντα, ξυνεκόκα τὴν Ἑλλάδα. In una commedia di Cratino, Pericle e Aspasia erano ritratti come Zeus e Nemesi. Cf. Monaco 1963, 50-52). Legrand 1907 aveva, invece, ricondotto il paragone e la parodia della formula a un originale comico perduto, non necessariamente ipotizzabile vista la diffusione del motivo e la frequenza della parodia omerica in Luciano (cf. Tomassi 2011, 273 per una confutazione precisa della teoria). Per lo studioso si sarebbe trattato di un'opera di Platone comico, composta intorno al 425 e determinante per la stesura del *Pluto*, il che spiegherebbe i parallelismi tra la commedia e il *Timon*. Tomassi 2011, 70-71 e 271-72.

<sup>80</sup> L'inversione, ripresa più recentemente da Hertel 1969, 62 e Tomassi 2011, 369-70, era già stata riconosciuta da Ledergerber 1905, 14-33 (cf. Bompaire 1958, 173; Bompaire 1993, XXIII n. 33).

<sup>81</sup> Il parallelo, riconosciuto da Hertel 1969, 58-60, è ripreso recentemente da Tomassi 2011, 369-73 che ricorda cautamente che la povertà è spesso personificata nella letteratura greca e, di conseguenza, il

visto come una reminiscenza di *Pl.* 510-12, dove σοφία e τέχνη non possono essere al seguito di Pluto ma di Penia<sup>82</sup>.

Dunque, per quanto Penia occupi un ruolo minore rispetto al dio della ricchezza, anche in questo caso, la caratterizzazione del personaggio si presenta come una *summa* di materiali tradizionali, in cui, questa volta, risuona forte l'impronta della scuola cinica.

#### ◆ Ascendenze comiche del 'filosofo' luciano. Il caso di Trasicle

La caratterizzazione di Timone, Pluto e, in parte, Penia non sono le sole a risentire di influenze comiche. Anche il ritratto dello stoico Trasicle (cf. 54-57), immortalato nei bagordi di un banchetto, affonda, infatti, le radici nella produzione comica, per cui si potranno ricordare i Κόλακες di Eupoli e i *Banchettanti* di Aristofane<sup>83</sup>. Non a caso, Trasicle entra in scena preannunciato da un'esclamazione di Timone (cf. 54 ἀλλὰ τί τοῦτο; Οὐ Θρασκευλῆς ὁ φιλόσοφος οὗτος ἐστίν; Οὐ μὲν οὖν ἄλλος), secondo un procedimento verosimilmente mutuato dal teatro, dove un personaggio in scena segnalava l'arrivo di un altro, presentandolo prima che si avvicinasse<sup>84</sup>.

---

modello aristofaneo è solo uno dei tanti presenti. Inoltre, per quanto il *topos* della povertà 'suscitatrice' di arti sia alla base dell'intera perorazione di Penia nel *Pluto* (cf. 467-71, 510-16, 527-33), il carattere topico (cf. Sol. fr. 13.41-62 W<sup>2</sup> = 1.41-62 G-P<sup>2</sup>; Antiph. fr. 322 K-A; Xenoph. *Mem.* 2.1.32) induce a non ritenerla la sola fonte d'ispirazione. Ledergerber 1905, 20-23 riserva particolare attenzione alla frase τὰ περιττά ... ἀλλότρια ὑπολαμβάνων (33), a suo dire una rielaborazione di *Pl.* 553-54, dove la vita dignitosa del πένης è opposta a quella meschina del πτωχός.

<sup>82</sup> Ledergerber 1905, 20-23 (*contra* Mesk 1915, 124). García 1997, 198 vi vede una sorta di semi-coro, erede del coro atipico (un puro residuo non unito alla vicenda drammatica) del *Pluto*. Le personificazioni allegoriche del *Timon* potrebbero essere un prodotto della fantasia di Luciano (alimentata dai cinici). Per quanto, infatti, la descrizione di un corteggio divino sia tradizionale nelle rappresentazioni allegoriche già in età classica (si pensi ai modelli dell'apologo di Eracle al bivio di Prodicco e della *Pace* aristofanea), le ipostasi luciane sono di chiara ispirazione socratico-cinica. Accanto a Σοφία e Πόνος compaiono, infatti, Καρτερία e Ἀνδρεία, manifestazioni allegoriche di concetti fondamentali per la predicazione filosofica greca a partire almeno da Socrate (Tomassi 2011, 373 e 375 e, più estesamente, 380-82). Hertel 1969, 59 cita, invece, il fr. 322 K-A di Antifane, verosimilmente appartenente al perduto *Timone* (cf. n. 6 a p. 52), dove Penia è detta maestra delle abitudini degli uomini (πενία γὰρ ἐστίν ἡ τρόπων διδάσκαλος). Inoltre, l'idea dello scontro con Penia e i suoi dorifori, che Pluto vuole evitare (cf. 31), può essere considerato dipendente da Aristoph. *Pl.* 438-53, dove Blepsidemo si oppone a Cremilo, pavido di fronte alla dea che li ha lasciati deboli e indifesi.

<sup>83</sup> Il primo aveva rappresentato i sofisti (fra cui Protagora e, forse, Socrate) nelle vesti di parassiti in casa di Callia, portando in scena il tipo del filosofo adulatore (cf. fr. 180 K-A dove Cherefonte è detto κόλαξ); mentre i *Banchettanti* rappresentavano un coro di sofisti o meteorosofisti a banchetto, alle spese, forse, dei genitori dei loro allievi. Compariva, dunque, anche in questa commedia uno degli archetipi del filosofo crapulone, il cattivo maestro, campione di bagordi (cf. fr. 225 K-A), dietro cui potrebbe celarsi, secondo Segoloni 1994, 150, Socrate. Tomassi 2011, 504-5 e 522.

<sup>84</sup> «Una brevissima domanda, tipica delle scene di incontro luciane in cui un interlocutore esprime (più o meno realmente) meraviglia ... serve a far capire che Trasicle è oramai di fronte a Timone. Segue un'esclamazione di stupore (παπαί) altrettanto rapida e propria del vocabolario luciano ... Chiude la sequenza una breve preposizione (χρόνιος ἤμιν Θρασκευλῆς) in cui l'ellissi del verbo è un mezzo efficacissimo per "snellire" il discorso ... e conferirgli quella rapidità che caratterizza i momenti di forte impatto emotivo» (Tomassi 2011, 529). Cf. Bellinger 1928, 21-23.

Trasicle ha, come tutti i filosofi lucianei, barba importante e sopracciglia inarcate<sup>85</sup> e «avanza in altero isolamento» (54 βρενθυόμενος τι πρὸς αὐτὸν ἔρχεται), riproponendo una caratterizzazione consacrata dal Socrate delle *Nuvole* (cf. v. 362 βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῶ παραβάλλεις) e verosimilmente ripresa anche da Platone (cf. *Symp.* 221b3), a indicare un atteggiamento solenne e quasi minaccioso (cf. pp. 135 ss.).

Ora, «il comportamento stravagante, il fare altezzoso e sprezzante e il distacco dalle cose del mondo rappresenteranno per l'*archaia* motivi topici della caratterizzazione dell'intellettuale ... Anche per Luciano, dunque, l'aspetto severo e l'austerità del comportamento sono un "marchio di fabbrica" del filosofo, a qualsiasi setta appartenga»<sup>86</sup>. E, infatti, in linea con l'aspetto solenne, Trasicle esordisce con una vera e propria *captatio benevolentiae* e tenta di convincere Timone del carattere disinteressato della visita, un altro *topos* comico, secondo cui i filosofi denunciavano l'inutilità del denaro per poi ricavarne profitto<sup>87</sup>.

Sin dalle prime battute appare, dunque, chiaro quanto caratterizzazione esterna, solennità dei *logoi* ed effettivo comportamento finiscano con l'essere in stridente contrasto. Gli *erga* di Trasicle altro non sono, infatti, che l'incarnazione di un noto *cliché* comico, recuperato da Luciano per rovesciare parodicamente l'immagine platonica del sapiente a simposio, per il quale la parola aveva la meglio sul cibo<sup>88</sup>. Già in commedia, infatti, la figura del filosofo oscillava «tra una dimensione prettamente aerea e teorica e una realtà sin troppo terrena e concreta verso cui l'intellettuale è irrimediabilmente attratto dai suoi bisogni materiali»<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> Nel *Philopseudes*, si accenna più volte alla barba folta e lunga di Eucrate e ospiti, un tema vistosamente ricorrente in Luciano come segno di falsa maestosità (cf. *Demon.* 13; *Eun.* 9; *Hist. conscr.* 17; *Pisc.* 37). Così, nell'*Hermitimus* (cf. p. 224), l'eponimo protagonista promette di tagliarsi la barba folta e lunga, πῶγωνα ... λάσιον καὶ βαθὺν (86), simbolo esteriore, con i capelli, dei cosiddetti filosofi. Cf. Baldwin 1973, 71-72.

<sup>86</sup> Tomassi 2011, 511. Già Imperio 1991, 52 riconosce il *fil rouge* che dallo stereotipo comico dell'intellettuale discende sino alla satira lucianea. Per un conciso ma chiaro trattamento dei rapporti tra Luciano e le scuole filosofiche, Jones 1986, 24-32 che riconosce una continua oscillazione tra filosofi 'amici' (il platonico Nigrino e il cinico Demonatte) e 'nemici' (il pitagorico Alessandro di Abonuteco e il cinico Peregrino), insieme all'ammirazione per gli antichi (Platone e Menippo), opposta alla critica e al biasimo dei moderni innominati pseudo-filosofi che popolavano il mondo romano.

<sup>87</sup> Tomassi 2011, 534-35. Cf. Phoenec. fr. 4.16-21 K-A, dove un'etera denuncia l'abilità dialettica di un filosofo che, non volendo pagarla, le dimostra che il denaro non è un bene.

<sup>88</sup> Tomassi 2011, 517-18. Per il capovolgimento parodico del filosofo platonico, Romeri 2001. Già nella commedia antica, gli intellettuali erano sospesi tra una dimensione aerea e teorica e una realtà sin troppo concreta, come emblematicamente portato in scena (tanto per citare solo due esempi) dai Κόλακες di Eupoli (cf. fr. 157.2-3 K-A ἀλαζονεύεται μὲν ἀλιτήριος / περὶ τῶν μετεώρων, τὰ δὲ χαμᾶθεν ἐσθίει) e da una ignota commedia aristofanea (cf. fr. 691 K-A ὃς τὰφανῆ μεριμνᾷ / τὰ δὲ χαμᾶθεν ἐσθίει).

<sup>89</sup> Imperio 1991, 99.

Il *Timon* non è, del resto, la sola opera, dove Luciano attinga e sviluppi questo *topos*; i cosiddetti filosofi lucianei rispondono, infatti, tutti al medesimo stereotipo. A banchetto, o si comportano come ingordi, ubriaconi e ladri (cf. *Conv. passim*; *Nigr.* 25; *Pisc.* 34)<sup>90</sup> o sono dei poveri diavoli che non riescono a trovarsi a proprio agio (cf. *Merc. Cond.* 14-18; *Par. passim*).

Trasicle appartiene, dunque, alla prima schiera: è insaziabile, si ubriaca, va in escandescenze e importuna la flautista; a parole, non pretende grandi ricchezze e lautissimi pranzi, ma, nei fatti, è un incredibile scialacquatore. Questo ritratto corrisponde estesamente a quello del cinico Alciamante nel *Symposium* e richiama da vicino il comportamento di altri filosofi a banchetto in *Pisc.* 34-36 e *Nigr.* 25<sup>91</sup>. Allo stesso tempo, come si accennava, si oppone al filosofo per eccellenza della letteratura greca, quel Socrate, *geloion* al di fuori del simposio (cf. pp. 138 ss.), luogo di educazione e di verità. A banchetto, invece, i filosofi lucianei si mostrano per quello che realmente sono, facendo cadere la maschera di austerità che li caratterizza al di fuori<sup>92</sup>.

L'immagine del 'filosofo' impegnato a divorare ciò che ha davanti è, del resto, un ovvio *cliche*<sup>93</sup>, rivissuto da Trasicle che si butta sulle pietanze con la foga di un cane, *κυνηδόν* (54), un avverbio presente già in Aristoph. *Nub.* 491, in un contesto di satira filosofica nei confronti di Socrate e dei suoi allievi<sup>94</sup>. Lo stoico è, inoltre, colto nell'atto di ripulire, *ἀποσμήχων*, i piatti con estrema precisione, *ἀκριβῶς*, un'altra scena di ascendenza comica, documentata da un frammento del *Πυθαγοριστής* di Aristofane,

<sup>90</sup> «C'est à table que ces philosophes se transforment et que, de sages sérieux et calmes qu'ils étaient, ils deviennent des commensaux déchaînés et violents, prêts à s'attaquer à tous ceux qui visent au même plat qu'eux» (Romeri 2002, 221).

<sup>91</sup> Tomassi 2011, 517-18. Cf. *Tim.* 54 ὁ παῖς μεγάλην τὴν κύλικα ὀρέξειεν αὐτῷ τῷ ζωροτέτῳ δὲ χαίρει μάλιστα e *Conv.* 14 τῷ παιδί νεύσας εὐμεγέθη σκύφον ἀναδοῦναι αὐτῷ, ξωρότερον ἐγγέ-  
αντα («è solo nel *Timone* e nel *Simposio*, del resto, cioè in relazione a due figure di filosofi, che l'as-  
sunzione di vino puro è associato a un comportamento sregolato e incivile» Tomassi 2011, 516); *Tim.*  
55 τινες ἐκφέρωσιν αὐτὸν τοῦ συμποκιδάμας μὲν τὴν ἀλλητρίδα ἐπειλημμένον e *Conv.* 46 κα-  
τελήφθη Ἀλκιδάμας μὲν τὴν ἀλλητρίδα ἀπογυμνῶν. Per il disinteresse, valido solo a parole, per oro  
e denaro, cf. *Conv.* 14 e *Tim.* 56. Non si può escludere che queste somiglianze, più che dovute a una  
semplice riutilizzazione di motivi, possano essere imputate a un modello comico comune, di cui l'epi-  
sodio del furto di uno σκύφος da parte di Ione in *Conv.* 46 rappresenterebbe una spia significativa. Il  
furto di un'οἰνοχόη da parte di Socrate nei *Κόλακες* di Eupoli (cf. fr. 395 K-A) ne costituirebbe, infatti,  
un precedente non privo d'interesse (Schwartz 1965, 103).

<sup>92</sup> Romeri 2002, 234-35.

<sup>93</sup> Cf. Eub. fr. 137 K-A οἷτοι ἀνιπτόποδες χαμαιευνάδες ἀερίοικοι / ἀνόσιοι λάρυγγες, / ἄλλοτρίων  
κτεάνων παραδειπνίδες, ὦ Λοπαδάγχοι λευκῶν ὑπογαστριδίων;

<sup>94</sup> Tomassi 2011, 519 nota, tra l'altro, il carattere tradizionale del paragone tra cani e filosofi, particolar-  
mente caro ai cinici. Antistene era solito discorrere presso il ginnasio di Cinosarge e a questo è ricolle-  
gato da alcuni l'appellativo 'cane'; era, inoltre, chiamato Ἀπλοκύων. In realtà, origine e significato del-  
la coppia κύων/κυνικός sembrano riconnettersi all'ἀδιαφορία e ἀνάιδεια di Diogene di Sinope (Ca-  
merotto 2009a, 26 n. 54). Cf. Fontanille 1993, 11-12 che nota come l'animale sia visto dai cinici come  
emblema e modello insieme.



dove alcuni pitagorici, sottoposti alle peggiori privazioni dalla necessità, e non per scelta, di fronte a un piatto di carne o pesce, si leccherebbero le dita sino a consumarle<sup>95</sup>.

A parole, però, e a dispetto di simili *erga*, Trasicle si vanta di preferire cibi vili a vivande raffinate e la sua dieta riproduce, nella teoria, un modello di semplicità di matrice cinico-stoica con orzo, timo e acqua (cf. 56 μάζα μὲν ἐμοὶ δεῖπνον ἱκανὸν, ὄψον δὲ ἥδιστον θύμον ... ποτὸν δὲ ἢ ἐννεάκρουνος), le stesse componenti elencate dal comico Filemone, nei suoi Φιλόσοφοι, a proposito dello stoico Zenone (cf. fr. 88.3 K-A εἷς ἄρτος, ὄψον ἰσχάς, ἐπιπιεῖν ὕδωρ)<sup>96</sup>.

In segno di povertà, lo stoico indossa, inoltre, il τρίβων (56), tradizionalmente associato in commedia ai filosofi (cf. Phoenicid. fr. 4.16-17 K-A), in particolare pitagorici (cf. Aristophon ffr. 9.3 e 12.9 K-A) e cinici (cf. Men. fr. 114.1 K-A), e a Socrate (Aristoph. *Nub.* 868-70 cf. Plat. *Prot.* 335c-d), un'ulteriore manifestazione di falsa frugalità<sup>97</sup>.

Sui medesimi stereotipi, è del resto fondata la confusione che prende Zeus di fronte all'aspetto squallido e alla tracotante logorrea di Timone (cf. 7 λάλος ἄνθρωπος καὶ θρασύς. Ἦ που φιλόσοφος ἐστίν;), anche questo un tratto tipico del filosofo di commedia (si pensi a *Nub.* 445-51 dove Strepsiade afferma di voler diventare un perfetto sofista socratico, apparendo θρασύς, εὐγλωττος, τολμηρός, ἴτης, βδελυρός, ψευδῶν συγκολλητής, εὐρησιεπής, περίτριμμα δικῶν, κύρβις, κρόταλον, κίναδος, τρύμη, μάσθλης, εἴρων, γλοιός, ἀλαζών, κέντρων, μιάρός, στρόφισ, ἀργαλέος, ματιολιχός) e a cui non sfuggì nemmeno Socrate, immortalato da Aristofane a λαλεῖν<sup>98</sup>. Lo stesso tratto è in certo senso connaturale a Θρασκευκλής, la cui θρασύτης è direttamente evocata nel nome; lo stoico si contraddistingue, infine, per l'esagerata mania di λαλεῖν sia da sobrio (cf. 54) sia da ubriaco (cf. 55)<sup>99</sup>.

Il repertorio della commedia attica ha, dunque, influenzato la stesura del *Timon* nella caratterizzazione dei personaggi, oltre che nella struttura (cf. pp. 52 ss.). I ritratti di Plu-

<sup>95</sup> Cf. Aristoph. fr. 9.8-10 K-A παράθες αὐτοῖσιν ἰχθῦς ἢ κρέας / κὰν μὴ κατεσθίωσι καὶ τοὺς δακτύλους, ἐθέλω κρέμασθαι δεκάκις.

<sup>96</sup> La commedia pare presente a Luciano anche in *Pisc.* 35, un riassunto dell'attitudine vergognosa dei filosofi, pretenziosamente disdegnosi delle ricchezze e, tuttavia, incapaci di soccorrere gli amici in difficoltà; un passo che offre evidenti paralleli proprio con *Tim.* 56-57 (Schwartz 1965, 103 e 106.).

<sup>97</sup> Tomassi 2011, 520, 527 e 533. In Aristoph. *Nub.* 497-500, Socrate, a dispetto della povertà di cui faceva mostra, spogliava Strepsiade dell'ἰμάτιον. Sullo stereotipo della povertà associato a Socrate e ad altri filosofi, si veda anche più avanti a p. 134.

<sup>98</sup> Aristofane, faceva cantare alle rane quanto fosse bello non stare seduti a chiacchierare con il filosofo (*Ra.* 1491 ss.) e Luciano definisce Socrate un «Ateniese dalla parola facile» (*Vit. Auct.* 15 τὸν Ἀθηναῖον ἐκεῖνον, τὸν στωμύλον), lo immagina a chiacchierare con Nestore e Palamede in *D. Mort.* 6.4 e lo colloca tra i chiacchieroni in *Nec.* 12.

<sup>99</sup> Tomassi 2011, 247-48.

to e Penia sono, infatti, evidentemente ispirati alle omonime divinità aristofanee ma arricchiti dall'esperienza cinica e retorica (cf. pp. 71 ss.), mentre la caratterizzazione di Timone risente del Cnemone menandro (cf. pp. 65 ss.). Chiaramente ispirato alla commedia è, inoltre, il tipo del filosofo (cf. pp. 74 ss.), cui andranno aggiunti gli adulatori della scena finale (anch'essa di stampo chiaramente comico, cf. 45-58) e il sicofante Demea (cf. 49-53).

Ora, al di là del riconoscimento di tutta una serie di *topoi*, cosa porta tutto questo all'opera luciana?

Ad affermare che i protagonisti del *Timon* sono evidentemente costruiti su una serie di *clichés*, per lo più di stampo comico, arricchiti dall'esperienza retorica contemporanea e rivissuti alla luce del nuovo contesto satirico<sup>100</sup>.

Nel caso di Timone, questo si concreta in un misantropo atipico, che, per quanto costituito da elementi tradizionali, nel finale non conquista la 'positività' attesa, confermandosi, invece, un misantropo incallito. In questo modo, è preservata l'estraneità e il distacco rispetto all'oggetto dell'osservazione, come richiesto a qualsiasi voce satirica che si rispetti (cf. pp. 65 ss.).

In quanto, poi, agli oggetti dell'osservazione e della denuncia, essi non sono che alcuni tra i tanti *κόλακες* e filosofastri satireggiati da Luciano, tutti evidentemente costruiti su una serie di *clichés* e *topoi* che nella complessa situazione culturale del II d.C., dovevano aver acquisito nuova e, ben poco letteraria, vita, se un autore come Luciano, calato nella realtà del proprio tempo, ne fece un ripetuto e quasi ossessivo oggetto di denuncia.

---

<sup>100</sup> La medesima compresenza di motivi caratterizza anche il *Piscator*, nonostante, qui, Luciano indichi come causa della propria separazione dalla retorica gli inganni, le calunnie, le urla e le grida di retori, oratori e avvocati (cf. 29). Per Bompaigne 1958, 293 l'origine di tali sovrapposizioni è da ricercare «dans un développement de la tendance scolaire à opposer ou à répéter plaidoyers, sermones, éloges».

## MENIPPO: UNA VOCE SATIRICA DALLE MOLTEPLICI IMPLICAZIONI

Accanto al dialogo platonico e alla commedia, i dialoghi lucianei tradiscono, seppur in gradi diversi, l'influenza della fantasia provocatrice, dell'incongruenza letteraria e della predicazione parodica di Menippo di Gadara. Per questo, si è scelto di dedicare un capitolo al personaggio satirico Menippo, sorta d'incarnazione letteraria del cinico gadarese, «un cane veramente temibile dal morso furtivo, in quanto mordeva ridendo» (*Bis acc.* 33 φοβερὸν τινα ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθρίδιον, ὅσῳ καὶ γελῶν ἄμα ἔδακνε).

### 1. La figura di Menippo tra realtà e letteratura

Nel § 33 del *Bis accusatus*, punto di partenza di questa indagine sulle voci satiriche lucianee, l'autore di Samosata, colpevole di aver rovesciato i caratteri del dialogo filosofico, riconosce di averlo contaminato, oltre che con «il Motteggio, il Giambo, il Ciniismo, Eupoli e Aristofane», con «un certo Menippo, uno dei cani antichi, molto ringhioso, sembra, e mordace». Nell'analizzare la voce satirica Menippo, protagonista di *Necyomantia*, *Icaromenippus* e di ben undici *Dialogi Mortuorum*, ci si trova, dunque, di fronte a una peculiarità rispetto alle altre voci lucianee: all'ispirazione comica delle opere (cf. pp. 99 ss.), si aggiunge, invero, il fatto che il personaggio satirico porti il nome di uno degli archetipi indicati da Luciano nel proprio manifesto letterario<sup>1</sup>.

#### ◆ Menippo e la satira menippea

All'interno della tradizione filosofica e letteraria, Menippo di Gadara occupa una posizione particolare, anche in ragione del fatto che non se ne conosce molto<sup>2</sup>. La situazione risulta, inoltre, complicata dalla confusione tra il cinico e i suoi omonimi, cinque a detta di Diogene Laerzio, ben più numerosi secondo i dati della *RE*<sup>3</sup>. La stessa vita me-

<sup>1</sup> Si è scelto di sviluppare puntualmente solo l'analisi di *Icaromenippus* e *Necyomantia*, perché maggiormente pertinente al discorso. Riferimenti ai *Dialogi Mortuorum* sono, tuttavia, inevitabili e presenti. Per un'analisi unitaria di quest'opera, in cui la filosofia cinica si fonde con le convenzioni formali del genere comico, arricchite dall'elemento narrativo, si veda, da ultimo, González 2011 che evidenzia il filo narrativo che con riferimenti metatestuali lega i dialoghetti (cf. Bartley 2005, 361-62 per un precedente, ma superficiale, tentativo). Si veda anche Baldwin 1961 che, oltre a proporre una sintesi dei temi affrontati nei *Dialogi Mortuorum*, legge la *Necyomantia* come una sintesi coerente dei temi affrontati (in maniera spezzettata) nei dialoghetti.

<sup>2</sup> Per informazioni generiche sulla vita di Menippo e le sue opere, MacLeod 1991, 264-65.

<sup>3</sup> Il gadarese è confuso da uno scoliasta (p. 98.8-12 Rabe) con il giovane aristocratico, protagonista di una *ghost-story* contenuta nella filostratea *Vita Apollonii Tyana* (4.25); questo Menippo, innamoratosi di Empusa, sarebbe stato ricondotto alla ragione da Apollonio, miracoloso artefice della ricomparsa dell'amata; ancora, uno scolio a *Pisc.* 26 (p. 135.13-17 Rabe) lo presenta come un filosofo cinico ma di età

nippea tramandata dal Laerzio sembra, del resto, risentire del modello del cinico Diogene, uno scambio favorito, forse, dallo stesso Menippo nella Διογένους πράσις<sup>4</sup>.

In effetti, pur annoverato tra i cinici, in antichità Menippo ‘svanì’ dietro a Diogene, con cui condivideva alcuni, non casuali, dettagli biografici: entrambi sarebbero stati prima schiavi e, poi, filosofi (cf. Gell. 2.18.7-9; Macr. *Sat.* 1.11.42); entrambi furono associati al centro di Sinope in Ponto (cf. Diog. 6.95 e 99) e di entrambi si afferma che si uccisero o che morirono cibandosi di cibo crudo (cf. Diog. 6.76-77 per Diogene e 6.100 per Menippo, cf. *sch. ad D. Mort.* 1.1)<sup>5</sup>. Lo stesso Luciano li rappresentò con un certo numero di affinità (cf. *D. Mort.* 1.1, 4.2, 10, 11) e la descrizione di Menippo in *D. Mort.* 1.2 è particolarmente adatta a Diogene<sup>6</sup>.

È, inoltre, indicativo che al gadarense non siano stati assegnati né aneddoti né parole di saggezza, un dato interessante se si pensa che le χρεῖαι rappresentano il vero e proprio *genus dicendi* del cinismo e della tradizione diogeniana, di cui divennero mezzo d’accrescimento e diffusione<sup>7</sup>.

Lo stesso Menippo, del resto, vedeva se stesso come un rinnegato, un dato riecheggiato dall’omonima voce satirica luciana (cf. pp. 130 ss.). Eppure, il gadarense dovette in qualche modo rivendicare un rapporto con la scuola (si pensi alla Διογένους πράσις), verosimilmente accettato da pochi: divenne, così, il cane dell’Ade, mentre Diogene era il cane che vive in cielo (cf. *AP* 7.64.4)<sup>8</sup>.

Il Menippo oggetto del nostro interesse e, prima ancora, di quello di Luciano nacque a Gadara, in Palestina e, sembra, fu discepolo di Cratete di Tebe, che, fiorito al tempo della centotredicesima Olimpiade (328-324 a.C., cf. Diog. 6.87), permette di datarne il

augustea, che avrebbe ottenuto fama e consenso agli occhi di tutti. La confusione interessa, inoltre, l’omonimo medico noto per le cure contro la rabbia (!) preservate nel Περὶ Ἀντιδότων ippocrateo (2; vol. 14, pp. 172.14-173.3 Kühn).

<sup>4</sup> Relihan 1996, 270-71.

<sup>5</sup> All’origine della notizia, potrebbe risiedere tanto una confusione tra le fonti quanto la *Necyia* menippea, dove Menippo mise in scena la propria morte (Relihan 1993, 45).

<sup>6</sup> γέρων, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθρον, ἅπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτύχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον. Per questa descrizione si veda più avanti la n. 166 a p. 120.

<sup>7</sup> Caratteristica essenziale della χρεῖα, che tramanda un detto o un’azione di un personaggio illustre, è la brevità (fra l’uno e i due periodi), finalizzata a un proposito pratico, all’origine utile. In effetti, in moltissimi casi, racchiude un intento polemico, parenetico o edificante, ma, col tempo, divenne adatta a ogni sorta di facezie. Questi tratti la resero congeniale al messaggio cinico, fatto di concetti semplici, esortazioni e polemiche, cui giunse dalle scuole socratiche (cf. Dem. *Eloc.* 259-61 dove la χρεῖα cinica suscita riso e sorpresa e, allo stesso tempo, morde). Per tradizione (cf. Diog. 6.33), il primo raccoglitore di χρεῖαι associate a Diogene (che, probabilmente, ne fu anche autore, cf. Diog. 5.18) fu Metrocle (il maestro di Menippo, cf. n. 9). Le raccolte plutarchee di detti laconici o di personaggi celebri dimostrano la popolarità del genere in epoca tarda, andando a costituire un patrimonio anonimo cui attingere a seconda delle circostanze (Donzelli 1960, 266-69; Kindstrand 1986; Branham 1989a, 233-34).

<sup>8</sup> Cf. Cercidas fr. 60.4 Lomiento (cf. fr. 54 Livrea) Ζανὸς γόνος οὐράνιος τε κύων dove si gioca sul significato di Diogene, «stirpe di Zeus». Relihan 1996, 272; Camerotto 2012, 220.

*floruit* al III sec. a.C.<sup>9</sup>. Secondo la testimonianza, già citata, del Laerzio, divenne verosimilmente libero da schiavo<sup>10</sup>; giunse a Tebe, di cui divenne cittadino e dove sembra anche usuraio, e, perso il proprio denaro, si uccise, una nota poco cinica, probabilmente frutto di diffamazioni. A queste può essere ricondotta anche la notizia secondo cui si appropriò delle opere di Dionisio e di Zopiro di Colofone e che, peraltro, pare segnalare la possibilità che la produzione menippea fosse dotata di una qualità letteraria inattesa, al punto da valergli l'accusa di plagio<sup>11</sup>.

Accanto alla testimonianza del Laerzio, secondo il quale non vi è nulla di serio in Menippo (cf. 6.99 φέρει μὲν οὖν σπουδαῖον οὐδέν· τὰ δὲ βιβλία αὐτοῦ πολλοῦ καταγέλωτος γέμει), un'altra 'accusa' che risuona delle critiche dei filosofi contro i quali era diretta parte della derisione menippea, va citata anche quella di Luciano che nel *Piscator* lo indica come un compagno nella commedia (cf. 26 Μένιππον ἀναπείσας ἐταῖρον ἡμῶν ἄνδρα συγκωμωδεῖν αὐτῷ τὰ πολλά), il solo a non essere sceso in campo nella causa dei filosofi contro l'autore (cf. 26 μόνος οὐ πάρεστιν οὐδὲ κατηγορεῖ μεθ' ἡμῶν, προδοὺς τὸ κοινόν). Apparentemente opposta alla testimonianza diogeniana è quella di Strabone, che, tra i gadarensi, ricorda l'epicureo Filodemo, Meleagro e Menippo ὁ σπουδαιογέλοιος (16.2.29), la stessa designazione datagli da Stefano di Bisanzio, s.v. Γάδαρα, ponendo l'accento, dunque, sulla vena satirica del personaggio più che sulla dimensione filosofica<sup>12</sup>. Infine, anche Marco Aurelio ne rilevava la disposizione satirica; passando in rassegna i grandi uomini del passato, l'imperatore rievoca prima i filosofi Eraclito, Pitagora e Socrate, poi i generali e i tiranni e, infine, αὐτῆς τῆς ἐπικήρου καὶ ἐφημέρου τῶν ἀνθρώπων ζωῆς χλευασταί, οἷον Μένιππος (6.47), riferendogli, quindi, dopo i filosofi e non comprendendolo nella categoria. Il

<sup>9</sup> Diogene riferisce, però, che Menippo era contemporaneo di Meleagro (cf. 6.99), vissuto nel I a.C., contraddicendo che fosse discepolo di Metrocle. L'assunto pare imputabile a un errore di copiatura da Diocle di Magnesia, contemporaneo di Meleagro (Hall 1981, 474-75 n. 17). Helm 1906, 96 ss. cercò di trarre dati cronologici più precisi dall'analisi di *Icar*. 15, una raccolta di aneddoti databili tra il 359 e il 279, con prevalenza per il periodo 290-279, anni in cui sarebbe stato composto il supposto (e tutt'altro che certo, cf. pp. 94 ss.) modello dell'*Icaromenippus*. La scarsa omogeneità cronologica del passo potrebbe non dipendere dall'ipotetico modello quanto, piuttosto, da un volontario anacronismo luciano, il che renderebbe i dati inutilizzabili al fine di una datazione più precisa (MacCarthy 1934, 52). L'allusione a eventi ellenistici è, infatti, perfettamente in linea con la normale pratica sofistica (cf. Webb 2006, 27-28 per una sintesi delle posizioni al riguardo), come estesamente mostrato da Hall 1981, 82-94, che confuta Helm punto per punto. Tuttavia, Pratesi 1985, 59 n. 75 rileva il carattere non trascurabile della coincidenza, ragion per cui ritiene valga la pena considerarla rilevante, anche perché apporterebbe un'ulteriore conferma alla sistemazione cronologica di Menippo diffusamente accolta.

<sup>10</sup> Cf. Gell. 2.18.6 *alii quoque non pauci servi fuerunt, qui post philosophi clari extiterunt; ex quibus ... Menippus fuit*

<sup>11</sup> Hall 1981, 74; Relihan 1996, 273.

<sup>12</sup> Il termine, attestato, oltre che in Strabone e Diogene Laerzio, solamente in *IG* 12.8, 87, iscrizione rinvenuta a Imbros e di 'datazione recente', fu verosimilmente coniato per autori come quelli cinici che esacerbavano volontariamente la tensione tra serio e comico (Branham 1989a, 27 e 227 n. 31).

gadarense è, infatti, classificato tra quanti si fanno beffe della brevità e dell'inconsistenza della vita.

In pratica, nulla è rimasto delle tredici opere attribuitegli dal Laerzio e delle due citate Ateneo, che, tra l'altro, ne conserva tre frammenti; questi rivelano, accanto ai possibili temi trattati, il ricorso all'esametro e al trimetro giambico<sup>13</sup>.

La più celebre fra le opere menippee è, probabilmente, la *Necyia*, illustre precedente della *Necyomantia* luciana (cf. pp. 103 ss.), probabilmente un'elaborata drammatizzazione del fatto che le stesse verità ciniche non hanno alcuna reale autorità<sup>14</sup>; doveva, inoltre, verosimilmente avere un intento parodico nei confronti dell'undicesimo dell'*Odyssea*, il viaggio di Ulisse nell'Ade<sup>15</sup>. È, inoltre, probabile che in quest'opera Menippo avesse rappresentato se stesso come un emissario dell'Oltretomba, procurandosi una diffusa associazione con il mondo degli inferi, confermata oltre che dal Luciano di *Necyomantia* e *Dialogi Mortuorum* (cf. pp. 129 ss.), anche dalla descrizione di *Suid.* φ 180, s.v. φαίος<sup>16</sup>. Qui, il Cinico è ritratto mentre, simile a una Furia, risale dall'Ade per poi farvi ritorno e narrare alle divinità inferie i peccati degli uomini, con indosso un mantello grigio alle caviglie e una cintura viola; sulla testa, un copricapo con i dodici segni dello zodiaco; completano il travestimento scarpe tragiche, folta barba e un bastone color cenere tra le mani<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Cf. 32e ὁ γοῶν κυνικὸς Μένιππος ἀλομπότιν τὴν Μύνδον φησὶν parte di un esametro, di indipendente creazione poetica, in cui compare anche un neologismo; 629e-f καλεῖται δὲ τις καὶ ἄλλη ὄρχησις κόσμου ἐκπύρωσις ἧς μνημονεῖται Μένιππος ὁ κυνικὸς ἐν τῷ Συμποσίῳ verosimilmente una parodia del genere platonico, con la scherzosa denigrazione di nozioni stoiche; 664e ὁ δὲ κυνικὸς Μένιππος ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Ἄρκεσιλάῳ γράφει οὕτως: πότος ἦν ἐπικωμασάντων τινῶν καὶ ματῶν ἐκέλευσεν εἰσφέρειν Λάκαινάν τις· καὶ εὐθέως περιεφέρετο ὀλίγα καὶ χήνεια ὅπτα καὶ τρῶφη πλακοῦντων frammento culinario forse ascrivibile a un banchetto funebre. MacCarthy 1934, 12, ripresa recentemente da Relihan 1993, 40, ritiene un frammento menippeo la domanda τίς γὰρ ὅλως οἶδε τὰ μετὰ τὸν βίον; ripetuta con una certa frequenza nel primo dei *Dialogi Mortuorum*. I frammenti sono raccolti in Wachsmuth 1885, 78-85.

<sup>14</sup> Relihan 1993, 46.

<sup>15</sup> MacLeod 1991, 266. Sembra che anche il cinico Cratete sia stato autore di una parodia della *Necyia* omerica, a sua volta parziale fonte d'ispirazione per i *Silloi* timoniani (Hall 1981, 78 e 477 n. 22; Di Marco 1989, 21). Per l'influenza di questi ultimi sulla *Necyomantia*, si veda più avanti a pp. 104 ss.

<sup>16</sup> Anche Diogene Laerzio pare segnalare il particolare rapporto con l'Ade, apostrofandolo singolarmente κρητικὸν κύνα (6.99), un insulto da leggere alla luce del fatto che Diogene non considererebbe il gadarense un vero 'cane' (cf. 6.100 οὐδ' ἐνόει φύσιν κυνός). L'espressione alluderebbe, infatti, a una specie di melanconia nota alla letteratura antica come κύων, nella cui sintomatologia rientrano l'ossessione per la morte e il suo regno e per i cui malati esisteva una particolare connessione con Creta. Lo scoliasta a *Od.* xx 66 riferisce, infatti, che le figlie di Pandareo, la cui vicenda si svolge sull'isola, furono colpite dalla malattia chiamata κύων per volere di Zeus. Menippo, dunque, non è un κύων nell'usuale senso del termine, ma per via della viscerale passione per l'Oltretomba, un aspetto che poteva essere noto al Laerzio, pur senza una conoscenza diretta delle opere. In questo starebbe il gioco celato da κρητικὸν κύνα, che chiama 'cane' Menippo, negandone, insieme, la natura di cane cinico (Relihan 1990a che vaglia, scartandole, altre possibili interpretazioni).

<sup>17</sup> Il ritratto, confermato da Varro fr. 539 (*saltem infernus tenebrio, κακὸς δαίμων, atque habeat homines sollicitos, quod eum peius formidant quam fullo ululam*), corrisponde, quasi parola per parola, alla de-

Oltre a produrre la *Necyia*, Menippo coltivò in almeno due occasioni, il genere simposiale, particolarmente adatto alla fusione di *σπουδαῖα* e *γέλοια*; Ateneo (cf. 16. 629e ss.) ne menziona il *Symposium*, verosimilmente costruito sulle orme del precedente platonico, e il solo frammento conservato dell'*Arcesilaus* (cf. Ath. 16.66e) può essere ricondotto al genere senza troppe difficoltà<sup>18</sup>.

Possediamo, inoltre, qualche indicazione sulla *Διογένους πρᾶσις* (cf. Diog. 6.29), imparentata con la *Vitarum Auctio* luciana (cf. p. 88). Nell'opera, l'eponimo filosofo, in un mercato di schiavi, urlava a tutti, senza vergogna, la spietata verità; interrogato da un acquirente su cosa dovesse fare, rispondeva: «governare gli uomini» e, quindi, proponeva al banditore di chiedere se vi fosse qualcuno interessato all'acquisto di un padrone; a chi lo sembrava, diceva che avrebbe dovuto obbedire al proprio 'schiavo' come un malato al medico. Il motivo centrale pare, dunque, l'assoluta *ἐλευθερία* del *σοφός*, che non conosce compromessi anche di fronte al destino avverso; il motivo offriva chiaramente tutta una serie di spunti comici che, a quel che sembra, Menippo non dovette lasciarsi sfuggire<sup>19</sup>.

È, inoltre, noto il ricorso del gadarese al genere epistolare, comune fra gli alessandrini; le *Ἐπιστολαὶ ἀπὸ τοῦ τῶν Θεῶν Προσώπου* (cf. Diog. 6.101), apparentemente le prime ascrivibili alla tradizione dell'epistola eroica, furono verosimilmente d'ispirazione a Luciano e alle sue *Epistulae saturnales* (cf. p. 88).

---

scrizione del cinico Menedemo in Diog. 6.102 e risuona in quella di Mitrobarzane nella *Necyomantia* (cf. 6 ha la barba lunga; 8 indossa una sorta di costume drammatico); inoltre, anche Menippo indossa il *πίλος* (cf. *Nec.* 1 e 8). La spiegazione più verosimile è che nell'originale *Necyia* fosse presente un personaggio, con tutta probabilità il gadarese, con indosso il costume descritto da *Suda* e dal Laerzio; in un secondo momento, tale descrizione fu erroneamente trasferita da quest'ultimo o, forse, dalla sua fonte a Menedemo. Così, Hall 1981, 76 che riporta la spiegazione a Cronert 1906; accettano, invece, la versione diogenea Riese, Wilamowitz e Billerbeck. Relihan 1987, 194-95 interpreta il travestimento alla luce della volontà, tipicamente cinica, di oltraggiare qualcuno; non esclude, però, l'autoparodia.

<sup>18</sup> MacCarthy 1934, 17-18. Si veda anche la n. 13.

<sup>19</sup> Il resoconto della *Διογένους πρᾶσις* presenta affinità strutturali (contrapposizione *δοῦλος/δεσπότης*) e particolari (*αντιπῆξις/θέα*, cf. Diog. 6.30 *ἄνθρωπον δέ, μόνη τῇ ὄψει ἀκρούμεθα*), con la sezione della *Αἰσώπου πρᾶσις*, conservata dalla recensione *Westermann* (p. 16, 19 ss.), narrante la vendita in schiavitù del favolista. Come il cinico Diogene, infatti, Esopo era al centro di un'attività popolare, espressione dell'insofferenza delle masse agli astrattismi epistemologici e ai soprusi, pretesto per un'allegria vendetta, in cui si fondono *humour* popolare e *ἀναίδεια* cinica. Le somiglianze tra le due *πράξεις* autorizzano a pensare che nel momento in cui Menippo elaborò la propria, non poté non confrontarsi con il modello suggestivo della *Αἰσώπου πρᾶσις*, traducendo in termini espliciti le affinità, e subendo l'influsso di Esopo sul 'proprio' Diogene. Donzelli 1960 non ha dubbi al riguardo e si spinge sino a sostenere che la *Διογένους πρᾶσις* rappresenti la versione cinica della *Αἰσώπου πρᾶσις*, «la risposta a chi nel sec. III si fosse posta la questione: come si comporterebbe il *κύων* al posto di Esopo?» (*ibid.*, 261). La studiosa ritiene, però, che la *Αἰσώπου πρᾶσις* non avesse ancora assunto la forma tramandata (una tarda redazione scritta, non anteriore al I a.C.) Si veda, però, più recentemente Schirru 2009, 71-82 con bibliografia sull'argomento, per una dimostrazione dell'esistenza di un volume 'esopico' già all'epoca di Aristofane; in esso, il racconto della vita e delle gesta del favolista era intercalato da un certo numero di favole, utilizzate 'in situazione' con funzione retorica.

Altri titoli menippeï tramandati dal Laerzio (cf. 6.101) sono Διαθήκαι, forse una parodia delle ultime volontà dei filosofi (cf. Varro fr. 543 ricondotto al *Testamentum*)<sup>20</sup>, Πρὸς τοὺς φυσικοὺς καὶ μαθηματικοὺς καὶ γραμματικούς, Γονὰς Ἐπικούρου e Τὰς θρησκευομένας ὑπ' αὐτῶν εἰκάδας.

Menippo si cimentò, dunque, in generi tipicamente alessandrini, come la forma epistolare e il simposio, il che lascia presumere che possa essersi dedicato a un altro genere in voga tra i filosofi e, in particolare, i cinici: la cosiddetta diatriba, termine che, nell'uso antico, era associato a discorsi destinati a essere riferiti o che, una volta riferiti, erano memorizzati dagli ascoltatori. Il vocabolo passò, poi, a designare la *dialexis* popolare, un tipo di eloquenza etica e filosofica, priva di qualsiasi intento specialistico e indirizzata all'uomo comune, con lo scopo di mostrargli una via concreta verso la felicità, in una forma non tecnica, semplice e accattivante<sup>21</sup>. Dopo l'età alessandrina, il genere continuò a essere coltivato sino a giungere a nuovo splendore all'epoca di Luciano (cf. p. 90), in cui, frequentato dai sofisti, esercitò anche un'influenza considerevole su opere filosofiche, religiose e scientifiche, con autori come Marco Aurelio, Clemente alessandrino e Galeno.

Formalmente, il *corpus* menippeo si caratterizzava per la commistione di prosa e versi, in linea con l'uso cinico a fini parodici o di semplice citazione, un impiego, sembra, sviluppato dal gadarese in maniera caratteristica e su vasta scala, non più come mezzo per arricchire e abbellire il testo ma come parte integrante. Ciò significa che, con molta probabilità, l'aspetto fondamentale della satira menippea risiedeva nella creazione di personaggi che non si limitavano a citare brani in versi, ma che si esprimevano effettivamente in versi. Il verso sarebbe stato, in pratica, parte integrante di un testo, che avrebbe trasceso, così, la produzione diatribica, creando un genere inclassificabile per i rigidi confini antichi<sup>22</sup>.

Con queste premesse, appare chiaro il valore provocatorio della prosimetria menippea, che, nella contaminazione continua, sembra rompesse qualsiasi unità espressiva e organica a vantaggio di una comica incoerenza. L'inappropriatezza della forma si sarebbe, cioè, mossa di pari passo con i temi trattati, primo fra tutti l'inadeguatezza della predicazione di una verità; esprimersi in versi rappresentava una parodia delle convenzioni del discorso civile e razionale<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Courtney 1962, 88; Hall 1981, 103.

<sup>21</sup> Così, Van Groningen 1965, 46 che conclude: «even when it is written, it remains a lecture, a lesson, a sermon. It is a type of oratory». Il primo a studiare l'evoluzione del termine 'diatriba' fu Halbauer 1911.

<sup>22</sup> Relihan 1993, 18. La teoria retorica antica (cf. Demetr. *Eloc.* 2.112-13, 3.150; Hermog. *Id.* 4, pp. 313-22 Spengel) consigliava un uso parco dei versi nei testi in prosa per evitare di scardinare la fondamentale unità stilistica; la citazione era ritenuta più adatta allo stile medio, mentre per quello sublime si raccomandava la parafrasi libera.

<sup>23</sup> Fusillo 1992, 25; Relihan 1993, 18. Diversa la posizione di Bartoňková 1976, 91 dovuta all'inclusione della commistione di prosa e versi menippea nella definizione medioevale di *prosimetrum*. La studiosa si limita a parlare di una condivisibile fusione di testi fondati su convenzioni e/o argomenti di generi



Il cinico dovette, inoltre, verosimilmente ricorrere alla narrazione diretta come mezzo letterario. In *Icaromenippus* e *Necyomantia*, infatti, dialoghi in cui Luciano affida la satira a Menippo, due narrazioni sono poste in bocca al personaggio satirico, e nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, altra opera di stampo 'menippeo' ma per cui non si può sottovallutare il modello varroniano, la satira prende la forma di una narrazione, non alla prima ma alla terza persona, per esigenze legate alla natura del soggetto<sup>24</sup>. Possono, inoltre, fornire nuova evidenza le frammentarie *Saturae menippeae* di Varrone, il cui titolo è, già di per sé, indicativo dell'importanza del modello<sup>25</sup>. Sezioni dialogate potevano essere parte, ma in quanto elemento minore che contribuiva a vivacizzare l'insieme.

Almeno una parte delle opere di Menippo doveva, dunque, svolgersi sotto forma di narrazione, qua e là intervallata da scene dialogiche<sup>26</sup>. Stili diversi dovevano verosimil-

---

differenti; questa porta, però, a un'unità nuova che ha come fine, oltre al divertimento del pubblico, quello di istruire e risollevarla la filosofia a un livello apprezzabile. Sulla stessa linea, Riikonen 1987, 12 ss. cita il *Convivium* dell'imperatore Giuliano, anch'esso ascritto al genere menippeo (cf. Bartoňková 1976, 84 secondo cui l'imperatore avrebbe tratto ispirazione dalla tecnica luciana). Il primo a servirsi del termine medioevale *prosimetrum* per indicare la compresenza di versi e prosa dell'antica letteratura greca e romana fu Immisch 1921; nel presente lavoro, si farà ricorso, per convenzione, al termine anche per la produzione menippea, tenendone, però, presente il carattere tipico, non sovrapponibile all'accezione medioevale. Sulla mancata coincidenza di *prosimetrum* e satira (esistono testi prosimetrici non satirici e viceversa), si veda anche Shanzer 1986, 31. Per le origini della commistione menippea, Hall 1981, 403-13, con bibliografia (cf. anche Bartoňková 1976, 66 e 89-92), conclude: «it may be that familiarity with a Semitic type of prosimetric story telling and the practice of Cynic sermonizers both played a part in the development of the Menippean style». Courtney 1962, 87 ritiene che un'origine soddisfacente possa essere rintracciata nell'uso diatribico di citazioni e parodie; Riikonen 1987, 10-11 accenna agli equivalenti orientali, ma mantiene una linea condivisibilmente cauta.

<sup>24</sup> Per Shanzer 1986, 31, *prosimetra* menippeei sono le *Saturae* varroniane, l'*Apocolocyntosis* senecana, i dialoghi di Luciano, i *Kronia* di Giuliano e il testo contenuto in *P. Oxy.* 3010, più recentemente ritenuto una documentazione della compresenza di prosa e versi nel romanzo (cf. la n. 46 più avanti). Fra le opere luciane, Hall 1981, 466, considera menippee *Bis accusatus*, *Caron*, *Cataplus*, *Deorum Concilium*, *Dialogi Mortuorum*, *Fugitivi*, *Gallus*, *Icaromenippus*, *Iuppiter confutatus*, *Iuppiter tragoedus*, *Necyomatia*, *Piscator*, *Symposium*, *Vitarum Auctio*, *Saturnalia*, *Timon*. Per un'analisi dell'*Apocolocyntosis* nel genere menippeo, Riikonen 1987, 41-50; Relihan 1993, 75-90.

<sup>25</sup> L'opera varroniana è il solo testo designato nell'antichità come satira menippea (cf. Gell. 2.18.17 e 13.31.1 per la denominazione di satira cinica); nessun commentatore antico segnala, infatti, per altri autori, una dipendenza formale o tematica dalle 'menippee'; di qui, la deduzione che il genere non fosse contemplato come tale dall'antica teoria letteraria (ma cf. Astbury 1977, 23 per la menippea varroniana come qualcosa di 'nuovo' rispetto all'originale del gadarense). La prima attestazione dell'uso generico dell'espressione 'satira menippea' è nel *Lipsi Satyra Menippea. Somnium. Lusus in nostri aevi criticos* del 1581 (cf. Relihan 1984 e 1996, 279 per la finale comparsa di Menippo sulla scena). In seguito agli studi di M. Bachtin, l'aggettivo ha assunto accezione più ampia e si riferisce a una linea culturale con una propria continuità e incisività, caratterizzata da elementi bassi, grotteschi e quotidiani. Il rischio è di tendere a un'eccessiva generalizzazione che perda di vista le varianti storiche (Fusillo 1992, 22-23).

<sup>26</sup> Così, MacCarthy 1934, 19-23, più recentemente ripresa da Hall 1981, 69-70. Valverde 1999, 227 rileva l'importanza della narrazione in prima persona come un elemento rivelatore della menippea, con depersonalizzazione dell'interlocutore, mero ricorso narrativo. Lo studioso, riconosciuto il tratto nell'*Icaromenippus*, dove si assiste a una graduale scomparsa dell'ἑταῖρος, se ne serve per dimostrare lo *status* menippeo del dialogo. Ora, però, senza negare il verosimile parallelo, confermato da confronti come

mente interscambiarsi in maniera inattesa, passando dai più elevati ai più bassi, dalla ricercatezza alla banalità, giustapponendo materiali di tradizioni diverse ma disattesi negli sviluppi finali.

Questo *excursus* tra i titoli e ciò che è ‘noto’ delle opere menippee, rivela, dunque, come non sia possibile assegnarle retrospettivamente *in toto* alla cosiddetta ‘satira menippea’. Il gadarese non coltivò, infatti, un unico genere, tant’è che si ha notizia di parodie e simposi, testamenti e lettere.

Lo *humour* si esercitava a spese di queste tradizioni, anche attraverso l’elemento fantastico, che, dai giudizi postumi ai dialoghi tra dei, dalle assemblee divine ai simposi, sino ai soggiorni nell’Ade, includeva argomenti con, alle spalle, una tradizione epica, mitologica e religiosa. Esso poteva, inoltre, minare l’importanza stessa della satira, puntando a nient’altro che a non essere presa troppo sul serio. L’elemento fantastico doveva, in altre parole, mostrare l’irrealità o, per lo meno, l’inadeguatezza della lezione appresa, una situazione ben diversa dalla fantasia comica: non esisteva lieto fine e l’argomentazione si ritorceva su se stessa, collassando nell’ironia finale<sup>27</sup>.

È, dunque, verosimile che Menippo sia stato autore di specifiche parodie di generi letterari e di vere e proprie satire; tuttavia, non si può escludere che innovazioni generiche di queste ultime comparissero anche in generi differenti<sup>28</sup>. La satira menippea non può verosimilmente essere ridotta a un abito piacevole, sotto cui si celano affermazioni di carattere etico; la forma sembra, infatti, andare oltre le capacità del lettore di carpirne gli effettivi propositi. Sembrerebbe, invece, uno svago intellettuale, che, alle origini, non si proponeva di trovare nuove strade per giungere alla verità, ma semplicemente di divertirsi alle spese di quanti pretendevano di averle trovate o avrebbero voluto accingersi a trovarle, in una celebrazione del buon senso comune.

Menippo era uno sbeffeggiatore e quanti lo hanno seguito, si sono fatti beffe di sé e delle proprie opere: la creazione di un’opera letteraria è, infatti, di per se stessa una violazione del principio cardine secondo cui non può esistere nessun punto di vista autorevole su qualcosa di importante. Tutto è parodia, in una continua battaglia di forma e

---

quello dell’*Apocolocyntosis*, va tenuto presente che a un destino analogo vanno incontro alcuni interlocutori di Licino, protagonista di dialoghi dal forte modello platonico e che non rientrano nella lista della Hall delle opere menippee di Luciano (cf. n. 24), cui, fra l’altro, anche Valverde fa riferimento. Del resto, l’intero studio, teso nello sforzo di catalogare l’*Icaromenippus* come satira menippea, trascura totalmente che l’opera possa essere facilmente e a giusto titolo considerata un’espressione del nuovo dialogo satirico, di cui l’autore di Samosata rivendica orgogliosamente e in più luoghi l’originale paternità (su quest’aspetto si veda più avanti a p. 93). Chiara e condivisibile la posizione di Relihan 1993, 21: «Lucian’s comic dialogues represent Menippean influence but are not Menippean satires».

<sup>27</sup> Relihan 1993, 22-24.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 41 e 48 ritiene la *Necyia* la sola satira menippea scritta dal gadarese.

contenuti e dove qualsiasi pretesa di conoscenza e verità è negata dalla fantasia, dalla forma, dallo stile, dalla lingua, dall'auto-parodia<sup>29</sup>.

#### ◆ Luciano e la satira menippea

La questione del debito dell'autore di Samosata nei confronti di Menippo di Gadara ha percorso gli studi luciani del secolo scorso, inaugurati dal lavoro di R. Helm (*Lucian und Menipp*, Leipzig – Berlin 1906). Per lo studioso, Luciano avrebbe attinto a piene mani al gadarese in una servile imitazione, a partire da opere quali la *Necyomanthia* e il *Symposium*, i cui originali menippeï sono, anche se solo a livello teorico, noti a tutti<sup>30</sup>.

La posizione oggi pressoché unanimemente condivisa è che Luciano dovette tenere presente le opere del gadarese, giacché lo stesso autore dichiara, nel celebre passo del *Bis accusatus* (cf. 33), di aver contaminato il dialogo filosofico con vari ingredienti, fra cui, appunto, «un certo Menippo». La teoria di Helm è ormai generalmente screditata, a partire da una lettura più attenta dei testi luciani, che non può prescindere dalla considerazione che difficilmente il plagio sarebbe passato inosservato ai *pepaideumenoï*, lettori attenti di Diogene Laerzio, Marco Aurelio, Aulo Gellio e Ateneo, tutti autori contemporanei che citano Menippo (cf. p. 81)<sup>31</sup>. Il passo avanti di tali teorie risiede nel cercare di definire una nuova portata per il 'debito' di Luciano, tenendo conto dell'intera tradizione letteraria greca, in cui lo stesso Menippo s'inserisce e a cui Luciano attinge in maniera originale. In quest'ottica, il debito del samosatense verso il cinico risulta, a maggior ragione, difficilmente dimostrabile; alla pressoché totale scomparsa degli 'originali' (cf. pp. 82 ss.) si aggiunge, infatti, la rielaborazione di suggestioni provenienti da generi e tradizioni diverse.

<sup>29</sup> Relihan 1993, 17 e 28. Per quel che mi è stato possibile verificare, solo Shanzer 1986, 34-35 annovera esplicitamente le personificazioni di entità astratte, del tipo di Filosofia nei *Fugitivi*, tra i tratti menippeï (cf. Relihan 1990b, 187 che sembra alludere alla possibilità per Boezio, «what we have in the *Consolation* ... is another tradition of Menippean satire which has its roots in Old Comedy; an allegorical figure looking for a champion to right the wrongs she has suffered at the hands of moderns»). Shanzer, seguendo Mras, mostra comunque una certa cautela, per la presenza di personificazioni allegoriche in testi filosofici, cinici in particolare. Sulle personificazioni in Luciano, Dolcetti 1997.

<sup>30</sup> La teoria di Helm si basava essenzialmente sull'idea che il normale metodo di composizione di Luciano consistesse nel suddividere una satira di Menippo in piccole parti, alcune delle quali nuovamente legate a formare un'opera nuova e altre riservate alla costituzione di un'altra; le sezioni originali sarebbero state, inoltre, riutilizzate più e più volte. Le mancate accuse di plagio da parte dei contemporanei sarebbero, inoltre, dovute al fatto che, secondo Helm, Menippo fosse in sostanza sconosciuto all'epoca del samosatense, fautore di una riscoperta non riconoscibile come plagio dai contemporanei sprovvisti dell'originale (Helm 1906, ma si veda, di contro, la n. seguente).

<sup>31</sup> Jones 1986, 152 registra il consenso degli studiosi circa la notorietà di Menippo all'epoca di Luciano e ne ridimensiona l'influenza sull'opera, rifiutata già in MacCarthy 1934 con argomentazioni riprese da Hall 1981, 64-150, cui si rimanda per uno studio attento e dettagliato del debito di Luciano nei confronti del gadarese (cf. Branham 1989a, 14-28).

Si pensi anche solo alla *Necyomantia*, per la cui stesura, se pure sia indubbio il riferimento alla *Necyia*, invocato anche dalla presenza del motivo in Varrone e nell'*Apocolokyntosis*<sup>32</sup>, non si può in ogni caso prescindere dalla versione omerica, con Odisseo che decide di scendere nell'Ade e consultare Tiresia (cf. *Od.* XI). Il motivo della catabasi ha, infatti, illustri precedenti nella tradizione letteraria greca, dall'*epos* dell'*Odissea*, dei *Nostoi* e della *Miniade*, alla commedia di Aristofane, *Rane* e *Geremiade*, e di Aristofane, *Pitagorista*<sup>33</sup>. In Luciano, conoscitore attento della tradizione, un ruolo particolare avranno avuto, accanto a Menippo e all'*Odissea*, proprio le *Rane*, lo stesso tipo di modello riconoscibile per il viaggio aereo dell'*Icaromenippus*, attraverso la *Pace* e gli *Uccelli* (cf. pp. 94 ss.).

Un discorso simile è valido per il *Symposium*, nel cui caso l'interesse per l'ignoto archetipo menippeo non può permettere che sia messa da parte la componente platonica *in primis* e, con essa, l'intera tradizione simposiale, solamente in ragione della presenza del motivo in Varrone. Allo stesso modo, le *Epistulae saturnales* non possono essere lette come pedissequa imitazione delle Ἐπιστολαὶ ἀπὸ τοῦ τῶν Θεῶν Προσώπου (cf. Diog. 6.101, cf. p. 83); per la vicinanza ai *Saturnalia* romani e agli antichi motivi satirici, sono, infatti, tanto lontane nei contenuti quanto verosimilmente vicine nell'ispirazione, nell'idea di corrispondere con una divinità<sup>34</sup>.

I dialoghi lucianeî offrono, del resto, un certo numero di passi verosimilmente riconducibili all'opera del cinico di Gadara.

I reclami contro le insoddisfacenti e contraddittorie teorie cosmologiche di *Nec.* 4 e *Icar.* 4 potrebbero basarsi sulle critiche ai *physikoi* del Πρὸς τοὺς φυσικοὺς καὶ μαθηματικοὺς καὶ γραμματικούς, mentre la *Vitarum Auctio* si ricollega alla Διογένους πρᾶσις (cf. Diog. 6.29-30, cf. p. 83); anche se i filosofi in vendita sono divenuti nove, la sezione dedicata alla cessione della vita cinica (cf. 8-11) è, per certi versi, evocativa del precedente<sup>35</sup>. Luciano va, però, oltre e il passo si trasforma in una satira mirata contro i soliti oggetti preferiti, i filosofi ignoranti e ipocriti dei suoi giorni (cf. 10-11); il ritratto del filosofo cinico tratteggiato dal samosatense, pienamente calato nel proprio secolo, non potrà ragionevolmente essere ricondotto a Menippo, rispetto alla cui epoca avrà conosciuto uno sviluppo ben diverso<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Shanzer 1986, 35 riconosce il motivo anche nel *De Nuptiis*, nella forma di erudito concetto filosofico: «through an Orphic-Pythagorean reversal Martianus equates the death of the soul with its birth into the world of matter, and consequently provides a description of the fall of the soul, as well as the infernal topography of the planetary rivers» (cf. Boet. *C. Phil.* 3.M.12).

<sup>33</sup> Per un elenco esaustivo delle occorrenze del motivo nella letteratura greca, Rohde 1914, 279-81.

<sup>34</sup> Così anche Hall 1981, 145.

<sup>35</sup> La vita afferma il proprio ruolo di liberatrice degli uomini, di medico delle anime, un *topos* diffuso nella letteratura cinica, che fa pensare al Diogene della Διογένους πρᾶσις, che rivendicava obbedienza dal padrone/schiavo, come un malato di fronte al medico (cf. p. 83). La vita rivela, poi, al potenziale acquirente come sarà governato, mostrando la stessa franchezza di Diogene.

<sup>36</sup> Donzelli 1960, 251; Hall 1981, 77.

Sulla stessa linea, si muovono i parallelismi tra Luciano e quegli autori che hanno proposto la commistione di versi e prosa unanimemente riconosciuta a Menippo, in particolare Seneca e Varrone<sup>37</sup>. Un confronto mostra, infatti, una serie di motivi ed espressioni comuni, spiegabili alla luce del modello menippeo; il caso forse più evidente è nell'*Apocolocyntosis*, dove, di là dalle somiglianze tematiche generali, che includono una visita all'Olimpo, con annessa assemblea divina, e una all'Oltretomba, con conversazione tra Cloto e Mercurio e successivo processo a Claudio, ebbene, al di là questi parallelismi, ne vanno considerati altri più stretti, su questioni di dettaglio, anche a livello lessicale, che sembrano riconducibili al gadarense<sup>38</sup>.

È, inoltre, un dato di fatto che i frammenti varroniani appaiano caratterizzati da fantasie perlomeno molto simili a quelle di alcune opere luciane; le *Eumenides* portano in scena Verità personificata (cf. fr. 141 *et ecce de inproviso ad nos accedit cana Veritas*,

<sup>37</sup> Tra gli emulatori del *prosimetrum* menippeo, si annoverano in ambito romano Varrone, il Seneca dell'*Apocolocyntosis* e Petronio (*contra*, Astbury 1977, 26. Cf. n. 46 a p. 91), cui va aggiunto, per la grecità, il Luciano di *Icaromenippus*, *Iuppiter tragoedus*, *Necyomantia*, *Piscator*, *Symposium*. A questi si unirà Marziano Capella, con il *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, un'opera difficilmente definibile *in toto* menippea, in cui sezioni in versi (se ne contano di ben quindici tipi) sono poste ad apertura e chiusura dei singoli libri, denunciando la presenza di un piano ben definito. Risulta di un certo interesse che in *De nuptiis* 9.999, Marziano dica se stesso *rabidus* e le proprie parole *caninos blateratus*. Le condizioni lacunose non permettono, tuttavia, di escludere che si tratti di un'allusione all'attività di avvocato (cf. Varro fr. 349 *praesepibus se retineat forensibus*). In ogni caso, l'aspetto 'canino' della parlata sembra rilevante e un riferimento a Menippo è probabile (Relihan 1993, 224 n. 17. Cf. Shanzer 1986 sulla forma menippea del *De nuptiis* come maschera dietro di cui si celerebbe un compendio mistagogico cripto-pagano). Versi e prosa si alternano anche nel *De consolatione philosophiae* di Boezio, i cui ben 900 versi latini e 6 greci, nei metri più disparati, si trovano in luoghi precisi, pur non essendo essenziali alla comprensione dell'argomento, sostanzialmente finalizzati al piacere del lettore (Bartoňková 1976, 85-87. Shanzer 1986, 32 ritiene che Boezio imiti formalmente Marziano, il che pare dimostrato, oltre che dalla strutturazione del testo, dal trattamento del pentametro e del dimetro giambico catalettico). Si veda Relihan 1990b per una lettura menippea della *Consolatio* boeziana (cf. Kirk 1982, in partic. 65-69 per alcuni paralleli con Luciano). Con il passare dei secoli, il *prosimetrum* continuò, dunque, a caratterizzare opere tanto lontane nel tempo quanto vicine per il modo in cui serio e comico s'intrecciano ambiguamente, smascherando l'illusorietà delle credenze (Fusillo 1992, 21-22). Per il senso di *prosimetrum* nel presente lavoro, si veda sopra la n. 23.

<sup>38</sup> Per una rassegna attenta delle coincidenze tra le cosiddette 'menippee' di Luciano e l'*Apocolocyntosis*, Hall 1981, 104-8. Spetta a Helm 1906 il merito del riconoscimento dei paralleli con le menippee di Varrone, i frammenti di Enomao e lo *Iuppiter confutatus*. Lo studioso spiega le distanze alla luce di una servile imitazione da parte di Luciano, opposta a quella più libera degli altri imitatori, ma «this line of argument when it indicates anything proves nothing more than a general adoption of motives» (MacCarthy 1934, 31). Helm 1906, 158 ss. riconosce, inoltre, un parallelo tra la prima satira di Lucilio e il *Deorum Concilium*, parallelismo esteso anche allo *Iuppiter tragoedus* e negato da Hall 1981, 109-10, che ne rivela il carattere approssimativo e considera improbabile che il latino abbia avuto Menippo a modello; tra le menippee di Luciano e le satire luciliane non vi sono, infatti, corrispondenze tali da giustificare la supposizione. Helm 1906, 19-20 propone, inoltre, alcuni paralleli individuati da Fritzsche 1871, tra la *Necyomantia* e la *Sat.* 2.5 di Orazio. Come, però, nota Hall 1981, 110-21, non solo è probabile che quest'ultimo abbia parodiato la *Necyia* omerica, senza necessariamente passare per Menippo, ma anche che le somiglianze tra le satire e l'opera luciana siano imputabili a una lettura delle sue opere da parte di Luciano, una possibilità avallata, tra l'altro, già da Helm 1906, 205.

*Attices philosophiae alumna*) con il compito, pare, di liberare qualcuno da una difficile situazione, una circostanza che ricorda le vicissitudini di Filosofia nel *Piscator*, accompagnata, guarda caso, da Verità nel tentativo di salvare Parresiade dai filosofi irati (cf. p. 17). La stessa opera permette, del resto, un parallelo interessante con la fantasia aerea del fr. 117 di Varrone<sup>39</sup>, un tema che sembra accomunarla, insieme al fr. 272 del *Marcipor*<sup>40</sup>, all'*Icaromenippus*; pare, inoltre, che neanche Varrone fosse estraneo agli attacchi ai filosofi (cf. ffr. 42 e 43 dell'*Armorum Iudicium* e ffr. 122, 127, 163 e 164 delle *Eumenides*), tutti paralleli che potrebbero lasciar supporre la presenza degli stessi motivi in Menippo, autore d'immaginarie lettere agli dei, che rappresentò se stesso in visita all'Oltretomba e mise in vendita il fondatore della filosofia cinica. Il rischio è, però, di sottovalutare i precedenti comici e filosofici di tali immagini<sup>41</sup>; non avendo nulla del cinico di Gadara, è sostanzialmente impossibile riconoscere quanto Luciano vi attinga direttamente e quanto, invece, proponga come originali adattamenti di suggestioni premenippee.

Così, l'assemblea divina, che compare in *Deorum Concilium Icaromenippus* e *Iuppiter tragoedus*, presente nello *Pseudulus Apollo* di Varrone e ad apertura dell'*Apocolocyntosis*, è anche motivo omerico o retorico<sup>42</sup>, e il viaggio lunare, che verosimilmente accomuna l'*Icaromenippus* al *Marcipor* e alle *Endymiones* varroniane, ha antecedenti comici; inoltre, la simmetria tra le spedizioni aerea e ctonia di Menippo è prefigurata dal dittico Περὶ τῶν ἐν οὐρανῶ e Περὶ τῶν ἐν Ἄιδου di Eraclide<sup>43</sup>.

Oltre che sul piano dei contenuti, questo discorso è valido anche a livello formale. L'elaborata tecnica drammatica luciana si ricollega, infatti, senz'altro, ai dialoghi platonici (cf. pp. 157 e 205 ss.), mentre resta difficile dimostrare quanto vi sia di menippeo, per quanto il ricorso alla narrazione diretta paia abbastanza certo nelle opere del cinico (cf. p. 85).

Del resto, è un'ovvietà che una figura pienamente calata nel contesto socio-culturale del II d.C. quale Luciano, abbia subito l'influenza della diatriba, verosimilmente coltivata anche da Menippo (cf. p. 84); al genere possono essere, infatti, ricondotti il *De Luctu* e il *De Sacrificiis*<sup>44</sup>. È, invece, quantomeno più complesso riconoscerne l'influenza sul

<sup>39</sup> *Sed nos simul atque in summam speculum venimus, / videmus populum furiis instinctum tribus / diversum ferri exterritum formidine.*

<sup>40</sup> *Ad nos caduci naufragi ut ciconiae, / quorum bipinnis fulminis plumas vapor / perussit, alte maesti in terram cecidimus.* È probabile, però, che il frammento descriva, più che la disastrosa fine del volo di Icaro, un naufragio.

<sup>41</sup> Hall 1981, 95-104 non ha dubbi sulla derivazione menippea dei parallelismi che accomunano Varrone e Luciano e manca di citare i paralleli comici e filosofici, comunque non trascurabili.

<sup>42</sup> Shanzer 1986, 34 considera il motivo strettamente menippeo e confronta il *Deorum Concilium* con l'assemblea divina ad apertura del I libro del *De Nuptiis* di Marziano.

<sup>43</sup> Sul carattere originariamente filosofico del motivo del viaggio in cielo, Shanzer 1986, 33.

<sup>44</sup> Harmon 1921, 153 nota la vicinanza del *De Sacrificiis* alla diatriba cinica, nella forma attestata dai frammenti di Telete e in alcune sezioni di Epitteto. Inoltre, ne riconosce una controparte nel *De Luctu*,

nuovo dialogo satirico, dove, senz'altro, s'intrecciano l'esperienza della diatriba ellenistica, di Musonio, di Epitteto e dei sofisti e filosofi contemporanei. Ancora una volta, dunque, è difficile isolare il contributo della supposta e verosimile diatriba menippea all'interno della produzione luciana<sup>45</sup>.

Lo stesso *prosimetrum* compare in maniera peculiare non solo in Luciano ma anche in altri autori, in cui pare un'eredità dello sperimentalismo menippeo (cf. p. 84 s. e sopra la n. 37). L'ennesimo confronto permetterà, in certa misura, di intuire quanto di menippeo possa esserci nella compresenza di versi e prosa luciana, partendo dal *Satyricon*, in cui pezzi poetici ritornano in più di trenta luoghi, per un totale di più di 600 versi, per lo più opera dello stesso Petronio, un mezzo espressivo con cui sviluppare l'opera su due piani paralleli, tra cui l'autore sceglie a piacimento<sup>46</sup>. Così, il tratto più caratteristico della *Troiae Halosis* e del *Bellum civile* è l'intento parodico, rispettivamente nei confronti di Virgilio e di Lucano, essenzialmente fondato sul fatto che tali composizioni siano in bocca di un personaggio come Eumolpo che, non avvertendole come parodie, risulta ridicolo, un folle per ambizioni poetiche<sup>47</sup>.

Anche nell'*Apocolocyntosis*, versi e prosa sviluppano l'opera su due piani paralleli. Qui, in aggiunta alle numerose frasi ed espressioni poetiche, s'incontrano ben 96 versi latini, divisi fra otto passaggi differenti e verosimilmente opera dell'autore stesso, e al-

---

verosimilmente anteriore, e ipotizza che il *De sacrificiis* fosse letto in pubblico in seguito all'altro (Harmon 1925, 111). Anche nel *De Luctu*, Luciano propone motivi cinici, forse attingendo direttamente a Bione di Boristene, ma, comunque, in maniera originale (*ibid.*, 111).

<sup>45</sup> MacCarthy 1934, 19-20.

<sup>46</sup> Non si entrerà nel merito dell'appartenenza del *Satyricon* al genere menippeo, messa in discussione dal ritrovamento di un frustolo papiraceo (*P. Oxy.* 3010, cf. Parsons 1971), probabile documentazione della compresenza di prosa e versi nel romanzo (cf. Astbury 1977, 30-31 riconnettendovi il *Satyricon*; Carmignani 2009, in partic. 79-85 per un *excursus* critico degli studi sulla questione). Rimane possibile che gli stessi lettori romani restassero disorientati, come gli studiosi moderni, sulla possibilità di identificarlo come satira menippea, novella comica o chissà cos'altro. Così, Slater 1990, 18-19 che finisce per negarne l'appartenenza alla menippea (cf. Shanzer 1986, 31: «I consider Petronius's *Satyricon* to be a satirical novel rather than a Menippean satire»). D'altro canto, Courtney 1962 ne identificava la forma menippea e confrontava i contenuti con il genere romanzesco; in entrambi i casi, Petronio va oltre la convenzione, superandola. Di contro, Bartoňková 1976, 80-83 nega il carattere menippeo del *prosimetrum* petroniano. Per l'influenza della menippea sul *Satyricon*, Walsh 1970, 21-24 e, di contro, Hall 1981, 125.

<sup>47</sup> Relihan 1993, 19. Anderson 1976b, 101-6 individua una serie di paralleli tra il *Satyricon* e il *corpus* luciano, che vanno dall'invito a Menippo ad abbandonare i versi ad apertura della *Necyomantia* (cf. *Sat.* 90 dove si dice che Eumolpo parla in versi ormai da ore) alle scene di scopofilia (cf. *Sat.* 26, 140 e *Luc. Bis acc.* 11, *Cat.* 12, *Gall.* 28 ss., etc.) e alla nota *cena Trimalcionis*, la cui mancanza di gusto troverebbe un parallelo nel *De mercede conductis*. Come, però, nota Hall 1981, 124, i luoghi sono totalmente diversi: nella satira luciana, l'anfitrione è uomo di tutto rispetto, in pratica l'opposto del Trimalcione petroniano. La studiosa confuta, inoltre, l'ipotesi di Walsh 1970, 47-48, secondo cui la critica di Encolpio alla versificazione di Eumolpo (cf. *Sat.* 90 *saepius poetice quam humane locutus es*) avrebbe un'interessante eco in *Nec.* 1; la richiesta è, infatti, introdotta come un gioco con il pubblico, a conoscenza delle abitudini stilistiche del cinico e, come la scopofilia, per quanto di verosimile ascendenza menippea in Luciano, non pare avere la stessa derivazione in Petronio.

trentanti versi greci, ripartiti, questa volta, tra sei passi. I primi, adoperati con una certa frequenza, compaiono solitamente in gruppo, a introdurre una pausa nel flusso della narrazione; i secondi, invece, sono occasionalmente impiegati per amplificarne l'effetto<sup>48</sup>.

Si potrà, inoltre, confrontare la massiccia commistione di prosa e versi in Varrone, a detta di Probo<sup>49</sup>, il più stretto imitatore di Menippo, una commistione, però, difficilmente studiabile a causa della brevità dei frammenti. Di questi, circa tre quarti sono in versi, ma potrebbe comunque trattarsi di un accidente legato alla tradizione; molti sono stati, infatti, conservati dal lessicografo Nonio Marcello per la ricercatezza e le particolarità dei vocaboli, il che potrebbe anche semplicemente significare che il lessico, a parere di Nonio, maggiormente degno di nota si trovava nelle sezioni in versi<sup>50</sup>.

Ebbene, in Luciano, tra citazioni dirette e indirette, si possono contare ben 220 passi, per un totale di circa 450 versi; di questi, la maggior parte proviene da Omero e dalle tragedie euripidee, mentre per alcuni, per cui non è possibile identificare il luogo d'origine, si può supporre, pur senza certezze, una genesi luciana. Inoltre, nella maggior parte dei casi, Luciano cita un unico poeta, ma può capitare che si trovino combinati versi provenienti da più luoghi (cf. *Cont.* 22 = Hom. *Il.* IX 319-20; *Od.* X 521, XI 539 e 573)<sup>51</sup>.

Nelle opere del samosatense, l'alternanza di versi e prosa ha un chiaro intento parodico, ricollegabile a Menippo, ma anche facilmente inquadrabile nell'uso canonico delle citazioni nell'antichità, come negli scritti cinici e in Platone, dove passaggi analoghi riflettono probabilmente l'uso, prediletto tra le classi colte, di citare noti versi omerici e passi poetici per parlare di argomenti di comune interesse<sup>52</sup>. Del resto, la compresenza

<sup>48</sup> Bartoňková 1976, 78-80.

<sup>49</sup> Cf. *In Verg. Buc.* 6.31 Varro ... *Menippeus non a magistero, cuius aetas longe praecesserat, nominatus, sed a societate ingenii quod is quoque omnigeno carmine satiras suas expoliverat.*

<sup>50</sup> Shanzer 1986, 31-32. Ma cf. Carmignani 2009, 79: «Menipo, aparentemente, mezclaba prosa y verso para incluir citas poéticas que dieran apoyo a su narración, mientras que en Varrón los versos resumen las situaciones, condensan el pensamiento o la acción, o constituyen posiciones gnómicas ante los problemas planteados en el texto, tal como ocurre varias veces en el *Satyricon*».

<sup>51</sup> Bartoňková 1976, 71-73. Cf. Camerotto 1998, 133: «la compresenza di prosa e verso è uno dei caratteri fondamentali e più rilevati della *mixis* luciana». Hall 1981, 71-73 riprende MacCarthy 1934, 24-26, secondo cui, nella *mixis* di prosa e versi, Luciano seguirebbe limitatamente il modello. L'affermazione di Dialogo che in *Bis acc.* 33 lamenta οὔτε πεζός εἰμι οὔτε ἐπὶ τῶν μέτρων βέβηκα, sarebbe applicabile solamente a *Iupp. trag.* 1 e 2, *Nec.* 1, *Pisc.* 1 e 3, e parrebbe descrittiva dell'originale pratica menippea. In Luciano, l'accusa avrebbe semplice funzione umoristico-retorica, un insulto a coronamento delle ingiurie che Dialogo ha sofferto per mano del Siro. La Hall riporta, inoltre, la possibilità che sia stato Varrone, influenzato da Ennio e Pacuvio, ad arricchire il prosimetro di maggiore varietà metrica (cf. Bartoňková 1976, 77-78). Per quanto non vi siano elementi per una risposta definitiva, non si possono trascurare né la testimonianza di Probo (cf. n. 49), né l'uso originale di versi nell'*Apocolocyntosis*, né le proteste di Dialogo in *Bis acc.* 33; è, pertanto, probabile che «Menippus' own practice in composing his verses went beyond that of mere parody» (Hall 1981, 472 n. 14).

<sup>52</sup> Bompaire 1958, 558-60; Bartoňková 1976, 91.



di prosa e versi in un'opera come il *Symposium* può essere facilmente ricondotta alla tradizione simposiale, in cui i comasti avevano un ruolo centrale<sup>53</sup>.

Allo stato attuale delle conoscenze, non pare, dunque, giustificabile supporre un debito maggiore del nostro autore nei confronti del filosofo di Gadara rispetto alle altre fonti da lui stesso dichiarate. Esso appare, piuttosto, come un ingrediente fra gli altri della *mixis*, di cui, peraltro, l'autore rivendica più volte l'originalità.

Luciano nega, infatti, qualsiasi possibilità di plagio ai suoi dialoghi, che si caratterizzano, invece, per l'indole innovativa, percepita anche dal pubblico; così, nel *Prometheus es in verbis*, evidenzia la novità della propria produzione, a maggior ragione perché osteggiata da detrattori: egli ha, infatti, inventato un nuovo genere letterario, fondendo dialogo e commedia<sup>54</sup>. Del resto, l'autore si riferisce alla singolarità della propria produzione anche in un'altra *prolalia*, lo *Zeuxis*, dove, però, non è fatta menzione della fusione dei due generi più antichi. Infine, non si potrà non accennare, ancora una volta, al *Bis accusatus*, dove il Siro è accusato a ragione, come lui stesso ammette, di aver trasformato il dialogo platonico in dialogo satirico, trasportandolo dal piano della ricerca filosofica ad argomenti di carattere più quotidiano e rendendolo accessibile a un pubblico più vasto. A tale trasformazione ha concorso la 'riscoperta' di Menippo, doppiamente risorto, nella veste di protagonista di alcuni dialoghi e come fonte d'ispirazione per gli stessi, alla maniera di Eupoli e Aristofane<sup>55</sup>.

Così, esattamente come il pubblico dei *pepaideumenoï* riconosceva, con un certo gusto, le contaminazioni derivanti dalle allusioni comiche, lo stesso doveva accadere per le risonanze menippee, il che si accorda perfettamente con le accuse mosse non solo da Dialogo al Siro, ma anche da Filosofia a Parresiade nel *Piscator*, colpevole di essersi servito del dialogo per satireggiare i filosofi (cf. p. 64), un terreno anticamente appartenuto alla commedia e in cui lo stesso Menippo doveva aver esercitato una certa influenza<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Esprime simili cautele Bompaigne 1958, 314-17. Su quest'aspetto si veda a p. 160 e la n. 11.

<sup>54</sup> Helm riferiva la rivendicazione del *Prometheus* solamente a *Dialogi Deorum*, *Dialogi marini* e *Dialogi meretricii*, anteriori agli scritti menippeï. Non vi sono, però, evidenze per questa datazione. A ciò va aggiunto che l'analisi comparata di *Bis accusatus*, *Prometheus* e *Zeuxis* mostra chiaramente come Luciano si stia riferendo a un tipo preciso di composizione, quella di opere, dove la commedia antica si combina con il dialogo e la satira del gadarese (Hall 1981, 67).

<sup>55</sup> In *Bis acc.* 33 Luciano esprime la riscoperta di Menippo con il participio ἀνορούατος, letto come una prova del fatto che il cinico fosse all'epoca sconosciuto. Per una precisa confutazione di tale interpretazione, ricca di riferimenti bibliografici, Hall 1981, 68-69; sulla fama di Menippo, sopra la n. 31.

<sup>56</sup> Cf. MacCarthy 1934, 4-15.

## 2. Modelli e struttura di *Icaromenippus* e *Necyomantia*

I dati emersi troveranno ora conferma nell'analisi dei modelli attivi nei dialoghi con protagonista Menippo, due opere per le quali sembra non ci sia più ragione di supporre l'esclusiva derivazione dall'omonimo cinico di Gadara. Se, infatti, questa poteva avere ragion d'essere nella *Necyomantia*, per l'inevitabile influenza, comunque ridimensionata, della *Necyia* menippea, potrebbe essere, invece, quasi infondata per l'*Icaromenippus*, per il quale si è supposto un precedente menippeo in ragione della sua esistenza per il corrispondente ctonio<sup>57</sup>. *Necyomantia* e *Icaromenippus* mettono, infatti, in scena due viaggi paralleli, uno nell'Oltretomba e l'altro tra le sfere celesti, alla ricerca della verità celata dalle ipocrisie dei filosofi e smascherando le tresche dei potenti. Almeno per il momento, però, non è stato tramandato nemmeno il titolo della supposta satira menippea, modello per l'*Icaromenippus*<sup>58</sup>.

Mi sembra, pertanto, accattivante la proposta di J.C. Relihan, secondo cui l'*Icaromenippus* sarebbe, in realtà, frutto della fantasia luciana, una variazione sul tema rispetto al corrispondente ctonio della *Necyomantia*. Lo stesso titolo, Ἰκαρομένιππος ἢ Ὑπερνέφελος<sup>59</sup>, sembrerebbe, infatti, implicare una variazione a fronte della scoperta di dipendenza tradita dal titolo Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία<sup>60</sup>.

È, dunque, giunto il momento di dare conto della natura dei dialoghi di cui il personaggio satirico Menippo è protagonista. *Icaromenippus* e *Necyomantia* attingono, infatti, ciascuno peculiarmente, a un modello comico preciso.

### 2. 1. L'*Icaromenippus* di Luciano: ritmo epico e invenzione comica

L'*Icaromenippus* si apre con un dialogo d'inquadramento tra Menippo e un amico, che si protrae sino a quando la voce satirica accetta di narrare le proprie avventure cele-

<sup>57</sup> Anche Hall 1981, 130-31 ne ipotizza l'esistenza, teorizzata da alcuni sulla base di quattro frammenti (269-272 e 276) del *Marcipor* varroniano, la descrizione, forse, di un viaggio tra acqua e cielo (ma cf., sopra, la n. 40).

<sup>58</sup> Per quanto il modello menippeo sia incerto e poco probabile, non mi sembra che la motivazione scettica e non cinica del viaggio possa essere probante della sua inesistenza; lo stesso tipo di motivazione è, infatti, all'origine della *Necyomantia*, il cui modello menippeo è noto. Per i rapporti tra Luciano e lo scetticismo si veda più avanti a p. 112 la n. 133.

<sup>59</sup> La forma sembra aprire la strada a un Menippo/Icaro, smentito, però, dall'ingegnosità della *mechane*, affine a quella dedalea (cf. 2 τὸ Δαιδάλειον γὰρ ἐκεῖνο σοφισμα τῶν πτερῶν καὶ αὐτὸς ἐμηχανησάμην). Come, infatti, Dedalo aveva costruito le ali per volare via dalla prigione di Minosse, così Menippo sfugge all'aporia in cui lo hanno gettato le contraddizioni dei filosofi. Allo stesso tempo, il volo supera quello di Dedalo (cf. 2 τοῦτο μὲν ἤδη καὶ ὑπὲρ αὐτὸν Δαίδαλον ἔφεσθα) per perfezione tecnica e, verosimilmente, per la destinazione, spintasi sino alle dimore di Zeus. Ciò appare legato alla nuova natura del personaggio, oggetto di una metamorfosi tale da determinare lo spostamento del punto di osservazione (cf. Camerotto 1998, 224-26) e divenuta completa nel momento in cui si intraprende il volo decisivo verso l'Olimpo (cf. p. 98).

<sup>60</sup> Relihan 1993, 104; Relihan 1996, 278. Su questi aspetti, si veda brevemente anche a p. 99.

sti; il racconto è interrotto qua e là dagli interventi dell'interlocutore, con il solo scopo di rilanciare la narrazione<sup>61</sup>.

All'inquadramento 'socratico', che (come si vedrà) corrisponde sostanzialmente alle cornici di molti dialoghi liciniani (cf. pp. 158 ss.), segue un'avventura mirabolante con ben poco se non nulla di platonico, e che si ricollega sin da subito alle primissime scene della *Pace* di Aristofane. La sezione centrale è, poi, costellata da innumerevoli citazioni, buffonerie su Empedocle (cf. 13-14), sull'*Olympeion* (cf. 24) e su Pirrone, una parodia della preghiera (cf. 25) e una dell'*ekklesia* (cf. 29 ss.) e qualche scherzo più fine, come il giudizio su Omero (cf. 27)<sup>62</sup>.

L'*Icaromenippus* presenta, dunque, un'architettura bilanciata, in cui dialogo, narrazione, similitudini e discorsi s'incastano in equilibrio perfetto, tenuti insieme dall'azione e dalle citazioni omeriche con, al centro, una similitudine teatrale (cf. 17-18, cf. p. 114)<sup>63</sup>. Questo nonostante il gusto per i contrasti, tanto sul piano lessicale, con numerosi neologismi (cf. 5 οὐρανογνώμονες, 7 ὑδατοποτεῖν, 10 χαμαιπετῶς, 13 ἀνθρακίας, 18 κεγχριαῖον) e litoti (cf. 11 οὐκ ὀλίγα, 14 e 23 οὐ μετρίως, 16 οὐ τὴν τυχοῦσαν τερπωλήν, 22 οὐδὲ αὐτοὺς ἀφρόντιδας, 29 οὐ πρὸ πολλοῦ), quanto su quello dell'intreccio, dove a scene con protagonista uno Zeus dallo sguardo penetrante e tirannico (cf. 23) se ne oppongono altre con un signore vanitoso (cf. 24-25) e pieno di dubbi (cf. 25-26). Allo stesso modo, le divinità olimpiche possono apparire tanto felicemente rilassate in un banchetto (cf. 27) quanto piene di paure (cf. 22) o di rabbia incontrollabile (cf. 33)<sup>64</sup>.

Ora, i modelli cui Luciano attinge sono sostanzialmente due: l'epica omerica e la commedia aristofanea; essi lavorano su piani diversi e, in parte non trascurabile, non interscambiabili.

Le formule e i versi epici scandiscono, infatti, il succedersi delle azioni, ma non intervengono nell'invenzione dell'impresa satirica, su cui agisce, invece, il modello comico della *Pace*<sup>65</sup>. L'importanza del referente teatrale è, del resto, segnalata dallo stesso

<sup>61</sup> Harmon 1925, 71 e 90 n. 1 propone di datare l'opera al 161-162 a.C. sulla base di un'allusione a un conflitto recente (cf. 10), identificato con la guerra partica del 161 a.C.

<sup>62</sup> Cf. Bompaire 1958, 550.

<sup>63</sup> Valverde 1999, 226-27. Anderson 1976a, 149 nota come il fantastico racconto dell'*Icaromenippus* risponda a uno schema comune in Luciano (cf. pp. 61 ss.), con due pannelli introduttivi (introduzione dei personaggi, cf. 1-3, e condanna delle speculazioni dei filosofi, cf. 4-9), tre episodi fondamentali (volo, cf. 10-13, osservazione del genere umano, cf. 15-19, e colloquio con Zeus, cf. 22-29), e due interludi (incontro con Empedocle, cf. 13 ss., e colloquio con la Luna, cf. 20 ss.). A chiudere il tutto, l'usuale proclamazione (di Zeus contro i filosofi) e la condanna (successiva all'accordo tra gli dei).

<sup>64</sup> Valverde 1999, 234.

<sup>65</sup> Così, Camerotto 2009a, in partic. 14-15; di contro, Fusillo 1992, 30 ritiene generalmente esornative le citazioni dell'*Icaromenippus*. Già Kock 1888, 54-57 avvicinava il dialogo alla *Pace*, perché paragonabile per scene e struttura a una commedia; lo studioso valutava, inoltre, la possibilità di riconoscervi sequenze ritmiche di trimetri giambici (cf. Anderson 1982, 76). Il testo è, inoltre, costellato da citazioni di altro genere. Così, Zeus rievoca i tempi in cui μεσταὶ δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγυαί, / πᾶσαι δ' ἀνθρώπων ἀγορά (24) con un passo di Arato (cf. *Phaen.* 2-3), presente a Luciano in *Nigr.* 16 e *Prom.* 14.

Luciano che fa finire il primo tentativo di volo dall'alto dell'acropoli, direttamente nel teatro di Dioniso (cf. 10 ἐς αὐτὸ τὸ θέατρον), dove effettuarono le proprie peregrinazioni aeree Trigeo e il suo modello, l'eponimo protagonista del *Bellerofonte* di Euripide<sup>66</sup>.

Le numerose citazioni omeriche segnalano, dunque, l'articolazione e l'importanza delle azioni, a partire dal cosiddetto emistichio del λίθος ὄβριμος (cf. 10 ἔ τερὸς δέ με θυμὸς ἐπυκεν = Hom. *Od.* IX 302), che, pur comparando piuttosto avanti nel testo, coincide con il momento di svolta che dà avvio all'impresa (cf. p. 116). Come, infatti, il pensiero del λίθος ὄβριμος, che, ucciso il Ciclope, avrebbe impedito la fuga a Odisseo e compagni, fermava l'eroe nei propositi di vendetta, così, lo stesso pensiero ferma Menippo dall'adesione a una delle tante verità, una prigione senza scampo; l'emistichio, dunque, «come aveva trattenuto Odisseo nell'antro ... dal prendere una soluzione senza uscita, così ferma Menippo che si sta avviando sulla strada cieca della scuola dei filosofi»<sup>67</sup>. L'aporìa è superata, la voce satirica progetta di salire alle sedi divine e l'emistichio costituisce la premessa per la *mechane*, come per Odisseo segnalava la necessità di escogitarne una.

Col procedere dell'impresa fantastica, le citazioni omeriche diventano più frequenti e la formula ζείδωρος ἄρουρα (cf. *Il.* VIII 486, XX 226) segna la definizione dell'osservazione e del suo oggetto (cf. 12 πάνθ' ἀπλῶς ὅποσα τρέφει ζείδωρος ἄρουρα), in composizione, tra l'altro, con il verbo τρέφω come già nell'*Iliade* (cf. II 548, XI 309). Collegando gli uomini alla «terra che produce le messi», Luciano li oppone implicitamente agli dei e, in quanto oggetto dello sguardo satirico, a Menippo che li osserva dall'alto come un dio<sup>68</sup>.

Il verso οὔτις τοι θεός εἰμι, τί μ' ἀθανάτοισιν εἵσκεις; (*Od.* XVI 187, cf. *Hy. Aphr.* 109 decl.) introduce, invece, l'intervento di Empedocle (cf. 13) che, come Odisseo con Telemaco e come Afrodite con Anchise, dichiara di non essere un dio, ma, di fatto, si muove su queste orme<sup>69</sup>. Menippo gli chiede, infatti, di togliergli la nebbia dagli occhi, ἀγλύν ... ἀπὸ τῶν ὀμμάτων (14), un intervento degno di Atena che in *Il.* V 127 (ἀγλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔ λον) dotava Diomede di facoltà visive straordinarie,

---

Menippo afferma, inoltre, di essersi trovato in imbarazzo di fronte a ὁ ὑπὸ καλούμενος κόσμος (4), una formulazione che, nella critica socratica alle ricerche astronomiche, ritorna in Xen. *Mem.* 3.1.11 σκοπῶν ὅπως ὁ καλούμενος ὑπὸ τῶν σοφιστῶν κόσμος ἔχει. Per l'influenza della storiografia, in particolare erodotea, cf. n. 134.

<sup>66</sup> Camerotto 1998, 228.

<sup>67</sup> Camerotto 2009a, 13, in partic. 114. Cf. Camerotto 1998, 223-24; Valverde 1999, 228.

<sup>68</sup> Camerotto 1998, 237; Camerotto 2009a, 120.

<sup>69</sup> Camerotto 1998, 244 n. 193 e 2009a, 121-22 ricorda l'affermazione opposta di Empedocle ἐγὼ δ' ἕμιν θεὸς ἄμβροτος, οὐδέ τι θνητός / πωλεῦμαι (*VS* 31 B 112.4-6 D-K citato in Luc. *Laps.* 2). Cf. Camerotto 1998, 245.

che gli permettevano di riconoscere dei e uomini in battaglia<sup>70</sup>. Così, l'intervento di Empedocle rafforza la vista di Menippo, che descrive le scene che gli si aprono dinnanzi, richiamandosi allo *Scudo* omerico (cf. 16 Ὅμηρος τὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος, cf. *Il.* XVIII 478-608)<sup>71</sup>. Attraverso lo spostamento nella dimensione mitologica e letteraria, Menippo ottiene, dunque, in quanto personaggio satirico, le speciali facoltà percettive necessarie alla satira e il filosofo è una figura storica trattata in termini epici, che, in quanto demone lunare, media tra uomini e dei<sup>72</sup>.

Tanto l'*incipit* quanto l'*explicit* dell'esperienza celeste di Menippo sono, inoltre, marcati da versi epici. L'arrivo in cielo è salutato dalla celebre domanda sull'identità (cf. 23 τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς; = *Od.* I 170, VII 238, X 325, XIV 187, XV 264, XIX 105, XXIV 298; *Il.* XXI 150; *Hy. Dem.* 113) tipica delle scene di *xenia*, di cui sono richiamate sequenza e fraseologia, e, in maniera circolare, la fine del discorso di Zeus e della permanenza del personaggio satirico tra gli dei è segnalata dalla ripresa di *Il.* I 528 (ἦ καὶ κυανησιν ἐπ' ὄφρ' ὄσο νεῦσε Κρονίων, cf. *Icar.* 33), dove Zeus dà il proprio assenso a Teti con il fosco sopracciglio<sup>73</sup>.

Quando Menippo assaggia l'ambrosia e il nettare, il referente è, ancora una volta, un celebre passo dell'*Iliade* (cf. V 341), leggermente modificato (cf. 27 οὔτε σῖτον ἔδουσιν, οὐ πίνουσ' αἶθοπα οἶνον), e, quando, insonne, riflette sull'assetto del mondo divino (cf. 28 ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες ἵπποκορυσταί / εὔδον παννύχοι, ἐμὲ

<sup>70</sup> Cf. Hom. *Il.* XV 668 ss., XVII 645-50, XX 431 ss.; *Od.* VII 143, XIII 352. Il verso è ripreso in Luc. *Cont.* 7, dove Hermes dota Caronte, che gliene ha fatto richiesta, di una vista straordinaria (cf. pp. 241 ss.), ma si confronti anche Hom. *Il.* XX 321, 341 dove Poseidone fa lo stesso dono ad Achille. L'incontro con Empedocle segue, anche nel finale, le teofanie epiche; il filosofo si dissolve, infatti, in fumo (cf. 14 ἐς καπνὸν ... διελύετο, cf. *Od.* XIII 439-40, XV 43, XVIII 192, XX 55), come l'anima di Patroclo sfugge ἦῤτε καπνός all'abbraccio di Achille (*Il.* XXIII 100 ss., cf. XI 207-8, 222 per altre analoghe similitudini); lo stesso *Peri physeos* empedocleo ha un'immagine simile (*VS* 31 B 2.4 καπνοῖο δίκην ἀρθέντες ἀπέπταν). Camerotto 1998, 244-48; Camerotto 2009a, 123 e 124.

<sup>71</sup> L'osservazione dei popoli (cf. 11) riprende il modello di *Il.* XIII 1-6 (Camerotto 2009a, 126). Gómez 2010, 178, pur riconoscendo il motivo tradizionale, lo ritiene favorito dalla comparsa di mappe che permettevano una descrizione del mondo simile a quella di Menippo nella contemplazione aerea.

<sup>72</sup> Cf. Plat. *Symp.* 202d13-e1 τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ. Sull'argomento, Anderson 1982, 80 e su Empedocle, più avanti alle pp. 102 e 117. Relihan 1993, 109, invece, interpreta il ruolo del filosofo alla luce della sua posizione nella produzione luciana. Vi compare, infatti, come un impostore (cf. *Pisc.* 2) ed è dell'aiuto di un filosofo impostore che Menippo si serve per osservare dall'alto le ipocrisie e le assurdità dei filosofi.

<sup>73</sup> Camerotto 1998, 250; Camerotto 2009a, 131 e 133. Lo Zeus di Luciano attende alle preghiere umane come quello epico (cf. 25 (ἄλλ') ἔτερον μὲν ἔδωκε πατήρ, ἕτερον δ' ἀνένευσε = *Il.* XVI 250), ma il verso è parzialmente stravolto. È epica anche l'immagine del fumo dei sacrifici, che sale verso il cielo (cf. 27 ἐκ τῶν θυσιῶν καπνὸν, cf. *Il.* I 317 κνίσθη δ' οὐρανὸν ἵκεν ἐλισσομένη περὶ καπνῶ), e sembra, invece, ricollegarsi a *Resp.* 617b-c la scena, di poco precedente, in cui Zeus ascolta ed esaudisce le preghiere degli uomini seduto su un trono d'oro al fianco di una serie di quattro θυρίδες ... τοῖς στομίοις τῶν φρεάτων εἰκυῖαι πώματα ἔχουσαι (25, cf. p. 127 e la n. 186). Infine, nell'assemblea celeste, la depravazione dei filosofi è espressa da formule e versi ben noti, cf. 29 ἐτωσίον ἄχθος ἀρούρης = *Il.* XVIII 104 (cf. Plat. *Ap.* 28d, *Theaet.* 176d; Luc. *Apol.* 14), 30 οὔτε ποτ' ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιοι οὔτ' ἐν βουλῇ = *Il.* II 202 (cf. *Fug.* 30). Camerotto 2009a, 137-38.

δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος), tormentandosi sul perché Apollo sia ancora imberbe e non si faccia notte quando Helios partecipa ai banchetti, ebbene, grazie alla semplice metafrasi Δία > ἐμέ, prende sostanzialmente il posto di uno Zeus insonne, preoccupato per le sorti di Achille (cf. *Il.* II 1-2). Del resto, tale trasformazione era già *in nuce*, quando, giunto sulla Luna, osservava, «come il famoso Zeus di Omero» (11 ὥσπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς ἐκεῖνος), le regioni dei Traci e dei Misi, l'Ellade, la Persia e l'India (cf. *Il.* XIII 3-6); l'ampiezza dello sguardo e della visione dall'alto, che favorisce il distacco tra osservatore e oggetto, è la stessa di Menippo. La partenza per le sedi celesti era, inoltre, stata annunciata come il rientro di Atena sull'Olimpo (cf. *Il.* I 222 δώματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους, cf. 19), mentre, più avanti, il personaggio satirico finisce per rivelarsi il solo detentore del distacco e della serenità olimpica; Zeus e gli altri dei appaiono, infatti, seriamente preoccupati, immersi nell'affanno della quotidianità (cf. 22 ss.)<sup>74</sup>.

Attraverso queste riprese parodiche, il viaggio di Menippo si colloca, dunque, nella dimensione del mito, ridefinita, sin dalle battute iniziali, dagli epiteti poetici con cui ne è ironicamente salutato il ritorno. Il personaggio satirico è, infatti, διοπετής (2, cf. Eur. *IT* 977), θεσπέσιος (2, cf. Hom. *Il.* II 600; *Od.* XII 158, XXIV 49, generalmente associato a suoni di natura o provenienza divina) e Ὀλύμπιος (2, epiteto divino e, in particolare, di Zeus, cf. Hes. *Op.* 474; Hom. *Il.* XVIII 79, XXII 130). È, inoltre, ascritto tra gli Οὐρανίωνες (2, cf. *Il.* I 570, V 373 e 898, XVII 195, XXI 275 e 509, XXIV 557 e 612), è τέλειος (11), con riferimento all'uso dell'epiteto per l'aquila (cf. *Il.* VII 247, XXIV 315), ma può anche trattarsi di un richiamo a Zeus<sup>75</sup>, e le sue ali sono ὠκυπτέροις, epiteto dello sparviero in *Il.* XII 62. Lo scopo di tali inserimenti parodici è chiaramente scottico nei confronti di Menippo che, peraltro, ne avverte l'ironia, ma non se ne preoccupa (cf. 2 σὺ μὲν πάλαι σκώπτων δῆλος εἶ); l'esito è, così, rovesciato secondo i procedimenti dello *spoudaiogeloion* e ciò che appare inverosimilmente ridicolo rivela i paradossi della 'normalità'<sup>76</sup>.

Formule e versi epici marcano, dunque, il ritmo dell'azione e, per quel che qui interessa, definiscono lo spostamento del personaggio satirico in una dimensione diversa, epico-letteraria<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> Camerotto 1998, 235-36.

<sup>75</sup> Cf. Aesch. *Ag.* 973, *Eum.* 28, *Sept.* 116-17, *Suppl.* 525-26; Pind. *O.* 13.116, *P.* 1.67; Semon. fr. 1.1 W.<sup>2</sup>.

<sup>76</sup> Camerotto 1998, 221-22; Camerotto 2009a, 100, 113-14, 116, 118. Anche i filosofi sono ironicamente apostrofati con epiteti epici: ὑπιβρεμέταις e ἠϋγενεῖος (10) sono rispettivamente epiteto formulare di Zeus (cf. *Il.* I 354, XII 68, XIV 54, XVI 121; *Od.* V 4, XXIII 331; *Hy. Herm.* 329; Hes. *Th.* 568 e 601, *Op.* 8, Fr. 204.97 M-W) e del leone (cf. *Il.* XV 275, XVII 109; *Od.* IV 456).

<sup>77</sup> Prima di spiccare il volo, Menippo è trattenuto dalla Luna, che paralizza l'azione con rimostranze sui filosofi. La scena associa il modello della *Pace*, dove Selene si lamenta dei filosofi (cf. p. 102), a quello di *Od.* VIII 266-366, la σκοπιή degli amori di Ares e Afrodite, e di XII 374-90, in cui Helios, adirato per l'uccisione della mandria, chiede a Zeus di punire i compagni di Odisseo. Luciano costruisce, dunque, una scena di σκοπιή per Selene, dove la prima delle νυκτερινὰ διατριβαί (cf. 21) è la *moicheia* (cf.

Essi non intervengono, però, nella creazione dell'impresa satirica, ruolo, invece, prepotentemente occupato dal referente comico della *Pace*<sup>78</sup>.

#### ◆ La creazione dell'impresa satirica e il modello della *Pace* di Aristofane

Nella definizione dell'impresa dell'*Icaromenippus*, diversi paradigmi comici sono massicciamente attivi, a partire dal titolo, dove il nome del protagonista, Menippo, è unito a un personaggio del mito, Icaro<sup>79</sup>. Il composto è pienamente in linea con la *mixis*, cui è riconducibile la passione dell'autore per i nomi parlanti, una passione che affonda le radici nel mondo della commedia<sup>80</sup>. Nella *Pace*, al motivo del volo era associata una serie di giochi linguistici (cf. vv. 140-45), come poi nel dialogo luciano dove dal rischio di precipitare in mare scaturisce «un *Witz* mitologico – geografico che arricchisce le mappe di un *pelago menippeo*»<sup>81</sup>.

Ora, l'esordio dell'*Icaromenippus* è segnato da un'aporia conoscitiva tale da determinare, prima, una canonica e fallimentare ricerca filosofica e, poi, l'ideazione e attuazione dell'impresa satirica (cf. pp. 103 e 119). Un'aporia è all'origine anche del suo più diretto referente comico, la *Pace*, determinata dalle guerre che divampano incessante-

21). Inoltre, come Helios, la Luna chiede vendetta e minaccia di risplendere altrove (cf. 21 μετοικῆσαι ὅτι πορρωτάτω). A differenza di Helios, però, Selene tace per vergogna, come per vergogna saranno restii a parlare dei misfatti notturni di Megapente la κλίνη e il λύχνος (cf. *Cat.* 27). Il tutto termina con una nuova citazione e i desolati spazi celesti sono evocati attraverso le esplorazioni odissiache (cf. 22 ἐνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνετο ἔργα = *Od.* x 98), rispondendo alla necessità di dotare l'episodio di un secondo finale che sottolinei il distacco dalla dimensione terrestre. Si vedano Camerotto 1998, 238-42; Valverde 1999, 228; Camerotto 2009a, 129 in partic. 234 n. 22: «il fatto che il luogo celeste dove gli dei hanno le loro dimore sia descritto attraverso l'immagine che in Omero definisce il paese dei Lestrigoni – omologhi dei Ciclopi – conferisce alla meta di Menippo un carattere di distopia, che preannuncia la disposizione satirica contro gli dei del protagonista e dell'autore nella scena che ne segue».

<sup>78</sup> Testo di riferimento per il paradigma comico dell'*Icaromenippus* è Camerotto 2009a, 15-24. Di contro, può essere interessante notare che quando Luciano inserisce poche citazioni all'interno di un'opera, queste non ne sono generalmente parte integrante (Anderson 1978b, 99).

<sup>79</sup> Tale unione si applica nel paragone con il mito di Dedalo e Icaro (cf. 3) e nella definizione paradossale del personaggio satirico in quanto ὑπερνεφέλω ἀνδρὶ (2, cf. *Herm.* 5 dove Ermotimo e il maestro sono sarcasticamente ὑπερνεφέλους, in opposizione alle persone comuni, fra cui lo stesso Licino, χαμαιπετεῖς παντάπασιν ἐν χρῶ τῆς γῆς). Camerotto 2009a, 99.

<sup>80</sup> Una spia è nell'accostamento dell'opera luciana a un *hippokentauros* (cf. *Bis acc.* 33), un *monstrum* con elementi e nature diverse. Su quest'aspetto, Camerotto 1998, 96-120. Si pensi, inoltre, a titoli come il Διονυσιαλέξανδρος di Cratino o i Μυρμηκάνθρωποι di Ferecrate o a composti del tipo dell'ἵπποκάνθαρος di Trigeo e del fantomatico ἵππαλεκτρύων, solo per limitarsi alla *Pace* (cf. vv. 181 e 1177). Si potrà, inoltre, ricordare l'Ἡρακλειοξανθίαν di Aristoph. *Ra.* 499, la sequenza di nomi propri (con tanto di *-hyppo-*) di *Ach.* 603-5 Τεισαμενοφαινίππους, Πανουργιππαρχίδας [...] Γερητοθεοδώρους, Διομειαλαζόνας, e il *Choiroloekphantides* e l'*euripidaristophanizein* di Cratino. Camerotto 2009a, 95 con rimando a Beta 2007, 16 ss. per una rassegna dei composti comici. Il parallelo tra la tecnica onomastica aristofanea e luciana è già in Ureña 1995, 198-99.

<sup>81</sup> Camerotto 2009a, 18, 102. Cf. 3 καὶ σύ που τῆς θαλάττης κατεπεσῶν Μενίππειόν τι πέλαγος ἡμῖν ὥσπερ τὸ Ἰκάριον ἐπὶ τῷ σεαυτοῦ ὀνόματι;

mente sulla terra e a cui sembra non si possa trovare soluzione; di qui, il progetto paradossale di Trigeo. In entrambi i casi è, dunque, programmato un viaggio verso le sedi celesti (cf. *Pax* 103-4 e *Icar.* 1), ma i due differiscono nell'aporia originaria: politica e antropologica per Trigeo, provocata da un fatto estremamente concreto come la guerra del Peloponneso (cf. vv. 105-6), ed etica e conoscitiva per Menippo, 'cittadino' di un'Atene fuori dal tempo, i cui obiettivi sono più universali, indipendenti da una situazione particolare e dal suo pubblico, nel senso in cui li si può, invece, intendere in commedia<sup>82</sup>. L'infelicità umana e la guerra sono in ogni caso fra gli oggetti privilegiati dell'osservazione dall'alto (cf. 16 e 18).

Del resto, già l'immagine iniziale, con la voce satirica che riconsidera tra sé le distanze e le tappe celesti (cf. 1), rievoca le spiegazioni di Trigeo, anch'egli di ritorno dalle sedi divine (cf. vv. 819-41). S'introduce, così, un progressivo spostamento logico verso il paradossale, rafforzato dal termine straniero *παρασάγγαι*, e che sfocerà nella dimensione mitologica rappresentata dalla meta del viaggio.

Si noterà, inoltre, come la definizione della meta nella *Pace* (cf. 161 Διὸς εἰς ἀλλὰς, 178 τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διός) sia accostabile a quella dell'*Icaromenippus* (cf. 1 ἐς αὐτὸν ἤδη τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν ἀκρόπολιν τὴν τοῦ Διὸς ἄνοδος), come anche la reazione dei rispettivi interlocutori. Si è già visto (cf. p. 41) come a Trigeo fosse imputato un nuovo tipo di follia<sup>83</sup>; in quanto a Menippo, l'amico pensa a un sogno (cf. 1 μακρόν τινα τὸν ὄνειρον)<sup>84</sup>. Si tratta, comunque, di dimensioni altre, logicamente spostate, sintomatiche del carattere inverosimile dell'impresa agli occhi dei 'comuni mortali', motivo di soddisfazione per Menippo (cf. 2 εἰ δὲ ἀπιστεῖς, καὶ αὐτὸ τοῦτο ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν) e per Trigeo (cf. 131 ἄπιστον εἶπας μῦθον)<sup>85</sup>.

Le due imprese sono, inoltre, concretamente vicine: l'amico chiede, infatti, al personaggio satirico dove abbia trovato una scala sufficientemente lunga da giungere in cielo (cf. 2 ὀπόθεν ἐπορίσω κλίμακα τηλικαύτην τὸ μέγεθος;), e proprio con scale, λεπτὰ κλιμάκια, Trigeo aveva fatto il primo tentativo (cf. 69-71). Entrambi i personaggi si dotano, poi, di vettovaglie leggere per il viaggio<sup>86</sup> ed entrambi ne affrontano le incertezze iniziali: Menippo soffre per la vertigine dell'altezza (cf. 11 τὸ μὲν πρῶτον ἰλιγγιῶν ὑπὸ τοῦ βάθους) e Trigeo prende man mano confidenza con la cavalcatura (cf. 82-86, 173-76). Entrambi ne avvertono, inoltre, la stanchezza: l'eroe comico si lamenta per la

<sup>82</sup> Cf. Branham 1989a, 15.

<sup>83</sup> Cf. *Pax* 54 μαίνεται καινὸν τρόπον, cf. 65 τὸ γὰρ παράδειγμα τῶν μανιῶν, 90 παραπαίεις e 95 τί μάτην οὐχ ὑγιαίνεις;

<sup>84</sup> Nella *Necyomantia* si pensa, invece, che Menippo sia affetto da follia (cf. 1 παραπαίεις;).

<sup>85</sup> Valutazioni simili sono valide anche per l'utopia di Pisetero (cf. *Av.* 417 ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν, 422 ἄλβον οὔτε λεκτὸν οὔτε πιστόν, 1167 ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν), come notato da Camerotto 2009a, 17 e n. 36 e p. 99.

<sup>86</sup> Cf. *Pax* 137-39 e *Icar.* 11 ὡς ἐνῆν μάλιστα κούφως ἐπισιτισάμενος e 20 βαρὺ γὰρ οὐδέν, ἦν μὴ τι φέρειν δέη. Menippo affronta un problema simile, anche se con diversa prospettiva, all'imbarco del viaggio per l'Ade di *D. Mort.* 20.9 (Camerotto 2009a, 318).



fatica di un viaggio χαλεπόν e per le gambe spossate (cf. 820 πεπόνηκα κομιδῆ τὸ σκέλει, 825 ἤλγουν τὸ σκέλει) e quello satirico sente l'affaticamento causato dall'ala debole dell'avvoltoio (cf. 11 ἡσθόμην κάμνοντος ἑμαυτοῦ, καὶ μάλιστα κατὰ τὴν ἀριστερὰν πτέρυγα τὴν γυπίνην), cui si aggiungono le difficoltà della vista (cf. 14 νῦν γὰρ δὴ λημᾶν οὐ μετρίως δοκῶ) e un certo imbarazzo nell'accesso alle sedi divine (cf. 22 τάχιστα καταφωράσουσί με γυπὸς τὴν ἑτέραν πτέρυγα περικείμενον)<sup>87</sup>.

Già prima che l'impresa abbia inizio, inoltre, entrambi i personaggi sono proiettati verso l'alto: lo sguardo di Menippo abbandona la terra per volgersi al cielo (cf. 4 ἀνακύπτειν τε καὶ πρὸς τὸ πᾶν ἀποβλεπεῖν ἐπειρώμην), lo stesso cielo verso cui Trigeo guarda continuamente (cf. 56 δι' ἡμέρας γὰρ εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων). Inoltre, sono entrambi toλμηροί (cf. 3 ὦ τολμηρότατε πάντων e Pax 182, 362 τόλμηρε, 1031 πορίμω τε τόλμη), entrambe le imprese τολμήματα (cf. 23 Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν e Pax 93-94 ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμησάμενος)<sup>88</sup> ed entrambe le idee progettuali ἐπινοίαι (cf. 3, 23 e Pax 127 τίς δ' ἠπίνοιά σουστίν).

Oltre a ciò, per l'invenzione della *mechane* nella più assoluta ἐλευθερία<sup>89</sup>, sia Menippo (cf. 10) sia Trigeo (cf. 129-34) traggono fiducia dal modello della favola dell'aquila e dello scarabeo (cf. Aesop. 4 Chambry). A questa, Luciano aggiunge inaspettatamente un riferimento a un cammello, protagonista di un dialogo con Zeus in un'altra favola (cf. Aesop. 146 Chambry)<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Anche Trigeo, come Menippo, fa le proprie valutazioni prima di bussare alla porta (cf. 177 ss.), ma per il personaggio satirico l'imbarazzo andrà verosimilmente ricollegato alla simbologia dell'avvoltoio, incarnazione della tensione verso il basso dell'*hippokantharos* di Trigeo (cf. 152 ss.), essere misto, con elementi discordi, che, a dispetto delle iniziali tendenze scatofile, finisce per dimorare fra gli dei (Camerotto 2009a, 119. Per la varietà costitutiva dell'*hippokantharos* e i suoi rapporti con il mondo dionisiaco, Canessa 1998). Luciano ripropone la medesima tensione con il ricorso a un'ala d'aquila e a una d'avvoltoio, per la cui generazione e applicazione segue il modello degli *Uccelli* (cf. vv. 654-55 e 1307 ss.). Inoltre, la dieta divina, nettare e ambrosia, assaggiata da Menippo (cf. 27), è accostabile, a quelle di Opora in Pax 852-54 e ancor più dell'*hippokantharos* che fra gli dei passa definitivamente a un regime alimentare divino (Camerotto 2009a, 126). Un accenno andrà alla teoria secondo cui, unendo le due ali, Luciano stia, in realtà, parodiando alcuni culti mitraici, sostenuta da Helm 1906, 104 ss. (cf. MacCarthy 1934, 50-53; Shanzer 1986, 35). Pensa, invece, a una parodia della religione egizia Reitzenstein 1906, 21; a un'allegoria fantastica, Hense 1902, 192; Knauer 1904, 28 ss.; Caster 1937, 339 ss. e Bompaire 1958, 491 ss. Il riferimento non è, però, strettamente necessario, in considerazione del modello aristofaneo, dove Pisetero dota un visitatore di un'ala e di una piuma per mano (cf. Av. 1307 ss.). Anderson 1976a, 29.

<sup>88</sup> Cf. Aristoph. Ra. 116 τολμήσεις per la catabasi di Dioniso. Per il τόλμημα dell'eroe comico, Camerotto 2008, 281 ss.

<sup>89</sup> Cf. 10 μίαν δὲ τῆς συμπάσης ἀπορίας ἀπαλλαγὴν ὄμην ἔσεσθαι, εἰ αὐτὸς πτερωθεὶς πῶς ἀνέλθοιμι εἰς τὸν οὐρανόν e Pax 68 πῶς ἄν ποτ' ἀφικόιμην ἄν εὐθὺ τοῦ Διός;

<sup>90</sup> Cf. 10 καὶ ὁ λογοποιὸς Αἴσωπος ἀετοῖς καὶ κανθάροις, ἐνίοτε καὶ καμήλοις βάσιμον ἀποφαίνων τὸν οὐρανόν. Anche Pisetero giustifica la propria *epinoia* con Esopo (cf. Av. 471-75). In Luciano il favolista ha i tratti del *gelotopios* (cf. VH 2.18) e le sue favole sono paradigma di attacco satirico (cf. Fug. 13, Herm. 84, Pseudol. 5). Un altro modello può essere forse riconosciuto nel mito orientale di

Nel corso del viaggio, s'imbattono, inoltre, entrambi in figure 'aeree': il filosofo Empedocle, che vaga nell'aria con il verbo aristofaneo ἀεροβατῶν (13, cf. *Nub.* 225, 1503), e le anime dei poeti defunti (cf. *Pax* 827-35), fra cui Ione di Chio, protagonista, per l'*Aios*, di un catasterismo nella stella corrispondente. Nei confronti di Empedocle, Menippo prova una gratitudine tale da promettergli libagioni e offerte (cf. 13), le stesse promesse da Trigeo a Hermes (cf. 416-24), che non mostra, però, il disinteresse del filosofo (cf. 13 οὐχὶ τοῦ μισθοῦ χάριν ἀφῆγμαί)<sup>91</sup>.

Terminato l'incontro, Menippo è impegnato nel colloquio con Selene, che minaccia di trasferirsi a causa delle teorie e dei misfatti dei filosofi (cf. 21 μετοικῆσαι ὅτι πορρωτάτω). Anche questa scena ha un importante referente, oltre che nell'epica (cf. n. 77 p. 98), nella *Pace*, dove gli dei, adirati con i greci, si sono trasferiti per non vederli più combattere e non sentirne le preghiere (cf. vv. 207-9)<sup>92</sup>. La visione di Selene è, dunque, costruita su una combinazione di modelli epici e comici, esattamente come l'impresa fantastica di Menippo; questi, in seguito al colloquio con la Luna e all'incarico da essa affidatogli, acquista definitivamente «lo *status* – e la prospettiva satirica spostata – di personaggio mitologico e di *keryx celeste*»<sup>93</sup>.

In cielo, ad accogliere i protagonisti della *Pace* e dell'*Icaromenippus* è lo stesso dio, quell'Hermes che, nella commedia, fa da portiere (cf. 180-191) e si occupa di faccende domestiche (cf. 201 ss.) e che, nel dialogo, assolve le funzioni di servitore (cf. 27) e di *pompos* (cf. 34). È sempre Hermes a indicare a Trigeo e Menippo una via più breve per rientrare sulla terra: l'eroe della *Pace* salta dalla piattaforma celeste, passando dietro la statua della dea, mentre Menippo è sollevato per un orecchio e deposto sulla terra<sup>94</sup>.

Le due opere sono, infine, in un certo senso accostabili nei risultati (ma cf. p. 103): il successo fa, infatti, di Trigeo un *euergetes* per tutti gli Elleni (cf. 93 ss., 865-67, 909-15) e l'esito dell'impresa menippea appare «come qualcosa di utile, una liberazione e un

---

Etana che vola a cavallo di un'aquila e osserva dall'alto la terra, mito in cui compare un confronto simile tra l'aquila e il serpente. Il contatto, già riconosciuto per Trigeo (Duchemin 1957, 273-95), potrebbe essere attivo anche per Luciano in ragione della provenienza dell'autore da Samosata sull'Eufrate (Camerotto 2009a, 115).

<sup>91</sup> «L'indicazione di Empedocle, oltre al motivo dell'avidità dei filosofi, richiama la polemica filosofica contro le credenze religiose fondate sul *do ut des*..., ma anche le storie sulla divinizzazione di Empedocle, al quale tributano sacrifici e si levano preghiere come a un dio: Diog. Laert. 8.70» (Camerotto 2009a, 123, cf. Anderson 1976a, 23 n. 29, 31; sulla sua figura, anche sopra a p. 96 e più avanti a p. 117). Va, però, ricordato che il motivo compare nella *Necyia* (cf. *Od.* xi 23-36), una scena parodiata nella 'versione' ctonia del viaggio aereo di Menippo (Camerotto 1998, 246. Sulla parodia della *Necyomantia*, si veda più avanti a p. 106).

<sup>92</sup> Poco oltre, in *Pax* 406-8, l'azione è direttamente attribuita al Sole e alla Luna. Un altro importante referente è in *Nub.* 584-86, dove la luna muta le sue vie e il sole minaccia di non risplendere più di fronte agli errori politici ateniesi. Più avanti, ai vv. 607-26, sono riferite le lamentele di Selene, comunicate alle Nuvole prima della partenza (Camerotto 2009a, 21 e 128. Cf. Hall 1981, 140).

<sup>93</sup> Camerotto 1998, 242. Cf. Carsana 2008, 179.

<sup>94</sup> Cf. *Pax* 725-26 TP. πῶς δῆτ' ἐγὼ καταβήσομαι; EP. θάρρει, καλῶς / τηδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν e *Icar.* 34 τοῦ δεξιοῦ ὠτὸς ἀποκρεμάσας.

beneficio per tutti gli uomini oltre che per gli dei» (cf. 33 ἄ καὶ τοῖς ἀνθρώποις γέ-  
νοιτ' ἂν ὠφελιμώτατα καὶ ἡμῶν ἀσφαλέστατα)<sup>95</sup>.

Al termine di questa carrellata lungo l'ispirazione epica e comica dell'*Icaromenip-  
pus*, non si potrà, dunque, non ribadire l'osservazione iniziale (ripresa dagli studi di A.  
Camerotto) circa il peso e il ruolo dei due modelli all'interno del dialogo. Il primo appa-  
re, infatti, funzionale a collocare l'impresa di Menippo nella dimensione del mito.  
Quando, però, si tratta di costruirla, Luciano attinge ai modelli comici della *Pace* e, in  
misura minore, degli *Uccelli*.

L'impresa del suo eroe è, così, strutturalmente identica a quella degli eroi aristofanei,  
ma ne differisce nell'intento. Il suo unico scopo sta, infatti, nell'osservazione distaccata  
di una realtà che non può più essere utopisticamente cambiata; a dispetto dell'ispirazio-  
ne comica, a Menippo non resta che la denuncia.

Una traccia di questo andrà riconosciuta nella differente natura dell'aporia iniziale,  
politica e antropologica, come si diceva a pp. 99 ss., per Trigeo, ed etica e conoscitiva  
per Menippo, i cui obiettivi sono indipendenti da una situazione particolare, diversamente  
da quanto accadeva in commedia<sup>96</sup>.

Il modello comico, dunque, per quanto evidente nello svolgimento dell'impresa, non  
ne intacca l'essenza satirica; Menippo è, indubbiamente, protagonista d'impresе quan-  
tomeno fantasiose, ma il risultato, ovvero la denuncia, è sostanzialmente lo stesso, cia-  
scuno con le dovute peculiarità, degli altri protagonisti della satira luciana, a prescindere  
dall'ispirazione del dialogo.

## 2. 2. Il sincretismo delle fonti nella *Necyomantia*

Come l'*Icaromenippus*, anche la *Necyomantia* si apre con un dialogo d'inquadra-  
mento d'ispirazione platonica e, come per l'*Icaromenippus*, a questo subentra ben pre-  
sto l'ispirazione aristofanea, attiva nel travestimento del personaggio satirico con *leonte*,

<sup>95</sup> Camerotto 2009a, 22. Altre suggestioni sono riconoscibili qua e là: Menippo rimpiange di non aver so-  
stituito gli occhi con quelli di un'aquila (cf. 14 οὐχὶ τῷ οφθαλμῷ τοῦ ἀετοῦ ἐνεθέμην τοὺς ἔμοὺς  
ἐξελών), un'immagine imparentata con *Pax* 21, dove un servo pensa di comprare un naso non forato  
come rimedio al problema olfattivo legato all'impresa del padrone. Analogamente, l'immagine della vi-  
ta umana come un ciceone (cf. 17 ὁποῖος τις ὁ κυκεῶν οἶτος ἐφαίνετο, cf. p. 114) è in contatto con il  
μυττωτός delle città annunziato da Polemos (cf. 242-54), cui si può aggiungere l'uso del verbo κυκάω  
(cf. 270 ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα). Ancora, in entrambi i contesti, Ganimede fornisce l'ambrosia per filan-  
tropia (cf. *Icar.* 27 ὑπὸ φιλιανθρωπίας e *Pax* 724 τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται e *Icar.*  
27 ὁ γὰρ βέλτιστος Γανυμήδης ... κοτύλην ἂν ἢ καὶ δύο τοῦ νέκταρος ἐνέχει μοι φέρων), una  
qualità attribuita nella commedia a Hermes (cf. 393-94 ὦ φιλιανθρωπότατε καὶ μεγαλοδωρότατε  
δαμμόνων). Camerotto 2009a, 124 e 126.

<sup>96</sup> Cf. Branham 1989a, 15. Ma si veda anche sopra a p. 99.

lira e pileo. Anche in questo caso, segue un racconto movimentato con la parodia finale di un decreto<sup>97</sup>.

Si è già detto del referente menippeo di quest'opera, la *Necyia*, di cui, peraltro, Menippo doveva essere protagonista (cf. p. 88); la sua perdita rende, però, difficile, se non impossibile, stabilire l'effettiva portata del debito; Luciano, pur traendone ispirazione, deve poi aver sviluppato autonomamente il dialogo.

È, così, probabile che l'originale catabasi mirasse a colpire non i filosofi ma i ricchi, il che spiegherebbe la 'discrepanza' tra le iniziali lamentele ai danni dei primi (cf. 4-6) e il successivo decreto contro i secondi (cf. 2 e 20)<sup>98</sup>. A questo, va aggiunto il carattere scettico delle motivazioni, vale a dire la disillusione per le storie dei poeti e le teorie dei filosofi (cf. 6), difficilmente presente nella *Necyia*. Ciò non vieta, però, che l'oggetto del viaggio fosse, già in Menippo, Tiresia, in linea con il modello odissiaco, e che la risposta dell'indovino, elogiativa dello stile di vita degli ἰδιῶται, comparisse proprio nel gadarense, anche se diretta contro ricchi e potenti<sup>99</sup>. È, invece, verosimilmente da ascrivere a Luciano la decisione di recarsi a Babilonia «e chiedere aiuto a uno dei maghi discipoli e successori di Zoroastro» (6 δεηθῆναι τινος τῶν μάγων τῶν Ζωροάστρου μαθητῶν καὶ διαδόχων). Il motivo riecheggia, infatti, la fascinazione per la magia babilonese nell'epoca dei cosiddetti oracoli caldei, fonte di nuovo vigore per la filosofia greca, vivificata dalla saggezza orientale<sup>100</sup>.

Un discorso analogo è valido anche per un'altra probabile fonte d'ispirazione, i *Silloi* di Timone di Fliunte, un poema epico in tre libri (cf. Diog. 9.111), ampiamente frammentario, d'ispirazione cinica. L'opera, verosimilmente pubblicata intorno alla metà del III sec. a.C., nella fase più aspra del conflitto tra Pirroniani e Accademici, è caratterizza-

<sup>97</sup> Cf. Bompaire 1958, 551. Nesselrath 2011, 155-56 nota che il travestimento, unendo elementi orientali e greci, riflette il sincretismo delle pratiche magiche imperiali e pensa a un intento parodico nei confronti del mito greco.

<sup>98</sup> Questa spiegazione è stata avanzata, per primo, da Harmon 1925, 71, secondo cui Luciano avrebbe preservato la risposta di Tiresia, opponendo, l'uomo comune non più ai ricchi ma ai filosofi. Menippo si rivolge a questi ultimi alla ricerca di una soluzione all'aporia in cui si è trovato quando, divenuto adulto (cf. 3 εἰς ἄνδρας τελεῖν ἡρξάμην), si rese conto delle contraddizioni tra i νόμοι e i racconti dei poeti (cf. 3 πάλιν αὖ ἐνταῦθα ἤκουον τῶν νόμων τάναντία τοῖς ποιηταῖς κελεύωντων). Tuttavia, la consultazione lo deluse, rendendolo ancor più insofferente (cf. 6 σφαλεῖς οὖν καὶ ταύτης τῆς ἐλπίδος ἔτι μᾶλλον ἐδυσχέραινον).

<sup>99</sup> «Quella della gente comune è la vita migliore, la più saggia! Smettila di studiare i fenomeni celesti e d'indagare i fini e le cause prime, sputa su questi geniali sillogismi da strapazzo, simili robacce considerate ciance! Mira solo e sempre a volgere a tuo vantaggio l'attimo presente e a passar oltre, ridendo di quasi tutto e senza prendere nulla sul serio» (21, trad. di C. Ferretto). Già Harmon 1925, 71 e MacCarthy 1934, 39 sostenevano la possibilità che la risposta comparisse in Menippo; è, invece, scettico Bompaire 1958, 369-70.

<sup>100</sup> Jones 1986, 52 cita il cristiano *Romanzo dello Pseudo-Clemente*, in cui, similmente alla *Necyomantia*, s'intrecciano ricerca filosofica e consultazione magica. L'autore racconta come, rivoltosi a diverse scuole nel tentativo di conoscere il destino dell'anima dopo la morte, deluso, consultò un mago egizio per volgersi, da ultimo, al cristianesimo.

ta da parodia omerica e polemica filosofica, veicolo di espressione per un messaggio cifrato e criptico, comprensibile a un lettore colto e competente<sup>101</sup>. Il protagonista, disgustato dalle contraddizioni dei filosofi, scendeva nell'Ade, dove, abbattuta qualsiasi barriera spazio-temporale, incontrava sapienti di ogni tempo e luogo in perenne disaccordo, il che era verosimilmente motivo di *humour*<sup>102</sup>.

Più chiare ed evidenti sono le suggestioni dell'Oltretomba platonico del *Gorgia* (cf. 523a-526d) e della *Repubblica* (cf. 614b-621b), due opere ricche di condizionamenti orfico-pitagorici<sup>103</sup>: il tribunale delle anime è situato agli estremi di un prato (cf. *Nec.* 11 e *Gorg.* 524a) e i morti sono sottoposti a giudizio completamente nudi (cf. 12 γυμνοί), una rielaborazione di *Gorg.* 523c-e, dove, per decisione divina, le anime sono giudicate prive di qualsiasi ornamento che possa ricordare il potere di un tempo. Luciano intende, invece, alla lettera la nudità, conferendo al racconto un tono più macabro<sup>104</sup>. L'assemblea infera decreta, poi, che le anime dei ricchi penetrino in corpi d'asino, una reincarnazione punitiva ispirata a un passo del *Fedone* (cf. 81e), dove i ricchi disonesti sono condannati a rinascere asini, una reicarnazione particolarmente degradante, come confermano, tra l'altro, le *Metamorfosi* apuleiane e lo pseudo-luciano *Lucio o l'asino*<sup>105</sup>. Ai poveri è, invece, concesso il condono di metà della pena, con pause di riposo tra una tortura e l'altra (cf. 14), un trattamento che sembra risalire al *Gorgia* (cf. 524e-526b), secondo cui i potenti, in quanto più corrotti, saranno dannati per l'eternità, mentre le persone 'di poco conto', sostanzialmente impossibilitate a compiere misfatti su vasta scala, non avranno una sorte tanto infelice.

Ancora una volta, dunque, Luciano non si limita a una ripresa pedissequa dei motivi platonici, ma li rielabora, così che «i tormenti infernali non portano a un riscatto; a soffrire e a logorarsi non sono solo le anime dei morti, ma anche i loro cadaveri, dapprima riconoscibili, poi sempre più deturpati (§§ 10, 11, 14, 15, 16, 20)»<sup>106</sup>. La topografia e la descrizione degli scenari oltremondani passano in secondo piano e tutto tende a dimo-

<sup>101</sup> Così, Di Marco 1989, 29-32. Lo studioso si mostra fortemente critico sulla datazione, circoscritta agli anni tra il 260 e il 240, della Pratesi 1985, 59 n. 76 per il ricorso al presente, e non al consueto passato, in alcuni frammenti (cf. 12, satira dei dotti del Museo alessandrino, 17, rinneazione dello stoicismo da parte di Dionisio di Eraclea, 31 e 32, Arcesilao). Sulla parodia dei *Silloi*, si veda più estesamente Di Marco 1989, 42-46.

<sup>102</sup> Relihan 1993, 47. Pratesi 1985, servendosi dei dialoghi luciane come termine di confronto per la ricostruzione dei *Silloi*, ritiene gli elementi comuni propri di «una tradizione di cui è difficile riconoscere i limiti, dal momento che essa sconfinava dal campo della trattatistica filosofica alla produzione teatrale» (*ibid.*, 54). In questa tradizione rientra la *Necyia* menippea, il cui «influsso non può essere escluso ... ma ... l'assenza di concreti elementi di riscontro non consente alcuna certezza» (Di Marco 1989, 24).

<sup>103</sup> Cf. Pugliese Carratelli 1976, per il quale Platone si manifesta come il principale e più autentico testimone dell'orfismo, colui grazie al quale possono essere riconosciuti i tratti più autentici dell'*orphikòs bios*, essenzialmente caratterizzato da impegno morale e intellettuale.

<sup>104</sup> Ferretto 1988, 76 n. 60.

<sup>105</sup> Cf. *Nec.* 20 τὰς δὲ ψυχὰς ἀναπεμφθείσας ἄνω εἰς τὸν βίον καταδύεσθαι εἰς τοὺς ὄνους.

<sup>106</sup> Ferretto 1988, 26.

strare la totale inconsistenza degli affanni umani, con le loro ridicole contraddizioni; il che finisce per costituire il reale obiettivo del *reportage*<sup>107</sup>.

A queste suggestioni si aggiunge, in parallelo con l'*Icaromenippus*, il referente epico, rappresentato dalla misteriosa navigazione di Odisseo ai confini del mondo, narrata nell'undicesimo dell'*Odissea*. Luciano non ne fa mistero e, infatti, lo stesso Menippo racconta, ad apertura dell'opera, di come si sia recentemente imbattuto nell'Ade proprio in Omero, causa del suo esprimersi in versi<sup>108</sup>.

Le pianure dell'Acheronte e i prati di asfodelo (cf. 11) sono gli stessi di *Od.* xi 539, attraversati dai tetri fiumi infernali e abitati da una schiera di personaggi ben noti, fra cui, accanto ad Ade e Persefone, compaiono Cerbero ed Eaco, Caronte e le Erinni, il giudice Minosse e i dannati Issione, Sisifo e Tantalo<sup>109</sup>.

Il § 9, con la descrizione dei preparativi precedenti la partenza (barca, animali da sacrificare, idromele e quanto altro sia necessario), riecheggia, infatti, l'apertura del libro, con la descrizione del viaggio di Ulisse verso il paese dei Cimmeri, alla ricerca dell'ingresso per gli Inferi.

Odisseo e Menippo discendono, infatti, rispettivamente verso il mare e verso un fiume, dove, prese le vittime, si imbarcheranno versando fiumi di lacrime; Luciano riprende qui parodicamente la descrizione dell'eroe omerico in lacrime (cf. xi 5 βαίνομεν ἄχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες). A questo punto, i due si lasciano condurre dalla corrente (cf. *Od.* xi 1-14) e, trasportati lungo il corso dell'Acheronte e dell'Eufrate, attraversata una palude, giungono in un luogo privo di sole (cf. xi 11-22) «desolato, selvoso e tetto» (*Nec.* 9 χωρίον ἔρημον καὶ ὑλῶδες καὶ ἀνήλιον), dove scavano una fossa (cf. vv. 23-50) e fanno libagioni con il μελικρήτον (in Luciano, μελικράτον). Il sacrificio di evocazione è, così, compiuto in un βόθρος (cf. xi 35), e tra le invocazioni alle divinità ctonie e le formule magiche di Mitrobarzane, è inserito, con funzione di ἐπωδή, un esametro metricamente perfetto, καὶ νυχίαν Ἐκάτην καὶ ἐπαινήν Περσεφόνειαν, a fronte di quello recitato da Odisseo nel modello, ἰφθίμω τ' Ἀΐδη καὶ ἐπαινήν Περσεφονείην (xi 47)<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Gómez 2010, 178-79 vi riconosce una costante del racconto di viaggio in Luciano.

<sup>108</sup> Cf. *Nec.* 1-2 νεωστὶ γὰρ Εὐριπίδῃ καὶ Ὀμήρῳ συγγενόμενος οὐκ οἶδ' ὅπως ἀνεπλήσθη τῶν ἐπῶν καὶ αὐτόματά μοι τὰ μέτρα ἐπὶ τὸ στόμα ἔρχεται, cf., più avanti, la n. 164.

<sup>109</sup> Nei *Dialogi Mortuorum* affiorano quasi gli stessi spunti. Anche qui, la discesa di Menippo, accompagnato da Hermes e poi affidato a Caronte, segue linee note alle catabasi letterarie greche, evidenti nei dialoghi 4, 5 e 6, dove il cinico scopre la topografia infera e ne incontra i principali abitanti. In *D. Mort.* 4 fa conoscenza con Cerbero, nel quinto è scortato da Hermes in un giro 'turistico' e nel sesto incontra Eaco, che, su richiesta, compone una sorta di περιήγησις infera, ripercorrendo i luoghi attraversati dal cinico nei dialoghi precedenti (González 2011, 362-63).

<sup>110</sup> La sostituzione della «notturna Ecate» al signore dell'Oltretomba, potrebbe essere legata al seguito che la divinità aveva nei territori orientali, patria di Luciano; l'epiteto νυχία le è, infatti, associato con certezza in due testi papiracei più recenti, cf. *Papyri Graecae Magicae*<sup>2</sup> IV, r. 1402 e VII, r. 883 Preisendanz-Henrichs. Il secondo menziona, tra l'altro, le altre divinità ctonie evocate da Mitrobarzane. Non si può, pertanto, escludere che Luciano si stia riferendo, non senza divertirsi, alla letteratura magico-

Rispetto all'*Icaromenippus*, compaiono, dunque, nella *Necyomantia* pochi inserimenti di versi interi, scena iniziale a parte: 9 βαίνομεν ἀχνύμενοι, θαλερόν κατὰ δάκρυ χέοντες (cf. *Od.* XI 5), con l'inizio della catabasi; 10 ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Ἀιδωνεύς (cf. *Il.* XX 61), per l'accesso all'Ade, e, in parte, 21 ὡς εἰπὼν πάλιν ὄρω κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, un finto verso omerico costruito sul modello di *Od.* XI 539 (cf. 573, 627), a segnare la conclusione del discorso di Tiresia e la fine della catabasi. Si tratta, dunque, per lo più di momenti chiave dell'azione<sup>111</sup>.

A questi si aggiunge, appunto, la scena iniziale, dove Menippo compare recitando versi euripidei, non semplici citazioni ma risposte pertinenti alle domande dell'interlocutore. Tale modo di esprimersi è indicato come la naturale conseguenza del recente incontro con Omero ed Euripide, in seguito a cui il 'parlare metrico' ha preso controllo della sua persona<sup>112</sup>. I primi sono parte del famoso ritorno dall'Ade dell'*Eracle*<sup>113</sup> e i secondi appartengono all'*incipit* dell'*Ecuba*<sup>114</sup>, dove riappariva lo spettro di Polidoro; a questi seguono un frammento di incerta attribuzione (cf. fr. 936 K. οὐκ, ἀλλ' ἔτ' ἔμπουν Ἀΐδης μ' ἐδέξατο, cf. 1) e uno dell'*Andromeda* (cf. fr. 134a K. νεότης μ' ἐπήρε καὶ θράσος τοῦ νοῦ πλέον, cf. 1), con cui è ironicamente spiegato il motivo del viaggio. Rimproverato dall'amico (cf. 1 παῦσαι, μακάριε, τραγωδῶν), Menippo non rinuncia a 'versificare' e, abbandonato il trimetro per l'esametro, ricorre a un riadattamento di Hom. *Od.* XI 164-65 (cf. 1 ὦ φιλότης, χρεῖω με κατήγαγεν εἰς Ἀΐδα / ψυχῆ χρησόμενον Θηβαίου Τειρεσίαο), dove Odisseo rivelava alla madre lo scopo della catabasi.

La citazione di versi tragici ed epici, in quanto paradossali, suscita, dunque, il θαῦμα nell'interlocutore (cf. 1 μὴ θαυμάσης, ὦ ἑταῖρε) e rappresenta il mezzo attraverso cui rilevare lo spostamento del punto d'osservazione, imprescindibile alla satira; essi definiscono la meta anomala del viaggio, l'Ade, luogo fantastico per eccellenza staccato dalla realtà, e il rapporto con il modello, «utilizzato come strumento espressivo marcato – il cui scarto rispetto alla comunicazione ordinaria è immediatamente percepibile». Il fine è

---

religiosa, rimodernando la *Necyia* omerica secondo il gusto dell'epoca (Bompaire 1958, 366-67; Ferretto 1988, 21-22). Con gli stessi temi, l'autore gioca, infatti, anche nel *Philopseudes*, per cui si veda a pp. 286 ss. Bouquiaux-Simon 1960, 14-17 avanza anche l'ipotesi che Luciano possa aver avuto sotto gli occhi una delle attestate versioni locali del testo omerico; questo, di provenienza orientale, avrebbe potuto contenere il verso riportato dal samosatense.

<sup>111</sup> Fusillo 1992, 28 che, però, riscontra un tono parodico nella ripresa di *Il.* XX 61; il verso, che descrive la paura del signore infero poco prima della battaglia tra gli dei, è utilizzato per descriverne il timore di fronte ai riti di Mitrobarzane (cf. 10). Cf. Camerotto 1998, 250 n. 215.

<sup>112</sup> Cf. 1-2 νεωστὶ γὰρ Εὐριπίδῃ καὶ Ὀμήρῳ συγγενόμενος οὐκ οἶδ' ὅπως ἀνεπλήσθην τῶν ἐπῶν καὶ αὐτόματά μοι τὰ μέτρα ἐπὶ τὸ στόμα ἔρχεται

<sup>113</sup> Cf. vv. 523-24 ὦ χαῖρε, μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς, / ὡς ἄσμενος σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μόλων, cf. 1.

<sup>114</sup> Cf. vv. 1-2 ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπῶν, ἴν' Ἀΐδης χωρὶς ὄκισται θεῶν, cf. 1. Già Aristofane (fr. 156 K-A) li parodiava in una catabasi (Ferretto 1988, 68 n. 4).

suscitare una reazione nel destinatario, interno ed esterno, coinvolto nell'operazione satirica attraverso il riconoscimento dell'ipotesi e lo scarto creatosi<sup>115</sup>.

Ora, anche un altro tratto, riconducibile al mondo teatrale, colpisce per l'«assurdità». Alla scena comica appartiene, infatti, un altro referente della *Necyomantia*, le *Rane* di Aristofane, con la celebre catabasi di Dioniso. Menippo affronta la propria dotato di *leonte*, lira a pileo (cf. 1), segni distintivi di Eracle, Orfeo e Odisseo, eroi che l'hanno preceduto e di cui prende le virtù (cf. 1, 8, 10)<sup>116</sup>. Nel precedente, infatti, il dio portava indosso, con gran divertimento di Eracle, i segni distintivi di quest'ultimo, ossia clava e pelle di leone (cf. vv. 45-48), così da essere scambiato per l'eroe una volta giunto nell'Ade (cf. 108 ss.). In maniera analoga, per Menippo, la ragione del travestimento risiede nella necessità di poter pretendere di essere qualcuno di quei mitici personaggi che poterono vedere l'Ade e farne ritorno; quando, infatti, Mitrobarzane lo traveste, gli intima anche di non dire di essere Menippo ma Eracle o Odisseo o Orfeo. Il camuffamento avrebbe, così, eluso la sorveglianza di Eaco ed egli non sarebbe rimasto prigioniero dell'Oltretomba (cf. 8)<sup>117</sup>. Come il vero Orfeo, infatti, Menippo ammalia Cerbero suonando la lira (cf. 10), un *topos* delle catabasi orfiche (cf. Verg. *Georg.* iv 483)<sup>118</sup>, e, grazie alla pelle di leone, è scambiato per Eracle da Caronte che lo traghetta di buon grado (cf. 10). L'idea del travestimento era, inoltre, comune in commedia; si pensi al *Dionysalexandros* di Cratino, dove sempre Dioniso indossava la maschera di Paride.

La *Necyomantia* presenta, inoltre, altri motivi di derivazione comica, come il tema della discesa per l'antro di Trofonio (cf. 22, cf. *D. Mort.* 10, attestato anche in Aristoph. *Nub.* 506-9)<sup>119</sup> e gli scenari che fanno da sfondo alla catabasi; la palude, τὴν λίμνην (9), al termine dell'Eufrate è, infatti, evocativa della λίμνην μεγάλην collocata da Aristofane all'ingresso dell'Oltretomba (137)<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> Camerotto 1998, 215-16.

<sup>116</sup> Camerotto 2009c, 7.

<sup>117</sup> Per il motivo del ritorno dall'Ade, da cui, di regola, non si torna mai (cf. Hom. *Il.* xx 75-79), si veda *D. Mort.* 1.1 (Polluce), 2.3 (Menippo), *Demon.* 34, *Luct.* 2 (per i pochi cui Plutone concede di tornare), 5 (Alceste, Protesilao, Teseo, Odisseo), *Pisc.* 4, 14, 52 (i filosofi), *Pseudol.* 5. Meritevole di segnalazione è *Cont.* 1, dove è Caronte a lasciare l'Ade per salire per un giorno sulla terra e osservare la vita degli uomini, nel ruolo di personaggio satirico (cf. pp. 233 ss.)

<sup>118</sup> Ferretto 1988, 75 n. 51. La catabasi di Orfeo è nota solo attraverso testimonianze indirette, ma esercitò grande suggestione sulla commedia antica che ne fece un oggetto di parodia, e influenzò verosimilmente anche Platone (cf. n. 103). Di Marco 1989, 23.

<sup>119</sup> Cf. Bompaire 1958, 367-68 che esprime parecchie cautele riguardo ad altre supposte allusioni immaginarie o inverificabili. Ledergerber 1905, 38-44 lega l'allusione ai misteri di *Nec.* 2 (πρὸς ... εἰδόμενα σιωπᾶν ἐρεῖς, τὰ τ' ἄλλα καὶ πρὸς μεμνημένον) ad Aristoph. *Ra.* 313 ss., dove il coro degli iniziati collegava il viaggio di Dioniso al mondo dei misteri eleusini; l'allusione è, però, troppo generica per essere certa (Bompaire 1958, 367-68 n. 5).

<sup>120</sup> Ferretto 1988, 74 n. 44 confronta il *lacus niger* dove Enea e la Sibilla sacrificano agli dei ctoni prima della catabasi (cf. *Aen.* vi 238) e allude al rapporto problematico, diretto o mediato, con l'*Eneide*; le catabasi di Enea e Menippo presentano, infatti, diverse possibilità di raffronto (*ibid.*, 17. Cf. Helm 1906,



La catabasi era, inoltre, un tema tipicamente pitagorico (cf. Luc. *Gall.* 18) ed è possibile che Luciano possa aver risentito di tali suggestioni, come probabilmente già Menippo<sup>121</sup>. Il tutto è, inoltre, inevitabilmente arricchito dalle allusioni alle svariate esperienze mistico-magiche dell'epoca, un filone con cui il samosatense si confronta anche nella stesura del *Philopseudes* (cf. pp. 286 ss.)<sup>122</sup>.

La *Necyomantia*, con la sua ricchezza di fonti letterarie ed esoteriche è, dunque, pienamente calata nel sincretismo tardo-antico, che interessa religioni, pratiche magiche, superstizioni, ansie soteriologiche e slanci mistici. Esse non paiono, però, inserite, come, invece, conclude C. Ferretto, nella tipica prospettiva satirica luciana<sup>123</sup>. Basterà anche solo rileggere sommariamente il *Philopseudes* per rendersi conto di come la *Necyomantia* manchi del sarcasmo che nell'altra opera investe la credulità dei filosofi di fronte allo *ψεῦδος* di credenze e superstizioni (cf. pp. 314 ss.). In questo dialogo, si tratta, infatti, di suggestioni che, per quanto forti, lavorano all'interno della *mixis*, al fianco di altre più tipicamente letterarie; tutte insieme concorrono alla creazione dello scenario e dell'impresa satirica. È lo sfondo di una satira non strettamente interessata a fare dello *ψεῦδος* il proprio oggetto, ma che colpisce i filosofi, causa dell'aporia iniziale, e i ricchi, colpiti dal decreto finale.

Infine, per comprendere appieno il messaggio della *Necyomantia*, è necessario gettare lo sguardo al suo apice, la rivelazione di Tiresia che loda la vita dell'uomo qualunque (cf. 21 ὁ τῶν ἰδιωτῶν ἄριστος βίος) e invita Menippo a tralasciare le speculazioni metafisiche e a concentrarsi su un solo fine (cf. 21 τοῦτο μόνον ἐξ ἅπαντος θηράση): «mira solo e sempre a volgere a tuo vantaggio l'attimo presente e a passar oltre, ridendo

---

19 e 28-30), sulla cui base è stata postulata l'esistenza di una fonte comune a Luciano e Virgilio (Norden 1957, 199).

<sup>121</sup> Il passo di qui a sostenere che la perduta *Necyia* fosse, in realtà, la parodia del perduto *Abaris* di Eraclide Pontico, un romanzo della setta (teoria avanzata da I. Lévy ma rifiutata da Bompaire 1958, 371-73), è lungo e quantomeno poco prudente, se non altro perché suppone questo modello per motivi in Luciano facilmente riconducibili al più comune e noto modello platonico (cf. p. 105). Sulla possibile parodia del pitagorismo nella *Necyomantia*, Ferretto 1988, 81-82 n. 90.

<sup>122</sup> Dumont 1896, 22-23 (seguito da Cumont 1903, 27 e 82, Helm 1906, 23 e 61-62, MacCarthy 1934, 35 e Herzig 1940, 3 n. 6 e, più recentemente, Hall 1981, 200 e Ferretto 1988, 19) fu il primo a interpretare i preparativi della catabasi come una parodia delle iniziazioni mitraiche, anche in ragione della provenienza di Luciano dalla Commagene, patria del mitraismo, antichissima religione iranica che assunse nel mondo romano carattere misterico-soteriologico, in rivalità con il cristianesimo. Lo stato lacunoso delle conoscenze circa questi culti richiede, però, cautela; l'allusione a prove iniziatiche, come purificazioni e catabasi (cf. 6-22), è, infatti, inquadrabile nelle numerose pratiche magiche comuni all'epoca e difficilmente riconducibili a un particolare contesto esoterico. Il primo a offrire una particolareggiata rassegna dei rapporti tra *Necyomantia* e testi negromantici fu Hopfner 1935, in partic. coll. 2226-27, ripreso per sommi capi da Ferretto 19-20 e 29. Herzig 1940, 10, 13-16 e 24 n. 77 individua, invece, più generalmente, punti di contatto con pratiche magiche in voga. Alcune possono, inoltre, essere facilmente confrontate con riti di iniziazione greci e barbari di diffusa divulgazione, oggetto d'interesse e curiosità; si pensi alla testimonianza delle quasi coeve *Metamorfosi* di Apuleio, dove sono raccontate le penitenze cui un neofita si sottopone (cf. IX 20-24).

<sup>123</sup> Cf. Ferretto 1988, 25.

di quasi tutto e senza prendere nulla sul serio»<sup>124</sup>. Le parole dell'indovino sembrano, infatti, celare l'ennesimo modello luciano, un famoso verso di Simonide citato come una χρεία da Teone: παίζειν ἐν τῷ βίῳ καὶ περὶ μηδὲν ἀπλῶς / σπουδάζειν (*Rhet. Gr.* I 215 Walz = fr. 192 Bergk = fr. 646 Page)<sup>125</sup>.

Ora, sia che, come suggerito da R.B. Branham, la risposta sia effettivamente una citazione di Simonide, sia che vada spiegata alla luce della grande diffusione e influenza, all'epoca della Seconda Sofistica, dei manuali di retorica, il parallelo è comunque suggestivo e utile a chiarire il senso delle parole e, con loro, dell'intera opera.

Luciano attribuisce, infatti, a Tiresia un'affermazione con un noto e illustre precedente arcaico, che, allo stesso tempo, mal si adatta alla rappresentazione tradizionale, epica e tragica, dell'indovino tebano. Essa è, però, in linea con quanto Menippo ha osservato nell'Ade, il carattere effimero e arbitrario dei ruoli occupati in vita dai morti, paragonabili a uno spettacolo teatrale (cf. 16, cf. p. 114); ciò che nella vita è preso con estrema serietà (ricchezza e potere), nell'Ade è osservato sotto la prospettiva dell'illusione.

Il consiglio di Tiresia riflette ironicamente sul comportamento umano, applica tale riflessione alle teorie metafisiche dei filosofi e ne trae una morale molto simile a quella espressa, in un contesto differente e purtroppo per noi perduto, da un poeta vissuto ben sei secoli prima. Il modo in cui elementi di generi e tradizioni diverse sono combinati, è, ancora una volta, caratteristicamente luciano e il modello è piegato alle esigenze del nuovo contesto satirico<sup>126</sup>.

## 2. 3. Modelli e paradigmi strutturali di *Icaromenippus* e *Necyomantia* a confronto

Nel corso di questa sezione, si è più volte accennato ai numerosi punti di contatto tra i dialoghi con Menippo protagonista. Si tratta, in parte, di una situazione diversa rispetto agli altri dialoghi satirici luciano; *Icaromenippus* e *Necyomantia* sono, infatti, due opere volutamente ed esplicitamente speculari, che si aprono con una scena dialogica (cf. *Icar.* 1-3 e *Nec.* 1-2) a introdurre la sezione narrativa più importante (cf. *Icar.* 4-34 e *Nec.* 3-22), interrotta solo raramente dalle richieste di chiarimenti dell'ascoltatore e abbandonata nel finale per tornare al presente (cf. *Icar.* 34).

Tutto questo non lascia dubbi sull'identità, non solo onomastica, del personaggio satirico e, anzi, proprio tale stato di cose potrebbe aver indotto gli studiosi, suggestionati

<sup>124</sup> ὅπως τὸ παρὸν εἶθ' ἥμενος παραδράμης γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς. Il disprezzo per i beni mortali è uno fra gli oggetti favoriti della satira luciano; Menippo ne ride con disprezzo anche in *D. Mort.* 1.1 ἱκανῶς τὰ ὑπὲρ γῆς καταγεγέλασαι. Non si potrà, inoltre, non ricordare che un invito analogo è fatto da Licino all'eponimo protagonista dell'*Hermotimus*: lasciare da parte la filosofia e vivere la vita che vivono tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασιν βιοῦν (84, cf. a p. 179 la n. 83).

<sup>125</sup> Cf. Householder 1941, 37.

<sup>126</sup> Cf. Branham 1989b.

dall'uniformità di Menippo, a sottovalutare la continuità di altre voci satiriche protagoniste, come Menippo, di più dialoghi, come Licino e, ancor più, Tichiade (cf. pp. 185 ss. e 318 ss.).

Si procederà, dunque, al riconoscimento dei punti di contatto tra *Icaromenippus* e *Necyomantia*, in una sintesi, per certi versi, inevitabilmente ripetitiva<sup>127</sup>. Ciò mostrerà, però, chiaramente come Luciano sia in grado di manipolare in maniera originale e funzionale il materiale a disposizione (confermando, dunque, quanto osservato anche per *Piscator* e *Timon*).

Menippo compie due viaggi paralleli, in cui l'insoddisfazione derivante dalle contraddizioni del mondo e delle teorie dei filosofi (prende, infatti, a cuore le leggi del cosmo e dei fenomeni fisici, cf. *Icar.* 4-9 e *Nec.* 4) è all'origine di una personale e autonoma ricerca della verità, un tema comune in Luciano e che in questi dialoghi si contraddistingue per l'elemento fantastico<sup>128</sup>. Entrambe le vicende sono avvertite come operazioni ardite (cf. *Icar.* 11 τόλμημα e *Nec.* 2 τολμητέον)<sup>129</sup> e conoscono una progressione analoga. Si va, infatti, dalle perplessità e dal disincanto nei confronti della tradizione mitica e filosofica alle comiche avventure del personaggio satirico, che si muove su scenari omerici.

L'aporia iniziale, tema originariamente socratico e, in quanto tale, familiare a Luciano, determina, dunque, una 'ricerca filosofica' platonicamente diretta al mondo sotterraneo e celeste<sup>130</sup>; nella *Necyomantia*, però, essa ha carattere essenzialmente morale, giacché Menippo si rivolge ai filosofi per conoscere il miglior modo di vivere<sup>131</sup>. In en-

<sup>127</sup> Per i paralleli, Anderson 1976a, 139-40; Branham 1989a, 15-17; Relihan 1993, 104-14; Camerotto 2009a, 11-13.

<sup>128</sup> Relihan 1993, 106. Cf. Ferretto 1988, 16.

<sup>129</sup> In *Zeux.* 3 τολμήματα definisce le sperimentazioni pittoriche di Zeus e in *Bacch.* 1 è associato alla spedizione di Dioniso. Luciano se ne serve anche per connotare più esplicitamente l'arditezza della propria *mixis* in *Harm.* 3, *Pisc.* 7, *Prom. es* 6.

<sup>130</sup> Camerotto 2009a, 11. Cf. Plat. *Theaet.* 173e ταῦτα πάντα ἡγησαμένη σμικρὰ καὶ οὐδέν, ἀτιμάσασα πανταχῆ πέτεται κατὰ Πίνδαρον “τῶς τε γὰς ὑπένερθε” καὶ τὰ ἐπίπεδα γεωμετρούσα, “οὐρανοῦ θ' ὑπερ ἀστρονομούσα”, *Icar.* 4 ἐγὼ γὰρ ἐπειδὴ τάχιστα ἐξετάζων τὰ κατὰ τὸν βίον γελοῖα καὶ ταπεινὰ καὶ ἀβέβαια τὰ ἀνθρώπινα πάντα εὕρισκον, πλούτους λέγω καὶ ἀρχὰς καὶ δυναστείας e *Nec.* 12 τὰ λαμπρὰ ἐκεῖνα πάντα, πλούτους λέγω καὶ γένη καὶ δυναστείας. Menippo si rivolge ai cosiddetti filosofi alla ricerca di risposte (cf. *Icar.* 5 ἄριστον εἶναι ὑπελάμβανον παρὰ τῶν φιλοσόφων τούτων τὸ ἔκαστα ἐμαθεῖν e *Nec.* 4 ἔδοξε μοι ἐλθόντα παρὰ τοὺς καλουμένους τούτους φιλοσόφους ἐγχειρίσαι), ma questi gli riempiono la testa di ἀρχὰς τινὰς καὶ τέλη (*Icar.* 5, cf. *Nec.* 21 παυσάμενος ... τέλη καὶ ἀρχὰς ἐπισκοπεῖν), e d'idee, atomi, vuoti e affini (*Icar.* 5 ἀτόμους καὶ κενὰ καὶ ὕλας καὶ ιδέας καὶ τὰ τοιαῦτα ὁσημέραι e *Nec.* 4 ιδέας καὶ ἀσώματα καὶ ἀτόμους καὶ κενὰ καὶ ... ὁσημέραι).

<sup>131</sup> «Mi parve bene andare dai cosiddetti filosofi e mettermi nelle loro mani, con la preghiera che ... m'indicassero una strada semplice e sicura, τινὰ ὁδὸν καὶ βέβαιον, per vivere» (4). Il disaccordo e l'incoerente condotta di vita (cf. 4-5), un *cliché* satirico presente anche nell'*Icaromenippus* (cf. 5-9. Cf. pp. 74 ss.), lo convincono della loro ignoranza e del fatto che la vita dell'uomo comune sia la migliore (cf. 4 χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὗτοι τὸν τῶν ἰδιωτῶν τοῦτον βίον), come confermato da Tiresia.

trambi i casi, si tinge, inoltre, dei colori dello scetticismo<sup>132</sup>, ma, a differenza degli scettici, Menippo persiste nel desiderio di individuare qualcosa che possa essere preso seriamente (cf. *Icar.* 4 τῶν ἀληθῶς σπουδαίων), rifiutandosi di fermarsi alle contraddittorietà. L'*epokhē* è scongiurata e il personaggio satirico si rivolge a più importanti autorità, Zeus e Tiresia<sup>133</sup>.

Così, per erudirsi sulla vita umana e per interrogarsi sugli dei e l'universo, Menippo sceglie, in conformità con la differente natura delle questioni da risolvere, due mete e due viaggi differenti ma sfocianti in una conoscenza 'inutile'. Rientra, infatti, dall'Ade con la morale di Tiresia, che lo invita alla vita degli ἰδιῶται (cf. 21 ὁ τῶν ἰδιωτῶν ἄριστος βίος), ma già prima di partire, aveva concluso che questa fosse la migliore (cf. 4 χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὔτοι τὸν τῶν ἰδιωτῶν τοῦτον βίον); e nell'*Icaromenippus*, trova il coraggio per l'impresa evocando note favole esopiche (cf. 10, per cui si veda a p. 101), così che il viaggio fantastico, per quanto descritto come reale, è fondato su un paradigma letterario di per sé irreali, che sottolinea l'impossibilità degli eventi<sup>134</sup>. Non a caso, l'intera peripezia è modellata su altra impresa letteraria, fantastica e irreali, quella della *Pace* di Aristofane<sup>135</sup>.

<sup>132</sup> Si veda la critica alle contraddizioni fra scuole di *Icar.* 5 μαχόμενα πάντα καὶ ὑπεναντία e *Nec.* 4 περὶ τῶν ἐναντιωτάτων ἔκαστος αὐτῶν λέγων e la sfiducia nei loro confronti di *Icar.* 10 ἀμηχανῶν ἐπὶ γῆς μὲν ἀκουσέσθαι τι ... ἀληθῆς ἀπεγίνωσκον e *Nec.* 6 σφαλεῖς οὖν καὶ ταύτης τῆς ἐλπίδος ἔτι μᾶλλον ἐδυσχέραινον. Al fallimento Menippo riferisce un'espressione proverbiale (cf. *Icar.* 5 εἰς μείζους ἀπορίας φέροντες ἐνέβαλον e *Nec.* 4 ἐλελήθειν δ' ἔμμαντον εἰς αὐτό, φασί, τὸ πῦρ ἐκ τοῦ καπνοῦ βιαζόμενος).

<sup>133</sup> Branham 1989a, 15-16 e 224-25 n. 10. Lo sconfinamento tra scetticismo e cinismo non è una novità; il primo ricorre, infatti, a termini cinici come *typhos*, frequente in Luciano soprattutto nei *Dialogi Mortuorum* (per la lotta contro il *typhos*, concetto che negli autori imperiali unisce le antiche scuole filosofiche, Declava Caizzi 1980, in partic. 64-65. Per un'analisi dettagliata del termine e del concetto nel nostro autore, Caccia 1989). I due gruppi condividevano, inoltre, il disprezzo per *alazoneia* e dogmatismi filosofici. Va, però, detto che «Lucian's skepticism is invasive but not programmatic» (Branham 1989a, 225 n. 10). Nessun trattamento di favore è riservato ai membri del gruppo, mossi dall'ipocrisia. Per un'analisi attenta del rapporto tra Luciano e lo scetticismo, con riguardo anche all'*Icaromenippus*, Bonazzi 2010, in partic. 38-40.

<sup>134</sup> Entrambi i dialoghi insistono sulla veridicità dell'impresa. L'interlocutore della *Necyomantia* è certo che Menippo non abbia tralasciato «nessuna delle cose degne di essere viste o udite» (2 μηδὲν τῶν ἀξίων θέας ἢ ἀκοῆς) e vista e udito sono la fonte per eccellenza dell'informazione storica, secondo una metodologia spesso enunciata dagli storiografi antichi (cf. Hdt. II 29 e 99; Thuc. I 22.1-3; Pol. XII 27). Il racconto dell'*Icaromenippus* trae, infatti, forza dalla parodia di numerosi passi erodotei, che gli danno il valore di una narrazione storica, corrispondente al vero. L'intero intervento iniziale può essere, così, letto come una parodia dei numerosi passi erodotei con stadi, parasanghe o giorni di marcia a segnalare le distanze (cf. II 6-7); la natura speciale dell'*apodemia* è, poi, confermata da una ripresa erodotea (cf. 2 θαυμάσια καὶ ἀκούσας καὶ ἰδῶν e Hdt. II 99; Thuc. I 22, 2-4). Si veda anche *Icar.* 2 τὸ παράδοξον τοῦ λόγου μῦθῳ δοκεῖ προσφερές dove il racconto, per quanto inerente un viaggio fantastico, è presentato come vero: «qui si sovrappongono tra loro, mantenendo la pretesa dell'*aletheia*, a) le categorie del sogno, b) del *paradoxon* (cf. *Icar.* 19 παραδόξου θέας, 22 τὸ παράδοξον ... τῆς ἐπιδημίας) e c) del mito» (Camerotto 2009a, 101. Cf. Camerotto 1998, 219). Cf. n. 138.

<sup>135</sup> Per questa lettura dei due dialoghi, Relihan 1993, 106-8.

Menippo è, inoltre, inizialmente chiamato a rendere conto di un comportamento quantomeno bizzarro: nell'*Icaromenippus* è tutto preso dal riconsiderare tra sé le distanze e le tappe celesti (cf. 1) e nella *Necyomantia*, entra in scena recitando versi euripidei (cf. p. 107). Simili stranezze sono spiegate dal recente ritorno<sup>136</sup> da un viaggio incredibile e paradossale<sup>137</sup>, un tratto fondamentale dei viaggi satirici lucianei (cf. *Cont.* 5 πέρα τοῦ πιθανοῦ) e che determina, da un lato, l'incomprensione degli interlocutori, che pensano a un sogno (cf. *Icar.* 1 μακρόν τινα τὸν ὄνειρον) o alla follia (cf. *Nec.* 1 παραπαίεις;), e che, dall'altro, dà ragione delle pretese di testimonianza autoptica del personaggio satirico, un motivo tipico della storiografia (cf. *Hdt.* 1.8, 2.29 e 99; *Thuc.* I 22.2-4, cf. n. 134) ma comunque molto diffuso (cf. *Hom. Od.* VIII 491; *Eur. Med.* 654 ss.)<sup>138</sup>. In entrambi i casi, l'interlocutore finisce per credere al racconto e «come narratorio fa entrare nella prospettiva fantastico-satirica dell'opera anche l'ascoltatore/lettore»<sup>139</sup>; il coinvolgimento è tale che quest'ultimo partecipa al viaggio e all'osservazione, insieme al protagonista e narratore<sup>140</sup>.

Con un modulo caro alla narrazione epica, con paralleli nella commedia (cf. *Pax* 66 ss.) e nei dialoghi di Platone, e verosimilmente proprio anche della cosiddetta satira menippea<sup>141</sup>, il racconto è, dunque, riavviato dal principio, con l'individuazione dei motivi della catabasi e dell'ascesa al cielo. Nel primo caso, Menippo sta per rivelare il decreto contro i ricchi, quando interrotto dall'interlocutore, è pregato di narrare dall'inizio le proprie avventure (cf. 2 τίς ἢ ἐπίνοιά σου τῆς καθόδου ἐγένετο); si rende poi conto di aver perso di vista il proposito originale solo al § 19<sup>142</sup>. Nell'*Icaromenippus*, invece, la voce satirica, riferiti i preparativi per la *mechane* aerea, decide di propria iniziativa di riavviare il racconto (cf. 3 πᾶσαν τὴν ἀλήθειαν τῆς διηγήσεως). In entrambi i casi, si

<sup>136</sup> Cf. *Icar.* 1 τὸ κεφάλαιον γὰρ δὴ πρὸς ἑμαυτὸν λογιζομαι τῆς ἔναγχος ἀποδημίας e *Nec.* 1 νεωστί, 2 ἔναγχος.

<sup>137</sup> Cf. *Icar.* 1 ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν e *Nec.* 1 τῆς καινῆς παραδόξου ταύτης ἀποδημίας.

<sup>138</sup> Cf. *Icar.* 2 θαυμάσια καὶ ἀκούσας καὶ ἰδὼν e *Nec.* 2 εἶδες ἅ τε ἤκουσας ... μηδὲν τῶν ἀξίων θεῶν ἢ ἀκοῆς παραλιπεῖν. Cf. Camerotto 2009a, 98-99 per alcuni rimandi bibliografici sul rapporto tra *opsis* e *akoe* nella letteratura e, in particolare, nella storiografia greca. Per la paradossale interazione di sintassi storiografica e accadimenti meravigliosi in Luciano, in particolare nelle *Verae Historiae*, si veda Beltrametti 1989, 211-20.

<sup>139</sup> Camerotto 2009a, 102.

<sup>140</sup> Cf. *Icar.* 11 διόπερ ὡς οἶον τε ἀναβὰς ἐπὶ τὴν σελήνην τῷ λόγῳ συναποδήμει τε καὶ συνεπισκόπει τὴν ὄλην τῶν ἐπὶ διάθεσιν «perciò, salendo come ti è possibile sulla luna con l'immaginazione, compi questo viaggio insieme a me e con me osserva da cima a fondo come stanno le cose sulla terra» (trad. di A. Camerotto).

<sup>141</sup> Tale ipotesi è avanzata da Relihan 1993, 28 sulla base del confronto tra Varrone, Seneca, Petronio, Marziano Capella e Boezio. Nella menippea delle origini, la digressione doveva essere coerente con l'incoerenza letteraria del genere, tesa, tra le altre cose, a frustrare le attese del lettore sull'immediato svolgimento del *plot*.

<sup>142</sup> εὖ γε ὑπέμνησας· οὐ οἶδ' ὅπως περὶ τούτου λέγειν προθέμενον πάμπολυ ἀπεπλανήθην τοῦ λόγου.

ha l'impressione che le peripezie attraverso cui il personaggio ha ottenuto le informazioni ricercate, siano tanto importanti quanto la lezione appresa<sup>143</sup>.

Seguono, a questo punto, i dettagliati resoconti dei preparativi: tentativi ed esercitazioni di volo nell'*Icaromenippus* (cf. 10-11) e oscure pratiche magiche e incantesimi nella *Necyomantia* (cf. 6-9).

Ora, la prima conseguenza di questi allestimenti è la definizione della voce satirica in quanto personaggio-*mixis*: nell'*Icaromenippus* è dotato di un'ala di avvoltoio e di una di aquila (cf. p. 101); nella *Necyomantia*, armato di *leonte*, lira e pileo (cf. 1), si fa passare per l'Eracle tragico, Orfeo e Odisseo (cf. p. 108)<sup>144</sup>.

Cominciato il viaggio, Menippo si abbandona all'osservazione piacevole (cf. *Icar.* 16 *τερπωλὴν* e *Nec.* 12 *ὑπερέχαιρον*) delle follie umane dalla luna (cf. *Icar.* 12, 15-19)<sup>145</sup> e dall'Ade (cf. *Nec.* 1-15), con alcuni temi comuni: dalla meschinità e dalle bassezze dei sovrani (cf. *Icar.* 15 e *Nec.* 16-17) a una più generica *ποικιλία*<sup>146</sup>, evocata anche attraverso l'immagine del ciceone (cf. *Icar.* 17 *ὁποῖος τις ὁ κυκεὼν οὔτος ἐφαίνετο* e *Nec.* 11 *τοιούτος ὁμίλος τῶν πάντα κυκόντων ἐν τῷ βίῳ*)<sup>147</sup>.

Ora, nell'*Icaromenippus*, l'immagine introduce un'estesa metafora teatrale, in cui Menippo accosta il ciceone a una scena con molti cori, in cui ciascun cantore non si cura dell'accordo delle voci ma del successo personale. Così, al finale, il corego li scaccerà e lo spettacolo del mondo apparirà ridicolo, mentre, ormai fuori dalla scena, i cantori saranno uguali (cf. 17 *ὅμοιοι πάντες ἤδη σιωπῶντες*) in una celebrazione dell'*isotimia*, motivo importante per Luciano, in particolare con riferimento alla morte e all'Ade, «dimensioni che hanno fin dalla commedia i tratti utopici di un altrove e di un mondo alla rovescia»<sup>148</sup>.

Lo stesso tratto compare nella *Necyomantia* (cf. 15 *ἅπαντες ... γίγνονται ὅμοιοι*), nuovamente associato a un'estesa metafora teatrale: la vita umana è qui presentata come

<sup>143</sup> Relihan 1993, 106.

<sup>144</sup> Come nel dialogo celeste Menippo potrebbe forse riuscire a entrare inosservato in cielo, grazie all'epica familiarità tra Zeus e l'ἀετός (cf. 22 *τὸν δὲ ἀετὸν ἠπιστάμην ἐκ παλαιοῦ συνήθη*), così nella *Necyomantia* il travestimento-*mixis* gli facilita l'ingresso nel regno dei morti, sulle tracce delle *Rane* di Aristofane (Camerotto 1998, 250; Camerotto 2009a, 116).

<sup>145</sup> Jufresa 2003, 179 riconosce una parodia del mito del *Fedro* della biga dell'anima umana, costituita da elementi opposti che tendono naturalmente verso l'alto il basso (246e-247c). Vi sarebbe, inoltre, una parodia della 'seconda navigazione' di Socrate (cf. *Phaedr.* 99c-d).

<sup>146</sup> Cf. *Icar.* 16 *ποικίλη καὶ παντοδαπή τις τὸν βίον* e *Nec.* 16 *διάφορα καὶ ποικίλα ... σχήματα*

<sup>147</sup> Cf. *Vit. Auct.* 14. L'immagine era già in Aristoph. *Ach.* 531 ed era applicata alla composizione artistica in Plat. *Leg.* 669d (cf. Luc. *Salt.* 85).

<sup>148</sup> Camerotto 2009a, 126, cf. Frye 1969, 309-10. Ferretto 1988, 79 n. 75 propone una mutazione del motivo dalla *Necyia* menippea, ritenendolo, inoltre, espressione di un desiderio diffuso all'epoca di Luciano, di una giustizia equiparatrice nell'Aldilà (cf. M. Aur. 4.24). Per l'*isotimia* infera, di cui si trova una celebrazione nelle ultime parole attribuite a Menippo in *D. Mort.* 30.2 *ισοτιμία γὰρ ἐν Ἄδου καὶ ὅμοιοι ἅπαντες*, si veda anche *Cat.* 15, 22; *D. Mort.* 1.4, 26.2. Sulla sua peculiare evoluzione in Luciano, nel cui Ade si assiste, piuttosto, a un'inversione tra ricchi e poveri, cf. p. 255.

uno spettacolo (cf. 16 παντοδαπήν ... θεάν, cf. *Icar.* 17 πολυειδεῖ τῷ θεάτρῳ), cui è riferita l'immagine della πομπή allestita dalla Fortuna<sup>149</sup>. In questo caso, la metafora pare particolarmente pertinente, se si pensa al travestimento da attore tragico e personaggio comico di Menippo, che compare sulla scena recitando versi tragici ed è invitato dall'amico a smettere di declamarli. In un certo senso, dunque, il personaggio satirico è parte della pomposità, oggetto di osservazione<sup>150</sup>.

Inoltre, in entrambi i dialoghi, la metafora introduce la giusta prospettiva che sfocerà, con una *climax*, nella scena della consultazione: tanto il verdetto degli Olimpici quanto la rivelazione di Tiresia, infatti, confermano la precarietà dell'esistenza e delle passioni umane di fronte all'ineluttabilità della morte<sup>151</sup>. La metafora è, così, messa al servizio di una nuova ottica che ha come fine la presa di coscienza della vanità dell'intera esperienza umana<sup>152</sup>; a tale idea corrisponde l'invito di Tiresia a condurre la vita degli ἰδιῶται, un invito al sorriso distaccato dello *spoudaiogeloion*<sup>153</sup>.

<sup>149</sup> Helm 1906, 44-50, seguendo Knauer, ritiene la metafora menippea, sulla scorta della diffusione, conseguente al recupero luciano, nella produzione retorica e filosofica (cf. Dio Chrys. 64.17, Epict. *Ench.* 17, M. Aur. 3.8, Max. Tyr. 1.1). Il parallelo vita/teatro, uomo/attore appartiene, però, alla filosofia popolare e, in particolare, alla predicazione cinico-stoica, che ha attribuito all'uomo una vera e propria recitazione sulla scena del mondo (cf. Solimano 1991, 72 ss. che sviluppa il discorso sull'opera senecana; e Brancacci 2002 per un'analisi della metafora nei cinici ellenistici sino a Enomao di Gadara). Come il parallelo vita/teatro, altre immagini popolari della produzione diatribica conobbero una progressiva diffusione filosofica e retorica; sebbene, dunque, non vi siano ragioni per dubitare dell'uso della metafora nel cinico Menippo, non esistono ragioni per attribuirgliene lo sviluppo luciano (Hall 1981, 81). Si confronti, inoltre, un passo dell'orazione *Sulla fortuna* di Dione di Prusa; qui, si dice che la vita degli uomini non differisce in nulla da una processione (cf. 64.27 οὐδὲν ... ὁ βίος τῶν ἀνθρώπων πομπῆς διαφέρειν ἐν ταῖς ἡμερησίαις μεταβολαῖς) guidata dalla *Tyche* (cf. Berardi 2004, 325).

<sup>150</sup> Così, Relihan 1993, 109-10 che estende, con una certa forzatura, le stesse conseguenze alla metafora teatrale dell'*Icaromenippus*.

<sup>151</sup> Particolarmente pertinente la lettura di Valverde 1999, 227, vera e propria sintesi dell'*Icaromenippus*: la mancanza di armonia, ἀναρμοστίας, sulla multiforme scena terrestre, ποικίλῳ καὶ πολυειδεῖ τῷ θεάτρῳ, causata dai coreuti (immagine negativa dei filosofi) sarà ristabilita quando il χορηγός, e cioè la morte, li farà uscire di scena uno a uno, αὐτῶν ἕ καστῶν ... ἀπελάσῃ τῆς σκηνῆς, non avendone più bisogno, οὐκέτι δεῖσθαι λέγων (17).

<sup>152</sup> Cf. Trédée 2002, 594-95. La studiosa isola la metafora dell'*Icaromenippus*, confrontata con quelle analoghe del *Nigrinus* (per cui si veda alle pp. 215 ss.), dalle altre di questo tipo frequenti in Luciano, in quanto inserita all'interno di una sorta di 'esercizio spirituale', in cui la riflessione interiore si concretizza visivamente nell'immagine. In maniera analoga, Matteuzzi 1998, 223 la ritiene una sorta di 'manifesto' del distacco luciano dallo spettacolo della realtà. Beltrametti 1989, 223 accennava alla possibilità di leggere in chiave metaletteraria le metafore teatrali luciane, immagine della rinascita antonina, «la grande scena di una faticosa e prolungata imitazione non tanto dei classici, quanto di una tradizione filtrata per lo stretto collo di bottiglia dell'aristotelismo». Si veda, infine, Jufresa 2003 per uno sguardo d'insieme all'immagine del teatro in Luciano, dove rappresenta generalmente la metafora della vita.

<sup>153</sup> Branham 1989a, 25, cf. García 2010, 84. Le due opere hanno, inoltre, altri motivi comuni; la scena della consultazione con Zeus (cf. *Icar.* 23-24) è in un certo senso accostabile all'incontro con Tiresia (cf. *Nec.* 21), anche se ciascuna presenta delle peculiarità. All'assemblea degli dei (cf. 29-33) corrisponde quella dei morti (cf. 19-20) e, al termine del concilio, il signore olimpico annuisce (cf. 33), sancendo la propria decisione; in maniera analoga, negli Inferi, il decreto è rettificato, più fantasiosamente (con tremore di collera e latrati), da Ecate e Cerbero (cf. 20).

A questo punto, è senz'altro evidente cosa s'intenda con l'affermare che *Icaromenippus* e *Necyomantia* sono sostanzialmente costruiti sui medesimi paradigmi; questi, però, come notato da G. Anderson, subiscono alcuni slittamenti, mostrati con chiarezza dalla ricostruzione dei passaggi fondamentali delle due imprese, riproposta qui sotto, di A. Camerotto<sup>154</sup>. Nell'*Icaromenippus*:

- a) la ricerca inizia dal disprezzo dei beni umani e lo sguardo di Menippo si rivolge verso l'alto.
- b) Si ha, quindi, un primo tentativo alla scuola dei filosofi, le cui teorie contraddittorie portano un'aporia ancora più grave.
- c) Giunge, allora, il momento della svolta; per risolvere l'aporia è necessaria una via diversa e Menippo progetta di salire personalmente in cielo sino alle sedi degli dei, dando inizio alla grande impresa satirica.
- d) Seguono i preparativi dell'impresa, con l'ideazione della *mechane* e gli esperimenti di volo.
- e) Iniziato il viaggio, Menippo fa tappa sulla luna, da dove osserva satiricamente la vita umana, grazie all'intervento di un aiutante magico che ne potenzia la vista.
- f) La seconda sosta è presso le sedi degli dei, dove l'osservazione satirica continua. Menippo è accolto tra le divinità, assiste alle attività di Zeus, che mostrano le debolezze e i vizi degli uomini, partecipa a un banchetto e osserva le incongruenze degli stessi dei.
- g) Prende, quindi, parte all'assemblea divina che decreta la punizione dei filosofi.
- h) Fa, dunque, ritorno sulla terra per una via diversa rispetto all'andata.
- i) Infine, reca il messaggio di ciò che è stato deciso nell'assemblea celeste.

Ora, nella *Necyomantia*, i passaggi sono gli stessi, come indica il ricorso alle medesime lettere, ma l'ordine può cambiare e, per questo motivo, queste non mantengono sempre la posizione prevista.

- i) Menippo porta sulla terra il messaggio di ciò che è stato deciso tra i morti.
- a) L'aporia etica derivante dalle incongruenze dei racconti dei poeti dà avvio alla ricerca.
- b) Menippo fa un primo tentativo alla scuola dei filosofi, dove teorie e comportamenti contraddittori determinano un'aporia ancora più grave.

---

<sup>154</sup> Camerotto 2009a, 11-12.



- c) Il momento di svolta coincide con la decisione di ricercare un'altra via per risolvere l'aporia. Menippo sceglie, quindi, di scendere nell'Ade, avviando l'impresa satirica.
- d) Si assiste, così, alla preparazione della catabasi. Menippo si reca a Babilonia e il mago Mitrobarzane lo prepara con riti speciali<sup>155</sup>.
- e+f) Giunto nell'Ade, si abbandona all'osservazione satirica, assistendo al giudizio dei malvagi nel tribunale di Minosse e visitando il luogo di punizione degli empi.
- g) Partecipa, quindi, all'assemblea dei morti, dove è approvato un decreto contro i ricchi.
- Consulta Tiresia per risolvere l'aporia etica iniziale.
- h) Infine, fa ritorno sulla terra per una via diversa dall'andata.

Nella *Necyomantia*, dunque, la dichiarazione del messaggio riportato da Menippo (i) è anticipata nel dialogo introduttivo (cf. 1-2), presente, peraltro, anche nell'*Icaromenippus* (cf. 1-3). Inoltre, il ruolo di Empedocle, aiutante magico sulla luna (cf. pp. 96 e 102), è modificato e anticipato da Mitrobarzane che aiuta la voce satirica prima del viaggio, con la stessa funzione di guida dotata di tratti magico-fantastici. Allo stesso tempo, però, la figura di Empedocle offre significativi punti di incontro con Tiresia; possiede, infatti, i tratti dell'εἶδωλον di un morto, non nell'Ade ma sulla luna<sup>156</sup>.

Infine, la *Necyomantia* offre un avvenimento in certo senso estraneo all'*Icaromenippus*: la consultazione di Menippo con Tiresia, indicata nello schema da una freccia. La novità di tale scena sta nel fatto che essa si configura come obiettivo epico del viaggio e si differenzia dall'incontro con Zeus (cf. *Icar.* 23-24), per il fatto che questo non presenta né domande né interrogativi epici<sup>157</sup>.

Del resto, i due colloqui hanno posto e peso diversi: l'incontro con Tiresia (cf. 21) segue l'assemblea dei morti (cf. 19-20), mentre nell'*Icaromenippus* la conversazione con Zeus (cf. 23-24) precede l'assemblea degli dei (cf. 29-33).

<sup>155</sup> Cf. Camerotto 2012, 218 n. 3: «il viaggio di Menippo a Babilonia rappresenta un primo notevole e progettato spostamento di prospettiva, che combina la lontananza geografica e culturale dell'Oriente..., i tratti anche fantastici della storia e dell'immaginario ormai consolidati..., e ancora i precedenti della tradizione filosofica e le logiche della magia ... Mitrobarzane è uno dei *magoi* di Zoroastro (*Nec.* 6 τινος τῶν μάγων τῶν Ζωροάστρου μαθητῶν καὶ διαδόχων): oltre che per i poteri straordinari che permetteranno a Menippo di scendere all'Ade e poi di fare ritorno sulla terra, questa figura si contraddistingue per l'oscurità del linguaggio dei suoi incantesimi (*Nec.* 7 ἐπίτροχόν τι καὶ ἀσαφές ἐφθέγγετο) e per la veste che indossa (*Nec.* 8 μαγικὴν τινα ἐνέδν στολὴν τὰ πολλὰ εἰκνεαῖν τῇ Μηδικῇ), tutti segni di una alterità che prepara e guida quella del protagonista».

<sup>156</sup> Camerotto 1998, 246.

<sup>157</sup> Camerotto 2009a, 12 e n. 28 rifiuta, così, il parallelo segnalato da Anderson tra le due scene di consultazione, un parallelo, però, almeno strutturalmente non completamente rinnegabile.

Ora, entrambe le inversioni potrebbero essere motivate dal modello comico<sup>158</sup>. Nelle *Rane*, celebre precedente della catabasi menippea, l'assemblea dei morti è, infatti, introdotta con una digressione (cf. vv. 755 ss.) e successivamente Dioniso riassume in una riflessione le ragioni della propria discesa agli Inferi (cf. vv. 1417 ss.). Questo schema sembra presente nella *Necyomantia*, dove Menippo giunge ad assemblea già convocata (cf. 19) e successivamente rievoca i propri affari con Tiresia (cf. 21). D'altro canto, nella *Pace*, archetipo dell'*Icaromenippus*, Trigeo fa un ingresso importante alle sedi divine (cf. vv. 179 ss.), riproposto da Luciano per Menippo; questi si trova così ad avere naturalmente l'occasione di un confronto immediato con Zeus, anticipato rispetto a quello con Tiresia.

Nulla avrebbe, però, vietato a Luciano di alterare il modello (cosa che peraltro fa regolarmente) e preservare la simmetria tra i due dialoghi. Le rispettive peculiarità strutturali andranno, dunque, verosimilmente spiegate anche alla luce dell'intero contesto dialogico.

L'*Icaromenippus* è costruito, infatti, lungo una *climax*, in cui l'originaria indignazione del personaggio satirico è progressivamente trasferita da Menippo alla Luna, dalla Luna a Zeus e, infine, da Zeus all'intera assemblea divina; di qui, appunto, la collocazione della conversazione con il signore olimpico prima dell'*ekklesia* celeste. In maniera simile, ma forse meno clamorosa, nella *Necyomantia*, Menippo s'imbatte in *auctoritates* sempre più importanti<sup>159</sup>; inoltre, in una *climax*, rivela la 'corruzione' dell'assemblea, svelando la sospensione della pena per il tiranno Dionisio; questi, accusato di crimini atroci ed empi, è salvato da Aristippo di Cirene, per la generosità con molti uomini di cultura (cf. 13). Segue, quindi, il decreto che, anticipato da brevi interludi a carattere morale, rimane su un piano prettamente teorico e suona tanto eccessivo da avere il sapore della vendetta più che della giustizia. Infine, la consultazione con Tiresia, con l'invito a non guardare alle origini e ai fini delle cose, suona quasi un invito a ignorare quanto appena visto, giacché non è fonte né di verità né di salvezza<sup>160</sup>.

Il riconoscimento del medesimo paradigma come falsariga di *Icaromenippus* e *Necyomantia*, due opere con protagonista la medesima voce satirica, non toglie, dunque, nulla all'originalità del loro autore. Luciano intrattiene, infatti, un rapporto attivo con i modelli, senza svilirli all'interno di una struttura paradigmatica, cui, peraltro, ricorre anche nel *Nigrinus*.

<sup>158</sup> Così, Anderson 1976a, 140 che conclude: «whichever dialogue Lucian wrote first, he has made use of the same elaborate pattern of incidents over again with only minor adjustments».

<sup>159</sup> Lo stesso accade nei *Dialogi Mortuorum*, dove agli incontri iniziali con Hermes e Caronte seguono il portiere Cerbero, il giudice Eaco e, infine, Ade in persona. Su questi aspetti e il loro valore nell'economia dell'opera, si veda González 2011, 364.

<sup>160</sup> Per questa interpretazione, Relihan 1993, 113-14.

Anche qui, infatti, come nell'*Icaromenippus*, il percorso filosofico ha inizio da un'aporia visiva, causa del viaggio a Roma, presentato come una discesa agli Inferi<sup>161</sup>. Anch'esso trova compimento nell'osservazione satirica del μετέωρος ἐπίσκοπος (cf. *Nigr.* 18 σφόδρα που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιγνόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχῶν γωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν δυνάμενα, cf. p. 213), agente di quel ἐπισκοπεῖν fondamentale alla satira, fonte dello straniamento necessario a osservare nei minimi particolari la vita umana, e associato, tra l'altro, alla voce satirica dell'*Icaromenippus* (cf. 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο). Qui, come nel *Nigrinus*, dove il motivo è certamente più diffuso (cf. pp. 215 ss.), Luciano ricorre all'immagine teatrale, messa al servizio, come anche nella *Necyomantia*, della satira, per prendere coscienza della vanità dell'intera esperienza umana<sup>162</sup>. I paradigmi strutturali non scadono, così, nella banalità, evitata anche grazie al rapporto originale con i modelli, rivissuti e arricchiti in funzione del contesto satirico.

### 3. Conseguenze dei modelli testuali su Menippo, voce satirica di Luciano

L'analisi condotta, fondata sui più recenti studi dell'*Icaromenippus* e della *Necyomantia*, mostra l'importanza del modello comico nella costruzione dell'impresa satirica. Motivi e andamenti strutturali sono, infatti, ripresi in maniera originale e rivissuti nel nuovo contesto della satira, secondo un *modus operandi* che, si vedrà, caratterizza anche il rapporto con il modello platonico nei dialoghi a esso direttamente riconducibili.

In entrambe le opere, infatti, l'iniziale fallimento di Menippo, incapace di risolvere l'aporia all'interno dei confini familiari del mondo comune, determina la ricerca di una soluzione al di fuori di esso, come accadeva agli eroi di Aristofane; il contrasto fra gli estremi di tale progressione e, dunque, la distanza tra Menippo e le sue epico-comiche imprese, genera uno *humour* interamente imperniato sul conflitto fra tradizioni differenti<sup>163</sup>. Si chiarisce, così, ulteriormente il rapporto nella realizzazione dell'impresa tra l'*Icaromenippus*, la *Necyomantia* e i rispettivi referenti comici, la *Pace* e le *Rane* di Aristofane; il samosatense, nel momento stesso in cui si colloca all'interno della tradizione aristofanea, se ne discosta in maniera indicativa.

La prima di tali divergenze è, piuttosto banalmente, la nuova forma letteraria veicolo dell'impresa, una narrazione inframmezzata da dialoghi, che permette a Menippo di richiamare l'attenzione del pubblico con più facilità degli eroi di commedia. Rispetto a

<sup>161</sup> Cf. *Nigr.* 17 λόγον ἀπήτουν τῆς δεῦρο ἀφίξεως, ἐκεῖνα δὲ τὰ τοῦ Ὀμήρου λέγων  
τίπτ' αἰτ', ὦ δύστηνε, λιπὼν φάος ἡελίοιο,

τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν εὐτυχίαν ἐκείνην καὶ τὴν ἐλευθερίαν, ἥλυθες, ὄφρα ἴδης τὸν ἐνταῦθα θόρυβον, cf. Hom. *Od.* xi 93-94. Su questo aspetto del *Nigrinus*, si veda a p. 214.

<sup>162</sup> Per un'analisi puntuale dei paralleli tra *Icaromenippus* e *Nigrinus*, Camerotto 1998, 257-60.

<sup>163</sup> Branham 1989a, 17.

questa, Menippo si muove in un'Atene ormai fuori dal tempo, in cui affronta problemi di carattere più universale, ribaditi dall'avversione per *alazoneia* e *tuphos*, condivisa, nel finale, con gli dei superi e inferi. Non sorprende, dunque, che i due testi coniughino il medesimo paradigma, di là dalla simmetria 'naturale' che lega e insieme oppone un viaggio verso l'Ade e verso il cielo, tradizionali esempi del viaggio che conduce al di fuori della realtà e, in quanto tali, mete privilegiate nella commedia<sup>164</sup>.

Detto ciò, si tratta di verificare se il modello comico intervenga (oltre che a livello strutturale) anche nella costruzione del personaggio satirico; l'ipotesi è, cioè, che Menippo riproponga, in chiave satirica, tratti dell'eroe comico aristofaneo, esattamente come Timone rivive l'esperienza del Cnemone menandro arricchendola e 'deformandola' al fine di costruire un personaggio satirico (cf. pp. 65 ss.).

Ora, la derivazione comica di Menippo personaggio satirico dell'*Icaromenippus* è stata dimostrata dai recenti studi di A. Camerotto<sup>165</sup>; il fatto che si tratti di due dialoghi dagli evidenti parallelismi invita a riconoscere un medesimo o per lo meno molto simile stato di cose per la *Necyomantia*.

### 3. 1. La ποικιλία eroica di Menippo, personaggio-*mixis*

In questo studio sui personaggi satirici lucianei, si è partiti dall'analisi dei tratti che fanno dei protagonisti aristofanei degli eroi. Si rimanderà, ora, al capitolo in questione per riprendere nel dettaglio il tema della dimensione eroica di queste figure (cf. pp. 26 ss.) e a esso si farà riferimento per riconoscere i medesimi motivi, piegati al nuovo contesto satirico, nella costruzione della voce satirica Menippo. Aristofane e Luciano esplorano, infatti, il potenziale parodico di ben note tradizioni mitiche, che prevedevano il confronto con le divinità o la discesa agli Inferi.

L'essenza della natura eroica di questi personaggi, eredi di note dimensioni eroiche (cf. pp. 43 ss.), stava nella ποικιλία, nella compresenza, cioè, di tratti umani, divini e animali; la comunione di aspetti contrastanti è, infatti, intrinseca all'eroe dall'epica.

#### ◆ La dimensione umana e la ὄβρις

La testimonianza, forse più evidente, dello *status* umano di Menippo sta paradossalmente proprio nella straordinarietà delle imprese; si crea, infatti, un contrasto tra l'eccezionalità delle peripezie e la dimensione umana dell'artefice, lo stesso notato per i caleidoscopici protagonisti della commedia aristofanea<sup>166</sup>. I suoi interlocutori si mostrano

<sup>164</sup> Camerotto 2009a, 96-97. Per il viaggio celeste o ctonio, mezzo di fuga dalla realtà, cf. Eur. *HF* 1157 (πτερωτὸς ἢ κατὰ χθονὸς μολῶν), *Hipp.* 1290-93, *Ion* 1238 ss., *IT* 1138-42, *Med.* 1296 ss.

<sup>165</sup> Camerotto 2009a, 24-42.

<sup>166</sup> Menippo compie ciò che non possono gli altri mortali, in particolare, i filosofi che pretendono di conoscere tutto come se fossero stati in cielo (cf. *Icar.* 5). L'umanità di Menippo è evidente anche in *D.*

così straniti di fronte alla possibilità che sia stato protagonista di un viaggio tanto straordinario da pensare, piuttosto, a un sogno (cf. *Icar.* 1 μακρὸν τινα τὸν ὄνειρον) o alla follia (cf. *Nec.* 1 παραπαίεις;), cosa che gli vale irritazione e battute ironiche. Nella *Necyomantia*, infatti, gli è chiesto più volte di smettere di parlare in versi (cf. 1) e nell'*Icaromenippus*, è apostrofato con ironici e inconsapevolmente profetici epiteti divini<sup>167</sup>.

In questi dettagli, stanno alcuni fra i primi punti di contatto tra il Menippo di Luciano e l'eroe comico aristofaneo, anch'egli inizialmente circondato da incomprendimento e disprezzo. Trigeo, protagonista della *Pace*, modello dell'*Icaromenippus*, è accusato di soffrire proprio di follia (cf. 54 μίνεται καινὸν τρόπον) e di pazzia sono accusati anche Strepsiade (cf. *Nub.* 783, 832-33, 844-46), Pisetero (cf. *Av.* 427, 1214), Cremilo (cf. *Pl.* 2, 507-8) e lo stesso Dioniso (cf. *Ra.* 41); per non parlare della mania di cui è vittima Filocleone (cf. p. 41).

Il risultato di tali accuse sta nella collocazione dei protagonisti comici e satirici in una logica altra, che ne fa dei diversi, determinandone l'isolamento, nonostante le idee all'origine siano condivise dall'autore e, auspicabilmente, dal pubblico. Nel caso dell'eroe comico, il tutto sfociava nella costituzione di un nuovo mondo, a seguito del rovesciamento del vecchio. I protagonisti della commedia aristofanea affrontavano, infatti, problemi concreti, come la guerra del Peloponneso e la morte di Euripide, riportando fra gli uomini la Pace e il tragediografo.

Al contrario, a dispetto del carattere aristofaneo, l'impresa di Menippo, in un'Atene ormai fuori dal tempo, è volta, come quella degli altri personaggi satirici, a problematizzare di carattere più generico e universale, le teorie contraddittorie dei filosofi sull'ordine naturale nell'*Icaromenippus* e il conflitto fra tradizione mitica e leggi nella *Necyomantia*.

Lo scopo dell'impresa satirica menippea, come, del resto, delle altre voci satiriche, non è un'inversione della realtà, simile a quella aristofanea, ma, piuttosto, un cambiamento di prospettiva. Come già osservato a p. 70 ss., infatti, il suo unico fine sta nell'osservazione critica del reale per smascherarne contraddizioni e vizi e la denuncia è, di

---

*Mort.* 1.2 (γέρων, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθρον, ἅπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτυχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον), dov'è descritto come un vecchio dalla testa pelata, coperto da un logoro mantello pieno di toppe, che vive nella povertà assoluta, garanzia di libertà e *parrhesia*, ripropo-  
nendo il paradigma del cinico Diogene (cf. *Diog.* 6.22 ss., cf. 6.13 per Antistene). In effetti, il Craneo e il Liceo, indicati a Polluce come i luoghi in cui potrà imbattersi in Menippo, erano fra i preferiti da Diogene (cf. *Diog.* 6.22-23, 38 e 80). Cf. Anderson 1976c, 278: «the first dialogue of the Dial. *Mort.* series develops the portrait of Menippus in some detail. B. MacCarthy (YCS 4, 1934, 12) took this as an indication that Luciano is here writing about Menippus for the first time: but it might equally serve as a convenient reminder to an audience at the start of a new series; the technique whereby one character gives an exposition of material familiar both to his companion and the audience is frequent enough in the other miniatures» (*ibid.*, 274), cf. *D. deor.* 5, 15; *D. mar.* 4; *D. Mort.* 14.

<sup>167</sup> Il fatto di non essere creduto, procura una gioia estrema a Menippo, consapevole di aver compiuto un'impresa incredibile (cf. *Icar.* 2 ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν, cf. p. 98).

fatto, il fine. Non sorprende, dunque, che a fronte del *πράγμα κάλλιστον* della commedia<sup>168</sup>, l'azione satirica sia un *πράγμα παράδοξον*<sup>169</sup>, in cui il piacere non deriva dal riso liberatorio, ma risiede nell'osservazione distaccata della *ποικιλία* umana<sup>170</sup>, nel suo smascheramento e attacco.

Così, gli elaborati preparativi di Menippo alle imprese di *Icaromenippus* e *Necyomantia* portano a risultati comicamente non consequenziali e al rinviramento dell'avversione iniziale per *alazoneia* e *tuphos*. Ciò non vieta, però, che queste imprese siano un *τόλμημα* come quelle degli eroi cui s'ispirano<sup>171</sup> e, allo stesso modo, che Menippo sia *τόλμηρος* (cf. *Icar.* 3 ὦ *τολμηρότατε πάντων* e *Pax* 182, 362 *τόλμηρε*, 1031 *πορίμω τε τόλμη*), audace e libero da qualsiasi inibizione, mentre viola ogni limite e convenzione, consapevole dell'audacia dell'impresa.

La *τόλμη* è, del resto, virtù non semplice, applicata, in negativo, ai filosofi<sup>172</sup>; «gli attributi di Menippo sono gli stessi, ma il segno attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica diviene positivo, senza comunque perdere l'ambiguità e non senza l'autoironia»<sup>173</sup>. E, come accadeva in commedia, anche nel dialogo satirico la *τόλμη* può assumere i connotati della *ὑβρις*.

L'eroe comico, infatti, non seguiva nessuna regola oltre alle proprie e usava le proprie abilità per volgere tutto a proprio vantaggio. Così, ad esempio, Trigeo insultava, come un Prometeo, uno Zeus maldisposto nei confronti degli uomini (cf. *Pax* 57) e l'avventuroso viaggio celeste si connota come un atto di *ὑβρις* (cf. *Pind. I.* 7.44)<sup>174</sup>.

In maniera simile, nell'*Icaromenippus* l'impresa di Menippo è paragonata all'epico tentativo di dare assalto alle sedi divine da parte di Oto ed Efialte<sup>175</sup> e, sempre per questo, sul finale, il personaggio satirico è privato delle ali, così che nessuno possa seguirne la pericolosità dell'esempio<sup>176</sup>. Il rischio è, infatti, di incrinare le categorie fondamentali dei rapporti tra dei e uomini, come accadeva in commedia. Il volo, dunque, è qualcosa d'inaudito e l'ascesa al cielo un atto di *ὑβρις*.

<sup>168</sup> Cf. *Pax* 323 *πράγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα*

<sup>169</sup> Cf. *Icar.* 2 τὸ παράδοξον τοῦ λόγου μῦθῳ δοκεῖ προσφερές, 19 τῆς παραδόξου θέας, 22 ὑπετάραττε γὰρ ἡσυχῆ τὸ παράδοξον μου τῆς ἐπιδημίας.

<sup>170</sup> Cf. *Icar.* 16 ποικίλη καὶ παντοδαπὴ τις τὸν βίον e *Nec.* 16 διάφορα καὶ ποικίλα ... σχήματα

<sup>171</sup> Cf. *Icar.* 23 Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν, cf. *Pax* 93-94 ὑπερ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμησάμενος, *Ra.* 116 *τολμήσεις* in riferimento alla catabasi di Dioniso. Le idee progettuali di Menippo e Trigeo sono ἐπινοίαι (cf. *Icar.* 3, 23 e *Pax* 127 τίς δ' ἠπίνοιά σου-στίν).

<sup>172</sup> Cf. *Icar.* 6 ἐτόλμων, 8 ἐτόλμησαν, 8. *τολμητάς* καὶ *θαυματοποιούς*, 21 *τι τολμώντα νυκτερινώτατον*.

<sup>173</sup> Camerotto 2009a, 34 n. 84.

<sup>174</sup> La *ὑβρις* comica può sfociare anche in un più comune e comico *ὑβρίζειν* contro tutto e tutti (Camerotto 2008, 272). Su questi aspetti si veda più estesamente a pp. 27 ss.

<sup>175</sup> Cf. 23 τί ἄν λέγοις, φησίν, ὦτου καὶ Ἐφιάλτου, ὅπου Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν;

<sup>176</sup> Cf. 34 *περιαιρεθέντα αὐτὸν τὰ πτερὰ, ἵνα μὴ καὶ ἀδθις ἔλθῃ ποτέ*

### ◆ Dimensione divina

In quanto artefice di un trionfo assoluto, l'eroe comico poteva assumere tratti divini, fonte di ammirazione e invidia da parte del Coro; libero da qualsiasi contingenza umana, l'eroe aristofaneo cambiava, infatti, atteggiamento ogniqualvolta la situazione lo richiedesse. Tale trionfo è sancito nella *Pace* dalle nozze con Opora, e negli *Uccelli*, altro dialogo presente a Luciano nell'*Icaromenippus*, dall'unione di Pisetero con Basileia, assimilata a quella tra Zeus ed Era (cf. *Av.* 1731-42b). In questa commedia, l'apoteosi è totale, giacché l'eroe compare come nuovo Zeus dotato di folgore (cf. 1712-14 e 1744-54) e afferma di dirigersi ἐπὶ δάπεδον Διός (1757).

Ora, Menippo condivide con l'eroe comico anche la dimensione divina. Questa è già profeticamente introdotta nelle battute iniziali dell'*Icaromenippus*, dove il personaggio satirico è ironicamente apostrofato con alcuni epiteti celesti; è διοπετής (2, cf. Eur. *IT* 977), θεσπέσιος (2, cf. Hom. *Il.* II 600; *Od.* XII 158, XXIV 49), Ὀλύμπιος (2, cf. Hes. *Op.* 474; Hom. *Il.* XVIII 79, XXII 130) e τέλειος (11, cf. *Il.* VII 247, XXIV 315); è, inoltre, ascritto tra gli Οὐρανίωνες (2, cf. *Il.* I 570, V 373 e 898, XVII 195, XXI 275 e 509, XXIV 557 e 612) e le sue ali sono ὠκυπτέροις (10, cf. *Il.* XII 62). Tale dimensione è, inoltre, esplicitamente allusa quando osserva dalla Luna le regioni dei Traci e dei Misi, l'Elade, la Persia e l'India, «come il famoso Zeus di Omero» (11 ὡςπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς ἐκεῖνος, cf. *Il.* XIII 3-6). È una vista totale, che unisce la grande visione telescopica alla microscopica e che supera i vincoli temporali.

La dimensione divina di Menippo si completa, infine, nella sezione finale, quando, ammesso alle alte sfere celesti, infrange i confini insuperabili tra umano e divino, partecipando a un banchetto, dove assaggia il nettare degli dei, in grado di trasformare un mortale in immortale (cf. 27)<sup>177</sup>. Inoltre, terminato il pasto, riflette, insonne, sull'assetto del mondo divino (cf. *Icar.* 28 ἄλλοι μὲν ῥά θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι ἰπποκορυσταί / εὐδον παννύχοι, ἐμὲ δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος) e grazie alla metafrasi Δία > ἐμέ, prende il posto dello Zeus epico (cf. *Il.* II 1-2). Il personaggio satirico finisce, inoltre, per rivelarsi il solo detentore del distacco e della proverbiale serenità olimpica: Zeus e gli altri dei appaiono, infatti, immersi nell'affanno della quotidianità (cf. 22 ss.)<sup>178</sup>. A questa fa, però, ritorno, diversamente dall'eroe comico, il personaggio satirico, in nome del differente scopo della satira, non la trasformazione della realtà ma il suo smascheramento e attacco.

La componente divina è, inoltre, presente, seppur in maniera forse più sottile, nella *Necyomantia*, dove il personaggio satirico scende in campo con indosso *leonte*, lira e pileo (cf. 1), segni distintivi di eroi quali Odisseo e Orfeo e di un dio quale Eracle. Lo scopo di tale travestimento è essere scambiato per questi personaggi e poter far ritorno

<sup>177</sup> Significativamente *Icar.* 27 οὔτε σῖτον ἔδουσιν, οὐ πίνουσ' αἴθοπα è una citazione di Hom. *Il.* V 341. Sulla diversa dieta umana e divina, cf. Hom. *Od.* V 44-227.

<sup>178</sup> Camerotto 1998, 235-36.

dall'Ade (cf. 8). Non si assiste, dunque, a una vera e propria acquisizione di caratteristiche divine, ma è un dato di fatto che Caronte scambi effettivamente Menippo per il dio Eracle (cf. 10) e che, come il vero Orfeo, ammalia Cerbero con la lira (cf. 10).

#### ◆ La dimensione animale

La terza componente della *ποικιλία* eroico-comica risiedeva nella dimensione animale (cf. pp. 29 ss.). I protagonisti aristofanei erano, infatti, in grado di assumere i tratti di topi, cani, scimmie e uccelli, sia metaforicamente sia attraverso una vera e propria metamorfosi. Dimensione teriomorfa avevano, così, Filocleone e le sue azioni, rappresentati con una successione di immagini animali: patella (cf. *Ve.* 105), ape o calabrone (cf. 107), topo (cf. 140, 204-205), vari tipi di uccelli (cf. 129, 207), asino (cf. 189) una donnola ladra (cf. 363), uno κνώδαλον (4). I casi più macroscopici sono, però, senz'altro, quelli di Pisetero ed Euelpide, le cui metamorfosi in uccelli, con la magica comparsa delle ali (cf. *Av.* 801-808), costituiscono il perno dell'azione comica.

La metamorfosi avicola degli *Uccelli* risulta, tra l'altro, particolarmente pertinente per Menippo che, nell'*Icaromenippus*, cosciente di non potersi effettivamente trasformare in uccello, realizza la *mechane*, dotandosi di un'ala d'aquila e di una d'avvoltoio, a suo parere quelle più adatte alle dimensioni umane (cf. 10 ταῦτα γὰρ μόνα διαρκέσαι πρὸς μέγεθος ἀνθρωπίνου σώματος); tra l'altro, per la loro generazione e applicazione segue proprio il modello degli *Uccelli* (cf. 654-55 e 1307 ss.). Le giornate di viaggio si trasformano, inoltre, in giornate di volo (cf. 1 εὐζώνῳ ἀετῷ μιᾶς ἡμέρας), attraverso la dimensione animale dell'ἀετός. Inoltre, le ali divengono un tutt'uno con Menippo che le sente proprie (cf. 2 οἰκεῖα γὰρ ἦν μοι τὰ πτερὰ), mentre affiora l'idea di una vera e propria metamorfosi avicola (cf. 2 ἰέραξ τις ἢ κολοιδὸς ἐξ ἀνθρώπου γενόμενος). Così, i tentativi di volo sono accostati a quelli delle oche (cf. 10 ὥσπερ οἱ χῆνες), sino a quando il personaggio satirico, superata l'insicurezza che lo faceva somigliare a un pulcino, è finalmente τέλειος (cf. 11) e ὑψιπέτης come un'aquila (cf. 11 ὑψιπέτης γενόμενος οὐκέτι τὰ νεοττῶν ἐφρόνουσιν)<sup>179</sup>.

#### ◆ Declinazione della coppia eroica nell'isolamento satirico

Nel Menippo di *Icaromenippus* e *Necyomantia*, la *ποικιλία* eroica resta, dunque, sostanzialmente invariata, giungendo dalla dimensione epico-mitica dell'eroe omerico attraverso la mediazione dell'eroe aristofaneo. Come già questi, anche Menippo non è solo nello svolgimento dell'impresa.

<sup>179</sup> Menippo, 'mezzo' aquila e 'mezzo' avvoltoio, ha una natura ambigua, che, nel banchetto celeste, gli vale un posto accanto a divinità come Pan, i Coribanti, Attis e Sabazio, dei «stranieri e ambigui», μετοίκους ... καὶ ἀμφιβόλους (27).



Alcuni eroi comici, infatti, erano scortati da un compagno, uno ‘specchio’ che rifletteva e completava, caricaturizzava e contraddiceva l’eroico compare. I due potevano essere legati da rapporti di parentela (come Filocleone e Bdelicleone o Strepziade e Fidipide o, ancora, Euripide e il Parente), o dall’appartenenza allo stesso gruppo sociale (Pisetero ed Euelpide sono due cittadini legati da rapporti di amicizia) e potevano seguire percorsi paralleli, come Strepziade e Fidipide, entrambi discepoli di Socrate ma con risultati differenti, o Euelpide e Pisetero, fondatori della nuova città e destinati l’uno a scomparire e l’altro a trionfare. Già gli eroi omerici potevano, del resto, essere affiancati da un secondo eroe con funzione accessoria o, addirittura, dall’intero esercito da guidare all’attacco (cf. pp. 41 ss.)<sup>180</sup>.

Ora, questi principi di reciprocità non mi sembrano, invece, attivi in chi aiuta Menippo nell’impresa, in Mitrobarzane che ne permette l’accesso all’Ade e in Empedocle che ne potenzia la vista. Il loro ruolo appare, più che quello di un compagno, quello di un ‘aiutante magico’, quasi una sorta di *deus ex machina* collocato alle origini dell’avventura eroica. Grazie al loro magico e quasi divino intervento, infatti, la situazione si sblocca e l’impresa può proseguire in maniera ancor più straordinaria.

A mio parere, una tale differenziazione nella caratterizzazione del compagno ‘eroico’ sarà verosimilmente legata alle differenti condizioni in cui Menippo si muove.

Gli eroi aristofanei agivano, infatti, in contesti collettivi, dove i compagni/alleati finivano per assumere le stesse qualità dell’eroe e identificarsi nel medesimo progetto. Nell’impresa satirica, manca, invece, la dimensione collettiva; essa mira all’osservazione che, per essere satirica, deve godere dell’isolamento necessario allo straniamento. Per questa ragione, non può esserci un compagno che condivide, come uno specchio, l’impresa di Menippo, alla maniera degli alleati aristofanei; verrebbero, infatti, meno lo straniamento e l’isolamento necessari; in questo senso, l’impresa satirica nega la collettività. Il tutto perché, come notato sopra, sono cambiati i risultati cui mira l’individuo ποικίλος, non più il rovesciamento della realtà ma la sua semplice osservazione, e Luciano ne è consapevole.

#### ◆ Valori e significato dell’impresa satirica

A dispetto delle caratteristiche eroico-comiche dell’impresa menippea, la satira si risolve, dunque, come sempre, nell’osservazione e nella denuncia; non è in potere dell’eroe satirico trovare una soluzione ai problemi oggetto di contestazione.

Così, nella *Necyomantia*, Menippo abbandona la dimensione quotidiana alla ricerca di una risposta sul miglior tipo di vita, ma, alla fine del viaggio, scoprirà che la verità di Tiresia (cf. 21 ὁ τῶν ἰδιωτῶν ἄριστος βίος) è la stessa da lui dedotta, prima ancora della catabasi, dall’osservazione delle contraddizioni e delle ipocrisie dei filosofi (cf. 4

<sup>180</sup> Cf. Di Donato 2006, 41-43; Camerotto 2009b, 45; Jay-Robert 2009, 57-59.

χρυσοῦν ἀπέδειξαν οὔτοι τὸν τῶν ἰδιωτῶν τοῦτον βίον). E si tratta di una verità che stride con la decisione di abbandonare la vita dell'uomo qualunque, dell'ἰδιότης, per impegnarsi in un viaggio straordinario<sup>181</sup>.

In maniera simile, nell'*Icaromenippus*, si sentono risuonare per ben tre volte forti lamenti nei confronti dei filosofi. Nella prima, è Menippo a parlare e da questa scaturisce la decisione del viaggio. A metà traversata, la Luna si fa portavoce delle medesime e più forti rimostranze. Il personaggio satirico promette di riferirle a Zeus e colpisce che, arrivato fra gli Olimpici, riporti al sovrano divino le rimostranze di Selene, senza nemmeno accennare ai propri originari propositi, da cui appare ormai dissociato. Non è, infatti, formulata nessuna domanda sull'ordine del cosmo e, così, l'impresa fantastica inizia a perdere senso e scopo. Tocca, infine, a Zeus lamentarsi della schiatta dei filosofi (cf. 29-32); le altre divinità concordano, ma, come fa notare il sovrano, sarebbe sacrilegio ucciderli durante la tregua sacra; il tutto è, così, rimandato alla sua conclusione (cf. 33). Anche la fantasia dell'*Icaromenippus*, dunque, parte da un problema umano, cui si cerca soluzione a livello super-umano; tuttavia, non solo Menippo abbandona i quesiti metafisici cui cercava risposta, ma concentrandosi su altri più concreti, quale il comportamento dei filosofi, li mostra insolubili<sup>182</sup>.

Come nella *Necyomantia*, dunque, anche nell'*Icaromenippus*, il supporto dell'«altro mondo», ottenuto per una «buona causa», si rivela inutile; o perché Menippo conosceva già la soluzione al problema e con il viaggio l'ha, per certi versi, momentaneamente negata, o perché ne dimentica le originarie motivazioni e, comunque, la soluzione prospettata non è immediatamente attuabile.

### 3. 2. Menippo, una voce satirica fra le altre

Menippo rappresenta l'incarnazione satirica dell'eroe comico aristofaneo, le cui caratteristiche sono piegate alle esigenze della satira. Polimorfe e ambigue le imprese, polimorfo e ambiguo il personaggio, che scende nell'Ade recitando la parte di Eracle, Orfeo e Odisseo e sale in cielo con l'ausilio di un'ala d'avvoltoio e di una d'aquila.

Il modello dialogico, per quanto fondamentale alla realizzazione dell'impresa (cf. pp. 99 ss.) e alla costruzione del personaggio satirico (cf. pp. 120 ss.), non ne intacca l'essenza satirica, cosicché anche Menippo mira alla denuncia, lo stesso risultato ottenuto, ciascuno con le dovute peculiarità, dalle altre voci satiriche lucianee. Tale parallelo è

<sup>181</sup> Secondo Relihan 1993, 110-11, acquista senso, in quest'ottica, il dettaglio con cui Luciano informa che Menippo risalì sulla terra attraverso l'antro di Trofonio, un oracolo sbeffeggiato in *D. Mort.* 10; Menippo tornerebbe, dunque, alla luce come un falso profeta.

<sup>182</sup> Relihan 1993, 112-13, ma già Harmon 1915, 267 commentava: «from the standpoint of the writer and the reader, what Menippus brings back is nothing but moon-shine, and that is perhaps why he is compared with Icarus and not Dedalus in the title *Icaromenippus*».

senz'altro istruttivo del modo in cui Luciano le costruisce; i risultati sono gli stessi, mentre cambia la via per ottenerli.

Questo permette all'autore di poter dissacrare altrove il motivo del volo, nell'*Icaromenippus* parte integrante dell'impresa 'eroica', senza essere tacciato d'incoerenza. Come, infatti, si noterà alle pp. 193 ss., nel *Navigium*, la voce satirica Licino si scaglia contro l'impresa sognata da Timolao, che coincide, in parte non trascurabile, con quella di Trigeo e che conseguentemente presenta numerose consonanze con quella dell'*Icaromenippus*: l'uomo che, orgoglioso di numerosi e inutili anelli, vola e vede paesi esotici (cf. *Icar.* 18, 11 ss., 16 e *Nav.* 44), trovando le risposte alle speculazioni dei filosofi, guardando le battaglie dall'alto e avendo accesso alle camere altrui (cf. *Icar.* 6 ss., 15 e *Nav.* 44), è, infatti, con le dovute peculiarità, lo 'stesso' nei due dialoghi<sup>183</sup>. Nel *Navigium*, però, quest'uomo rappresenta ciò da cui Licino, voce satirica di dialoghi 'platonici', prende le distanze, vale a dire un'impresa comicamente eroica. Ciò non vieta che un altro personaggio satirico, nella fattispecie Menippo, possa trarre ispirazione dall'eroe comico, in dialoghi in cui l'ispirazione platonica lascia spazio a quella aristofanea.

Dunque, pur nell'uniformità del messaggio e dei fini, Luciano mostra non solo di poter scegliere, nella costruzione dei suoi personaggi satirici, tra gli archetipi indicati nel celeberrimo passo del *Bis accusatus* (cf. 33), ma anche, all'occasione, di poterli opporre.

Che ne è, allora, di Socrate nell'*Icaromenippus* e nella *Necyomantia*?

Per cercare di suggerire una risposta alla domanda, si farà ancora una volta riferimento agli studi di J.C. Relihan, secondo cui «Plato's narrator and self-deprecating naïf, Socrates, [is] the most important model for Menippus' own personality», dove con Menippo si fa riferimento al gadarese, 'padre' del 'genere' eponimo<sup>184</sup>.

L'esempio di Platone nell'invenzione e nella costruzione di miti, evidentemente irreali ma presentati come reali<sup>185</sup>, sarebbe stato, infatti, un forte motivo propulsore per la satira menippea e la sua dirompente fantasia. L'esempio più calzante è nel mito di Er (cf. *Resp.* 614b ss.)<sup>186</sup>, la cui trama presenta interessanti punti di contatto con quelli che,

<sup>183</sup> Licino chiede sarcasticamente a Timolao se, nelle sue peregrinazioni aeree, si sia mai imbattuto in un vecchio dal naso camuso (cf. *Nav.* 45), un passo da leggere in parallelo con l'incontro di Menippo ed Empedocle (cf. *Icar.* 13).

<sup>184</sup> Relihan 1993, 180.

<sup>185</sup> Su questo si veda Gill 1979 secondo cui il mito di Atlantide rappresenta «the first piece of deliberately fictional narrative in Greek literature» (*ibid.*, 76). Platone, infatti, presenta il racconto come vero, pur consapevole della sua falsità; esso è, dunque, un *simulacrum* plausibile. Manca, inoltre, qualsiasi intento ingannevole nei confronti del pubblico, cui, anzi, sono dati indizi sufficienti a comprendere la natura dello scritto.

<sup>186</sup> Il mito è presente a Luciano in *Philops.* 25 (cf. p. 287) e in *Icar.* 25, dove Zeus ascolta le preghiere dei mortali, su un trono d'oro accanto a quattro θυρίδες ... τοῖς στομίσις τῶν φρεάτων εἰκυῖαι πόματα ἔχουσαι. Come più tardi Menippo, anche Er vedeva un pozzo di luce, simile a una colonna cava, andare dalla terra al cielo; accanto a esso, sedevano le Moire (cf. 617b-c). Per il riconoscimento di questo parallelo, Anderson 1980, 159-61.

come emerso nel corso del capitolo (cf. pp. 79 ss. e 87 ss.), sembrano essere stati i tratti caratteristici di una menippea<sup>187</sup>.

Effettivamente, Er è protagonista di un viaggio fantastico nel mondo dei morti, terminato il quale tornerà alla vita. Nel soggiorno oltremondano, non partecipa alle sorti delle anime, di cui, però, è un osservatore attento; per quanto, infatti, sia loro insegnata la verità, quando tornano alla vita, fanno le solite scelte folli e sbagliate, mentre Er ne osserva dall'alto la patetica commedia (cf. 619e-620a). Prende, inoltre, parte a una scena di proclamazione e a una di *catascopia*, motivo frequente nei miti platonici, come il riso che ne deriva.

I punti di contatto del mito con motivi presenti in più di un autore 'menippeo', fra cui Luciano, sono evidenti. Ora, tenendo, però, presente che solo di supposizioni si tratta, visto che di Menippo ci è giunto sostanzialmente nulla (cf. pp. 79 ss.), essi sembrano permettere di ipotizzare un intento parodico della menippea delle origini nei confronti di Platone<sup>188</sup>.

Ora, ai fini di questo discorso, le osservazioni di Relihan potrebbero aprire, a mio avviso, uno scorcio sul possibile ruolo giocato da Socrate nella costruzione del personaggio satirico Menippo. Dall'analisi condotta sinora è, infatti, emersa la prepotente ispirazione aristofanea del personaggio (cf. pp. 120 ss.) ma non certo una componente socratica. Luciano sceglie, dunque, di costruire questa voce satirica attingendo al modello comico e se (e sottolineo se) la menippea delle origini ha avuto un intento parodico nei confronti di Platone, sembrerebbe che il samosatense possa aver attuato una parodia del genere menippeo. Non c'è, infatti, ragione di dubitare che l'autore, attento conoscitore di Platone e Menippo, non potesse essere conscio del rapporto parodico che sembra possa aver legato la produzione menippea a quella del filosofo ateniese.

Se le cose stanno così (ma, per lo stato attuale delle conoscenze su Menippo di Gadara, si tratta solo di semplici ipotesi), Luciano avrebbe elaborato una parodia della parodia: il gadarense parodiava (forse) Platone attraverso la satira menippea e Luciano parodierebbe Menippo e la sua parodia di Platone attraverso la riutilizzazione del genere comico, 'antagonista' per eccellenza del dialogo filosofico.

L'ipotesi (per quanto inverificabile) è interessante, anche perché (come si vedrà più avanti) Luciano si mostra sensibile alla riproposizione dello stereotipato agonismo Socrate/commedia; nei dialoghi liciniani, Licino è, infatti, personaggio 'socratico', mentre gli oggetti della satira sono caratterizzati (non raramente) come personaggi di commedia

<sup>187</sup> Relihan 1993, 181 confronta anche il finale dei *Cesari* di Giuliano, dove un gruppo d'imperatori sceglie delle divinità protettrici in maniera reminiscente della scelta delle anime nel mito platonico.

<sup>188</sup> Relihan 1993, 180-81 sottolinea di essere ben lontana dal proporre una lettura scherzosa, menippea del mito, benché questo contenga alcune amare riflessioni sulla capacità umana di conoscere la verità e di agire di conseguenza. È, però, probabile che una lettura simile fosse proposta da alcuni autori antichi e cita l'epicureo Colote, la cui critica del mito di Er è nota per le risposte di Macrobio (cf. *Somm.* 1.2) e Proclo (cf. *In Resp.* 2.105.23-109.3 Kroll), rivelatrici di una certa apprensione.

(cf. pp. 191 ss.), un'opposizione valida (con le dovute peculiarità) anche per Nigrino e il 'convertito' (cf. pp. 218 ss.).

Se, dunque, si vogliono ricercare tracce di Socrate nella costruzione del personaggio satirico Menippo, esse potranno forse essere state attive a livello della produzione di Menippo di Gadara, verosimilmente parodico nei confronti di Platone.

È, invece, un dato di fatto che sono assenti nel Menippo, personaggio satirico luciano, mentre resta solo un'ipotesi che il suo creatore lo abbia caratterizzato alla maniera degli eroi comici, facendo della parodia nei confronti della menippea delle origini e della sua supposta parodia platonica. In tal caso, Luciano, come suo solito, nel momento in cui si colloca all'interno di una tradizione, allo stesso tempo se ne discosterebbe attraverso la parodia, in linea con i propri 'schemi' e, paradossalmente, con la stessa menippea delle origini, con ogni probabilità fortemente autoparodica.

In *Icaromenippus* e *Necyomantia*, la situazione è, dunque, particolarmente complessa, perché al referente comico si aggiunge quello menippeo, entrambi attivi nella caratterizzazione di Menippo personaggio-*mixis*. A questa andranno, così, ricondotte le incongruenze tra il Menippo 'gentiluomo' dell'*Icaromenippus* e il 'cultore' della vendetta di *D. Mort.* 20, tra il viaggiatore, l'osservatore inesperto e il critico mordace di *Icaromenippus* e *Necyomantia*<sup>189</sup>.

In essa, i *pepaideumenoï* avranno riconosciuto, con un certo gusto, contaminazioni comiche e risonanze menippee, come lasciano intendere le accuse di Dialogo al Siro nel *Bis accusatus* e le rivendicazioni di originalità, evidentemente percepita anche dal pubblico, nel *Prometheus es in verbis* e nello *Zeuxis* (cf. p. 93)<sup>190</sup>.

Il solo nome Menippo doveva, infatti, evocare una serie di associazioni che Luciano si aspettava fossero colte. Si pensi alle abitudini derisorie associate al mondo dell'Oltretomba, mostrate estesamente nei paragrafi ad apertura di questo capitolo, o anche solo al passo di *Suid.* φ 180, s.v. φαίος (cf. p. 82), dove il cinico, simile a una Furia, risale dall'Ade, cui farà ritorno per riferire le ipocrisie e i misfatti della razza umana. Tali suggestioni sono preservate da Luciano, che, infatti, lo pone al centro della *Necyomantia*, sulla linea della *Necyia*, e di ben undici *Dialogi Mortuorum*<sup>191</sup>.

<sup>189</sup> La stessa *mixis* permette a Cinisco di essere un filosofo cinico a tutti gli effetti nel *Cataplus*, ma di perderne i tratti tipici nello *Iuppiter confutatus*, in cui si fa portavoce di posizioni anti-stoiche (cf. pp. 270 ss.). Allo stesso modo, nel *Cataplus*, Micillo è un povero e miserabile calzolaio, vicino del tiranno Megapente, mentre è sempre un povero calzolaio, vicino del parassita Filone nel *Gallus* (26, 29, 33, cf. pp. 255 ss.).

<sup>190</sup> Sul gioco intrattenuto da Luciano con un pubblico altamente consapevole della tradizione, in relazione proprio alla figura di Menippo, cf. Branham 1989a, 20-21. Gassino 2009, 552-53 legge una rivendicazione di originalità anche nella caratterizzazione di se stesso come ξένος di *Zeux.* 6.

<sup>191</sup> Menippo compare in più di un terzo dei trenta dialoghi e a intervalli regolari (2-10, 20, 30) e, secondo l'ordine del *Vaticanus Graecus* 90 Γ, trascurato sino all'edizione MacLeod, secondo cui qui si cita, ha pure l'ultima parola. Secondo B, seguito da Jacobitz per Teubner (*Luciani Samosatensis Opera*, I, Leip-

Non si potrà, allora, non ribadire un certo interesse per l'ipotesi avanzata, da ultimo, da J.C. Relihan, secondo cui l'*Icaromenippus* sarebbe il frutto dell'inventiva luciana, responsabile dell'ideazione di quest'opera aerea, variazione sul tema rispetto al corrispondente ctonio della *Necyomantia* (cf. pp. 94 ss.)<sup>192</sup>. Luciano starebbe 'giocando' non solo con la propria *Necyomantia*, ma anche con il precedente menippeo della *Necyia*, calato nelle profondità inferie e, ora, parodicamente elevato alle vette celesti.

Dunque, attraverso il nome Menippo, l'autore rievoca un materiale letterario ben noto, con cui non può fare a meno di giocare in maniera arguta e divertita, arricchendolo dialetticamente e portandolo alle estreme conseguenze<sup>193</sup>.

A interessare Luciano è il Menippo letterario, figura che si muove sulla scena di opere di cui condivide l'intento derisorio, sulle orme dello *spoudaiogeloion*. L'autore gioca con questo personaggio rendendolo protagonista non solo di una catabasi ma anche di un'ascesa alle sedi olimpiche, in maniera degna degli eroi della migliore commedia. In nome di questo gioco, il suo Menippo è sì un cane cinico (cf. *Bis acc.* 33), ma dal morso apparentemente innocuo, perché morde ridendo<sup>194</sup>. Come non pensare allo *status* di rin-

---

zig 1836), Menippo compare in *D. Mort.* 1(1), 2(3), 3(10), 10(20), 17(7), 18(5), 20(6), 21(4), 22(2), 25(30), 26(8), 28(9) e 24(30) dialogo conclusivo di Γ (la posizione in Γ è tra parentesi, cf. Relihan 1987, 191 e n. 24). Per lo studio della tradizione manoscritta di Luciano, si veda MacLeod 1972, XII-XIX; Bompaire 1993, LVI-CXXII e Jufresa-Mestre-Gómez 2000, XXI-XXVII. González 2011, 376 avanza l'ipotesi che γ abbia mantenuto l'ordine originario, ma incorporando dialoghi spuri (cf. 20, 24 e 25. β raggrupperebbe, invece, in maniera distinta i dialoghi che si sarebbero trovati separati).

<sup>192</sup> Relihan 1996, 278.

<sup>193</sup> Quest'affermazione trova conferma nei *Dialogi Mortuorum*, dove Menippo comprende in corso d'opera la propria condizione di deceduto, non più fittizia come nella *Necyia*. Il cinico è parodicamente relegato in un Oltretomba assurdo e mitico, da cui non può far ritorno e dove è la morte ad avere l'ultima parola, anche sul suo continuo criticismo (Relihan 1996, 276 e 278. Relihan 1987, 201 vi vede una presa di distanza di Luciano dalla morale menippea). In questo senso, andrà letta anche la distanza temporale che lo separa dai 'colleghi' cinici, espressa dall'οἶδος di *Fug.* 11 (cf. Hall 1981, 91: «all Lucian is saying ... is that Philosophy tarried on earth because of the genuine Cynics... he naturally picks the typical representatives of the school, and could very well be including Menippus, and phrasing "Menippus here" (whom we all know), because his audience had met him before, in other Menippean dialogues of his»). Per Relihan 1993, 231 n. 23 l'aggettivo, a carattere derogatorio, suggerisce che Filosofia distingua Menippo dagli antenati cinici). Menippo è, inoltre giunto recentemente nell'Ade, cf. *D. Mort.* 1 (dove è mandato a chiamare sulla terra da Diogene), 2 (in cui è in viaggio con Caronte), 4 (dove parla con Cerbero) e 5 e 6 (in cui chiede a Hermes ed Eaco di fargli da accompagnatore). È, del resto, di un certo interesse che anche nel caso di Licino, Luciano sembri evocare un modello letterario (in questo caso, Socrate) già a livello onomastico, attraverso il probabile archetipo aristofaneo di *Ach.* 49-51 (cf. pp. 165 ss.).

<sup>194</sup> Così Ureña 1995, 71 che conclude: «con ello Luciano hace una descripción del abandono de la λοιδορία y el ψόγος en su intento de "exponer a los impostores". Ahora Luciano optará por un método indirecto, aunque no por ello menos efectivo ... el método del σπουδαιογέλοιο». Si confrontino i ffr. 516 e 517 di Varrone, dove sembra che l'autore si riferisse al gadarense come a un *nobilis canis* o a un *canis sine coda*, in altre parole un cane che morde in continuazione, giacché, secondo il proverbio, i cani non mordono quando scodinzolano.

negato di cui, come osservato nel paragrafo iniziale, il Menippo ‘storico’ sembra aver goduto (cf. pp. 79 ss.)?

Luciano sceglie, infatti, di non farlo mai apparire in compagnia di altri cinici e non lo dota di quella sapienza e verità (cf. 20) incluse da Diogene tra le virtù ciniche (cf. 21)<sup>195</sup>. Inoltre, Menippo parla, per lo più, con creature mitiche (Empedocle e Selene, gli dei inferi e superiori, il variegato popolo dell’Oltretomba) e si muove nelle dimensioni mitiche dell’Olimpo e dell’Oltretomba<sup>196</sup>; agli interlocutori di *Icaromenippus* e *Necyoman-tia* non riserva la derisoria superiorità o la sferzante ironia cinica, ma, piuttosto, una tendenza a trattarli da ἑταῖρος o φίλος, la stessa che caratterizza altre voci satiriche luciane, come Licino, Nigrino e, con le dovute peculiarità, Tichiade<sup>197</sup>. Ciò permette al pubblico esterno d’identificarvisi ed essere così coinvolto, come sempre dovrebbe accadere in un’opera di denuncia, nell’operazione satirica<sup>198</sup>.

Menippo si schiera, dunque, a pieno diritto, seppur con innegabili particolarità, tra i personaggi satirici luciani, che, pur adottando categorie o atteggiamenti della scuola cinica, sono altro dai cinici stessi, nei confronti dei quali, talvolta, lo stesso Luciano è fortemente critico<sup>199</sup>.

Da vero personaggio satirico, è elogiato da Caronte, Cerbero, Hermes e Cratete come un uomo assolutamente libero nel pensiero e nella parola, capace di ridere di qualsiasi cosa<sup>200</sup>; un uomo soddisfatto di ciò che possiede, convinto che non esista nulla che non possa essere sopportato (cf. *D. Mort.* 8 e *Nec.* 21 τοῦτο μόνον ἐξ ἄπαντος θηράσῃ ὁ-

<sup>195</sup> Anche se in *D. Mort.* 1 Diogene attende con ansia l’arrivo di Menippo, i due non s’incontrano mai (incomprendibilmente, Bartley 2005, 361 sostiene, invece, che i due s’incontrino proprio in *D. Mort.* 1, dove sarebbero presentati nel ruolo di guide ‘filosofiche’ all’Oltretomba).

<sup>196</sup> Relihan 1987, 191 spiega così il diverso trattamento di Menippo dagli altri cinici: «Menippus is the hero, a fantastic voyager in the tradition of Menippean satire. Part of the humor lies in what he sees and how he sees it, and part in how the reader views him» (*ibid.*, 192).

<sup>197</sup> Si veda, di contro, la tipica opposizione tra «authorial persona (eiron) and his voluble self-appointed mentor (alazon)» (Branham 1985, 37) di altri effettivi rappresentanti della corrente cinica. Di parere diverso Relihan 1987, 197, secondo cui, in Luciano, i cinici sono stranamente visti in una luce più calda e umana rispetto a Menippo (ma si veda, più avanti, la n. 85 a p. 253).

<sup>198</sup> Fra i mezzi di cui Luciano si serve per raggiungere questo obiettivo vi è il θαῦμα dell’interlocutore (cf. p. 107), una reazione che coinvolge il destinatario interno ed esterno della satira, anche attraverso il riconoscimento dell’ipotesi e lo scarto creatosi (Camerotto 1998, 215-16).

<sup>199</sup> Rappresentanti tipici della scuola sono Antistene, Cratete e Diogene (cf. *D. Mort.* 21.3; *Pisc.* 65; *Vit. Auct.* 10-11), citati generalmente in gruppi compatti (cf. *Demon.* 5 e 48, *Fug.* 11, 16 e 20, *Herm.* 14, *Paras.* 43, *Peregr.* 15, *Pisc.* 26). Diogene compare, però, anche come figura a se stante (in *Pisc.* 23 ss. è portavoce dei filosofi offesi da Parresiade), ma senza tratti specifici, una sorta di *summa* del tipico cinico. Così, Ureña 1995, 70-71; Camerotto 2009c, 1 n. 3. Si veda anche Caster 1937, 68-69 per il quale i cinici avevano il compito «de tirer, au nom de Lucien, la morale des événements ou des discussions».

<sup>200</sup> Hermes lo indica come il migliore fra gli uomini e lo prega di mantenere nell’Ade lo stesso atteggiamento derisorio mostrato sulla terra (cf. *D. Mort.* 20.2 e 9).

πως τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμης γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς)<sup>201</sup>.

L'analisi appena condotta porta, quindi, alle medesime considerazioni sviluppate, in differente contesto, da R.B. Branham: in Luciano, Menippo non è una figura storica ma una rielaborazione parodica di quello stereotipo letterario che le sue opere hanno contribuito a costruire, quello di uno sbeffeggiatore cinico senza regole, che vive in un mondo evocativamente aristofaneo, fatto di desideri maniacali e mitiche macchinazioni. Luciano non propone l'autoparodia dell'autore Menippo di Gadara, che, appunto, aveva indossato le vesti di protagonista delle proprie opere. Egli mantiene, invece, un certo distacco dall'eroe, cui guarda con un sorriso<sup>202</sup>.

Non è questo un atteggiamento unico per il samosatense; si pensi all'assonanza Λυκῆνος/Λουκιανός, che, nel momento in cui avvicina l'eroe al suo creatore, insieme lo allontana (cf. pp. 165 ss.), o, ancora, alle allusioni metaletterarie del *Philopseudes*, in cui la voce satirica Tichiade riconosce come propri antenati autori di testi scritti (cf. n. 110 a p. 316). Anche nel *Nigrinus*, l'eponimo filosofo, pur facendosi portavoce di punti di vista facilmente condivisibili da Luciano, non può essere identificato *tout court* con l'autore, che, anzi, attraverso il Λουκιανός dell'epistola introduttiva, gioca con la possibilità di celarsi dietro a questo personaggio (cf. pp. 229 ss.).

Anche nel caso di Menippo, *porte-parole* della satira luciana, l'autore è un ingrediente fra gli altri del personaggio-*mixis*, accanto all'esperienza comica e a quella menippea. Non comportandosi da cinico ortodosso, incarna il paradigma del burlone, un κυνικός nel significato originario del termine<sup>203</sup>.

<sup>201</sup> «Mira solo e sempre a volgere a tuo vantaggio l'attimo presente e a passar oltre, ridendo di quasi tutto e senza prendere nulla sul serio».

<sup>202</sup> Branham 1989a, 14. Cf. Relihan 1987, 201; Relihan 1996, 267. Di parere diverso García 2010, 78 n. 16, per la quale il Menippo di Luciano è figura storica e non fittizia, il più significativo esponente della mordace scuola cinica, la cui dottrina è presente nelle cosiddette opere menippee. Per Van Groningen 1965, 49, la scelta di Menippo come portavoce è un chiaro segno della sottomissione di Luciano al passato.

<sup>203</sup> Cf. Valverde 1999, 230.



## IL SOCRATE DI PLATONE: UN PERSONAGGIO SERIOCOMICO?

Sino a questo punto, ci si è interessati al riconoscimento del modello comico, in particolare aristofaneo, nel dialogo satirico luciano, tanto a livello strutturale quanto tra i personaggi (attraverso l'analisi, necessariamente selettiva, di *Piscator*, *Timon*, *Icaromenippus* e *Necyomantia*). È ora il momento di volgere l'attenzione all'altro, 'opposto' archetipo teorizzato in *Bis acc.* 33, il dialogo platonico, previo riconoscimento dei tratti caratteristici del suo eroe.

Il personaggio letterario Socrate, protagonista, perno e, spesso, voce narrante del dialogo platonico, presenta, infatti, inattesi punti di contatto con gli eroi della scena drammatica. Anzi, sembrerebbe che proprio su un sistema di somiglianze e, ovviamente, di differenze, Platone abbia voluto costruire il suo eroe filosofo.

Del resto, come il dramma, anche il dialogo platonico porta in scena personaggi che agiscono e parlano tra loro ed è sulla scena comica che Socrate comincia la propria 'carriera letteraria'<sup>1</sup>. Se l'antecedente più celebre è quello aristofaneo (lo stesso Platone ne è, in qualche modo, debitore, cf. *Symp.* 221b1-6), non è, però, il solo. Prima, dunque, di individuare i tratti del nuovo filosofo platonico, si guarderà alla sua 'preistoria'.

### 1. Socrate prima di Platone

Tra le personalità oggetto dell'invettiva comica, i filosofi hanno spazio ristretto<sup>2</sup>.

Socrate, il più 'vessato', fu oggetto, con certezza, delle attenzioni, oltre che di Aristofane (cf. *Av.* 1281-83 e 1553-54, *Nub. passim*, *Ra.* 1491-99, fr. 392 K-A), di Callia (cf.

<sup>1</sup> Per un'esposizione dei vari e complessi aspetti di questa figura, tramandatici dalla tradizione, Montuori 1998; per una rassegna critica degli studi che hanno negato ad Aristofane qualsiasi responsabilità nella condanna a morte di Socrate, Bouvier 2000; Guthrie 1969, 374 per la testimonianza di Senofonte sul trattamento riservato a Socrate dai comici (cf. *Oec.* 11.3 e *Symp.* 6.6).

<sup>2</sup> Cf. Carrière 1979, 62-63 che unisce filosofi e diverse figure d'intellettuali. Accanto a Socrate, il più 'vessato', si trova Cherefonte (cf. Aristoph. *Nub. passim*, fr. 552 K-A; Cratin. fr. 215 K-A; Eup. ffr. 180, 253 K-A), grottescamente rappresentato come un pipistrello in *Av.* 1562-64 κῆτ' ἀνῆλθ' ἀδῆτῶ κάτῳθεν / πρὸς τὸ λαῖτμα τῆς καμήλου / Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς (Χαιρεφῶντι Νυκτερίς è comica reminiscenza di Hom. *Od.* xxiv 6-8), per via della voce 'cigolante' o per l'abitudine di uscire la sera, forse dopo lo studio, o, ancora, per l'aspetto malaticcio (cf. *Ve.* 1412). L'immagine chiude circolarmente la strofe, con il ritorno a quella di Socrate, di cui Cherefonte era discepolo entusiasta (cf. Plat. *Ap.* 20e; Xen. *Mem.* 3.2.48. Su questi aspetti, Zanetto 1987, 283 e 306; Dunbar 1995, 642-43 e 715). Si potrà, inoltre, citare Ippone, imputato di empietà da Cratino nei Πανόπται (cf. fr. 167 K-A), e l'astronomo e matematico Metone (cf. Aristoph. *Av.* 992-1020). È, invece, rappresentato come il prototipo del saggio, Talete (cf. Aristoph. *Av.* 1009, *Nub.* 180): «perhaps this long-dead foreigner was not considered a good target for comic caricature or censure» (Nightingale 1995, 62. Cf. Dover 1968, xxxvi).

fr. 15 K-A), Teleclide (cf. ffr. 41, 42 K-A), Eupoli (cf. ffr. 386, 395 K-A) e Amipsia (cf. fr. 9 K-A)<sup>3</sup>.

La testimonianza più celebre e controversa è, senza dubbio, quella delle *Nuvole*, dove il filosofo ateniese è a capo di una scuola in cui gli studenti, oltre che ricevere insegnamenti, vivono. Hanno, tutti, aspetto pallido (cf. 103, 119 ss., 198 ss., 1112, 1171), sono sporchi (cf. 836 ss.) e non indossano sandali (cf. 103 e 362); inoltre, devono essere preparati a sopportare il freddo e la fame (cf. 414 ss.) e ad astenersi dal vino e dagli esercizi fisici. Le attività scolastiche sono presentate come misteri (cf. 140 ss. e 824) e i nuovi studenti sono, pertanto, degli iniziati (cf. 250 ss.). Principali materie d'insegnamento sono astronomia e meteorologia, accompagnate da osservazioni pratiche ed esperimenti, come anche storia naturale, geologia, geometria e geografia. Socrate insegna, a pagamento (cf. 98, 245 ss., 1146 ss.), retorica forense, cioè, come persuadere gli altri di avere ragione pur avendo torto, e per farlo, risponde alle domande degli allievi con analogie ed esempi (cf. 314 ss., 340 ss., 342 ss., 385 ss.) o dimostrandone l'inconciliabilità delle credenze (cf. 369 ss., 398 ss.). Il risultato è un complesso miscuglio di dottrine fisiche, cosmologiche e meteorologiche.

Nei tratti essenziali, dunque, il Socrate delle *Nuvole* sembra presentarsi in scena come una vera e propria caricatura, alla quale concorrono diverse caratteristiche degli intellettuali del tempo<sup>4</sup>. Fra queste, rientra anche l'abitudine di ricevere un compenso per i propri insegnamenti, peraltro sufficientemente alto da permettere uno stile di vita agiato, come testimoniano i ritratti, del *Gorgia* e del *Protagora*, di Gorgia, Polo, Protagora e Ippia.

<sup>3</sup> Amips. fr. 9 K-A Σώκρατες ἀνδρῶν βέλτιστ' ὀλίγων, πολλῶ δὲ ματαιόταθ', ἤκει / καὶ σὺ πρὸς ἡμᾶς; καρτερικός γ' εἰ πόθεν ἄν σοι χλαίνα γένοιτο; / τουτὶ τὸ κακὸν τῶν σκυτοτόμων κατ' ἐπήρειαν γεγένηται / οὗτος μέντοι πεινῶν οὕτως οὐπόποτ' ἔτλη κολακεύσαι. Call. fr. 15 K-A (A.) τί δὴ σεμνὴ καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος. Eur. fr. 386 K-A μισῶ δὲ καὶ ἅ Σωκράτην / τὸν πτωχὸν ἀδολέσχην, / ὅς τᾶλλα μὲν πεφρόντικεν, ὀπόθεν δὲ καφαγεῖν ἔχοι / τούτου κατημέληκεν; Eur. fr. 395 K-A δεξάμενος δὲ Σώκρατης τὴν ἐπιδέξι' <αἰδων> / Στησιχόρου πρὸς τὴν Λῶραν οἰνοχόην ἔκλεψε. Telecl. fr. 41 K-A Μνησίλοχος ἐστ' ἐκεῖνος <ὄς> φρύγει τι δράμα καινὸν / Εὐριπίδη, καὶ Σωκράτης τὰ φρυγαν' ὑποτίθησιν.

<sup>4</sup> Nell'*Apologia*, Socrate riconosce come il ritratto di se stesso tracciato nelle *Nuvole* risenta dei luoghi comuni attribuibili a ogni filosofo di qualunque luogo e tempo: «dicono le solite cose che si dicono contro tutti i filosofi, e cioè che “fa ricerche sulle cose che stanno sotto terra”, che “non crede nell'esistenza degli dei” e che “rende più forte il ragionamento più debole”» (23d2-5). È, così, in certo senso, 'scontato' che astronomia e materie connesse compaiano nella scuola delle *Nuvole*, visto il prestigio che una figura come Talete godeva nella cultura contemporanea (cf. n. 2) e già lo scoliasta (cf. Σ *Nub.* 96) osservava come Aristofane avesse attribuito a Socrate speculazioni meteorologiche e fisiche a lui estranee, come la teoria del cielo-πνιγεύς (cf. *Nub.* 96), ridicolizzata anche da Cratino, con riferimento a Ippone, nei Πανόπται (cf. fr. 167 K-A), e riferita da Aristofane a Metone in *Av.* 1000 ss. Tra i commediografi, il motivo è, infatti, presentato come una diffusa fonte di scherno, senza riguardo per le teorie filosofiche sostenute; anzi, l'attribuzione a Socrate è adotta da alcuni come prova dell'assenza di animosità verso il filosofo (cf. Rosen 1988, 61-62; Dunbar 1995, 555).

Va da sé, dunque, che a questo gruppo non potesse ascrivere l'immagine ascetica di Socrate e dei suoi allievi, prerogativa, invece, di un certo stereotipo di filosofo, in particolare pitagorico, che molto spazio occuperà nella commedia di IV sec. (da cui giungerà sino a Luciano, cf. p. 77) e che, riferito alla 'scuola' socratica, compare anche in altri luoghi aristofanei<sup>5</sup>. Ai vv. 1281-83 degli *Uccelli* (ἐλακωνομάνουν ἅπαντες ἄνθρωποι τότε, / ἐκόμων ἐπείνων ἐρρύπων ἐσωκράτων, / ἐσκυταλιοφόρου), le sono, infatti, associati, con forme verbali allusive, 'stili' di vita di moda nell'Atene contemporanea, come l'imitazione di costumi laconici, con la moda di portare i capelli lunghi (cf. *Av.* 911) e di irrobustire il corpo con fatiche e privazioni; un atteggiamento incurante dei piaceri ma anche dei dolori fisici, tipicamente socratico<sup>6</sup>.

Per quasi tutti gli studiosi, inoltre, i vv. 362-63 delle *Nuvole* (ὄτι βρενθῦει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῶ παραβαλλεῖς / κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς) rappresenterebbero alcuni tratti del Socrate storico, colto in quattro gesti<sup>7</sup>.

Il primo, indicato dal verbo βρενθῦει, ripreso dal participio βρενθόμενος di Plat. *Symp.* 221b3, indica un atteggiamento solenne e quasi minaccioso, strettamente connesso (cf. 362 τ'(ε) ... καὶ) al secondo elemento della caratterizzazione (cf. 362 τῶφθαλμῶ παραβάλλεῖς), anche questo, con un preciso riscontro nel ritratto platonico (cf. *Symp.* 221b4 ἡρέμα περισκοπῶν καὶ τοὺς φιλίους καὶ τοὺς πολεμίους). Indubbio pare anche il terzo, l'abitudine di andare scalzo, richiamato ancora da Platone nel *Simposio* (cf. 174a4), da Amipsia nel *Conno* (cf. fr. 9 K-A) e da Senofonte in *Mem.* 1.6.2-3, un segno,

<sup>5</sup> Dover 1968, xxxiii-xl. Secondo Nussbaum 1980, 71 ss., invece, Aristofane traccia un ritratto di Socrate corrispondente al vero e, come tale, riconoscibile dal pubblico (cf. la n. 7). Su questa linea, anche Bowie, individuate alcune incongruenze nella teoria di Dover, riconosce nelle scienze naturali e nel pitagorismo, non ascrivibili a una generica figura di sofista, gli interessi del vero Socrate negli anni intorno al 424/423 (Bowie 1998, 53-66). Per Mhire 2009, 26 (secondo cui «Socrates does not fit the traditional sophist mold») non è evidente che il Socrate delle *Nuvole* riceva un compenso per gli insegnamenti. Se è, infatti, innegabile che Strepsiade gli offra qualsiasi cifra desideri (cf. 245), il filosofo sembra non mostrare interesse per l'offerta (dello stesso parere, West 1984, 125 n. 48 che aggiunge che questo, unito al fatto che Socrate e i suoi studenti vivano in povertà, cf. 175, dimostra scorretta l'opinione di Strepsiade, cf. 98, che il filosofo insegni a pagamento). Inoltre, lo stesso Socrate, pur riferendosi a Iperbolo come a qualcuno che ha appreso l'arte della retorica a pagamento, non sembra suggerire di esserne stato l'insegnante (876); e il regalo ricevuto da Strepsiade, che si reca al Pensatoio per riprendersi il figlio, non pare il frutto di una precedente negoziazione (cf. 1147). Su questo aspetto, si veda anche Imperio 1991, 111-12.

<sup>6</sup> Zanetto 1987, 281-82 individua nell'*hapax* ἐσωκράτων (*Av.* 1282) un'allusione all'atteggiamento bizzarro del filosofo e a una sua presunta collusione con Sparta (si veda anche Dunbar 1995, 636 che rimanda a passi senofonici e platonici). Tale associazione appare spiegabile alla luce di diversi tratti tipicamente socratici: il fisico resistente a privazioni e difficoltà (cf. Plat. *Symp.* 220a1-c1), la capacità di stare senza cibo (cf. Amips. fr. 9 K-A; Aristoph. *Nub.* 175 e 441) e la scarsa cura dell'igiene personale (cf. *Av.* 1280-83, 1554-55, *Nub.* 835-37 e Plat. *Symp.* 174a3-5).

<sup>7</sup> Dover 1968, xli-xlii; Edmunds 1987, 8. Le caratteristiche sono citate da Nussbaum 1980, 71-72 come idiosincratiche e, dunque, una prova del fatto che la figura di Socrate, in commedia, non è il risultato della semplice fusione di tratti genericamente ascrivibili a intellettuali e sofisti.

per un verso, della capacità di sopportare privazioni ma, per altri, posa di superiorità. Infine, chiude la caratterizzazione il verbo *σεμνοπροσωπεῖς* (*Nub.* 363), a indicare un'espressione del volto grave, solenne e austera, verosimilmente con le sopracciglia sollevate<sup>8</sup>.

Il risultato è un Socrate altero, che si faceva notare per l'atteggiamento di apparente superiorità o derisione, e che, nella commedia aristofanea, gli vale un posto nella vasta schiera di ἀλαζόνες (cf. p. 32)<sup>9</sup>.

#### ◆ Lo sguardo di Platone sugli antecedenti

Questa, a grandi linee, la 'preistoria' comica di Socrate; ma come vi si rapportava Platone?

All'inizio dell'*Apologia*, Socrate individua due gruppi di accusatori, uno più recente, effettivo promotore del processo, e un altro di vecchia data, da cui è necessario difendersi per primo. Questi hanno, infatti, persuaso i cittadini dell'esistenza di «un certo Socrate (τις Σωκράτης), uomo sapiente (σοφὸς ἀνὴρ), che fa indagini sulle cose celesti e fa ricerche su tutte le cose che stanno sotto terra, e che rende più forte il ragionamento più debole»<sup>10</sup> (18b7-9). Queste accuse vanno avanti, ormai, da molto tempo senza che i nomi dei loro sostenitori possano essere detti, «fatta eccezione per un commediografo» (18d1-2). Se, dunque, una parte degli accusatori di vecchia data continua a essere irrag-

<sup>8</sup> Sulla *karteria* socratica, condivisa dalle fonti, Imperio 1991, 106-11. Per la studiosa si tratta di una caratterizzazione funzionale (oltre che all'elaborazione della tipologia comica del sapiente) all'espressione metaforica di un ideale di vita severo e contemplativo, avvertito dalla commedia come estraneo e potenzialmente pericoloso per la *polis*.

<sup>9</sup> Su Socrate ἀλαζών, Cornford 1968, 136-40; Thiery 1986, 262; Imperio 1991, 102. Il ruolo gli è esplicitamente attribuito nelle *Nuvole* da Fidippide, che definisce così, per contrasto, i *μεριμνοφροντισταὶ καλοὶ τε κάγαθοί* presso i quali il padre vuole che vada a istruirsi (cf. 101-2), e da Strepsiade che si accinge a dare fuoco al Pensatoio (cf. 1491-92 *κἀγὼ τιν' αὐτῶν τήμερον δοῦναι δίκην / ἔμοι ποήσω, κεί σφόδρ' εἶσ' ἀλαζόνες*). Compare, poi, nelle vesti di ἀλαζών in associazione con Euripide, in *Ra*. 1491-99, dove il Coro canta quanto «sia bello non stare seduti a chiacchierare con Socrate» (*χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει παρακαθήμενον λαλεῖν*) «spregiando la poesia e trascurando i sommi principi dell'arte tragica. Con discorsi solenni e insulse futilità passare inerti il tempo è da uomo dissennato» (trad. di Dario Del Corno). Pur inserita in un 'simpatico' scambio colloquiale, la figura tratteggiata ha i tratti del corruttore, colpevole del decadimento della tragedia (Del Corno 1985, 246) e, significativamente, Diogene Laerzio (cf. 2.18) attribuisce il fr. 392 K-A (*Εὐριπίδη δ' ὁ τὰς τραγωδίας ποιῶν τὰς περιλαλοῦσας ἔστι, τὰς σοφάς*), secondo il quale Socrate sarebbe l'autore delle tragedie euripidee, alla prima redazione delle *Nuvole*. Osservazioni simili compaiono nei frammenti di Callia e Teleclide (cf. n. 3), a conferma del fatto che i commediografi dovevano trovare in Euripide osservazioni morali non convenzionali per il genere tragico normalmente associate a Socrate (cf. *Suid.* ε 3695, s.v. *Εὐριπίδης*, che fa di Euripide un suo allievo). Dover 1993, 381, cf. Nightingale 1995, 63: «the poets of Old Comedy ... linked Euripides with Socrates because he was newfangled (Telecleides 41 *PCG*), a pretentious intellectual (Callias 15 *PCG*; Aristophanes, *Frogs* 1496), and full of stuff and nonsense (Aristophanes 392 *PCG*, *Frogs* 1496-7)». Su Euripide, 'poeta dei socratici', anche Imperio 1991, 114-17.

<sup>10</sup> Traduzione in G. Reale, *Platone. Tutti gli scritti*, Milano 1991. Laddove non specificato diversamente, si seguirà questa traduzione.

giungibile, come il filosofo continua a ribadire, si fa invece riferimento a un, non meglio precisato, κωμωδοποιός, il cui nome è svelato poco oltre; si accenna, infatti, a una commedia di Aristofane in cui compariva un certo Socrate (Σωκράτη τινά) che diceva di camminare nell'aria e molte altre sciocchezze, cose di cui egli, invece, non si intendeva «né molto né poco» (19c4). Il filosofo si riferisce, dunque, chiaramente alle *Nuvole*<sup>11</sup>.

Ora, vista la portata delle accuse, ci si potrebbe legittimamente aspettare un atteggiamento di forte critica, da parte platonica, nei confronti del genere che ha portato sulla scena, in simili vesti, il suo eroe e, in effetti, in *Resp.* x 606c, Socrate critica aspramente la poesia bassa o 'ridicola', di cui la commedia è, ad Atene, la principale forma espressiva<sup>12</sup>. Ciò detto, però, il ruolo del personaggio Aristofane all'interno del *Simposio* è innegabile; spetta a lui, infatti, il più avvincente discorso su *erōs* e sempre a lui va, attraverso le parole di Alcibiade, il tributo platonico<sup>13</sup>.

Oltre ai precisi riscontri tra i vv. 362-63 delle *Nuvole* e le parole ammirate di Alcibiade di fronte all'eroico comportamento del proprio mentore (cf. *Symp.* 221b), infatti, Platone esplicita, senza mezzi termini, la parentela tra i due testi.

Così, Alcibiade racconta che, durante la rotta ateniese successiva alla sconfitta di Delo, s'imbatté in Socrate che avanzava «come qui a testa alta e gettando occhiate di traverso, cioè guardando di sbieco amici e nemici, per fare intendere a tutti, anche da lontano, che, se qualcuno lo avesse attaccato, si sarebbe difeso con molto vigore». A questo punto, le carte sono svelate e, con esse, la paternità dell'espressione: ἔπειτα ἔμοιγ' ἐδόκει, ὦ Ἀριστόφανες, τὸ σὸν δὴ τοῦτο (221b1-2), un omaggio, in sé comico, che riveste di serietà, ma senza perdere di ironia, il tratto aristofaneo<sup>14</sup>.

Da un lato, dunque, Platone respinge l'immagine della commedia, quando si tratta di attribuire a Socrate interessi di cui, in realtà, non s'intenderebbe «né molto né poco»

<sup>11</sup> Cf. Imperio 1991, 118: «Aristofane, affrancandosi da ogni istanza di rigorosa veridicità storica, intende fare di Socrate l'incarnazione del nuovo sapiente quale appariva alla diffidente mentalità dell'Ateniese comune; e per fare questo non esita ad attribuirgli quegli studi cosmologici e naturalistici che nell'*Apologia* egli nega di aver mai praticato».

<sup>12</sup> Nightingale 1995, 172-73.

<sup>13</sup> Recentemente, Nieddu 2007 ha proposto un'analisi della ricca fisionomia poetica e intellettuale dell'Aristofane platonico, in cui le tendenze forse più innovative del poeta sono messe in evidenza in rapporto all'evoluzione della pratica artistica del comico, nella realtà e nella concezione platonica. Il risultato è un personaggio costruito attraverso i ferri del suo stesso mestiere, in «una divertita riproposizione – in forma elegantemente attenuata e selettiva, in coerenza con il profilo raffinato della serata – di tratti autentici della sua personalità artistica, adeguatamente mitigati negli aspetti più sconvenienti, consoni ad una fruizione popolare in teatro. Ad essere inevitabilmente bandita è l'aiscologia, ogni gioco scurrile e osceno» (*ibid.*, 262).

<sup>14</sup> Anche nell'*Apologia*, figura, linguaggio e missione socratiche risentono del modello aristofaneo; accanto all'uso di «battute improntate allo scherzo popolaresco o ad un ironico rovesciamento della realtà ... non si può certo ignorare quanto, nella rivendicazione della missione di chi ritiene di dover dire il giusto a costo di procurare fastidio (e magari soffrirne le conseguenze) i due personaggi rivelino sorprendenti affinità» (Mureddu 2009, 90).

(*Ap.* 19c4). Dall'altro, invece, il suo Socrate ha negli atteggiamenti e nelle posture evidenti punti di contatto con quello comico, resi innegabili, se ce ne fosse bisogno, dalla dichiarata affermazione di paternità (cf. *Symp.* 221b1-2 ἔπειτα ἔμοιγ' ἐδόκει, ὦ Ἀριστόφανες, τὸ σὸν δὴ τοῦτο). Questi atteggiamenti, inoltre, tornano in altre fonti, tra cui lo stesso Senofonte, così da lasciare supporre una possibile attribuzione al Socrate storico.

Eppure, il Socrate comico manca di una componente che buon gioco avrebbe potuto avere in commedia: l'aspetto fisico, parte integrante del personaggio platonico.

## 2. Il Sileno Socrate...

Punto di partenza per la descrizione della fisicità di Socrate è il *Simposio*; qui (cf. 215a ss.), Alcibiade inizia la lode del maestro, una lode condotta per immagini (cf. 215a5 δι' εἰκόνων), con un'avvertenza: essa potrà apparire volta al ridicolo (cf. 215a5 τὰ γελοιώτερα con allusione a quanto detto poco prima dal maestro, 214e4-5 ἐπὶ τὰ γελοιώτερα με ἐπαινέσαι;), ma il suo scopo è il vero (cf. 215a6 τοῦ ἀληθοῦς)<sup>15</sup>.

Il perché è presto detto; nell'aspetto (εἶδος, cf. *Symp.* 216d4 τὸ σχῆμα), Socrate è simile a quei Sileni che popolano le botteghe degli scultori e che, aperti, rivelano immagini di dei. L'accostamento con queste figure non è solo platonico; ritorna, infatti, in Senofonte (cf. *Symp.* 4.19, 5.7) e in Fedone ed è possibile che, se pure nato in forma derisoria, fosse stato recuperato dallo stesso Socrate<sup>16</sup>.

L'aspetto silenico implicava, dunque, un volto con naso rincagnato e occhi sporgenti (cf. Plat. *Theaet.* 143e8-9 e Xen. *Symp.* 5.5 per gli occhi ἐπιπόλαιοι), bocca grande e labbra spesse (cf. Xen. *Symp.* 5.7), cui si aggiungevano ventre prominente (cf. Xen.

<sup>15</sup> Robin in Vicaire 1989, CI-CVIII legge le varie componenti dell'elogio socratico di Alcibiade come incarnazione del 'mito' di Amore-demone e della dottrina filosofica che racchiude. Per Monaco 1963, 16, dalla precisazione che scopo del paragone sarà il vero e non il ridicolo, risulta chiaro che elemento fondamentale e abituale dell'εἰκασμός è il γέλοιον. Per la dizione δι' εἰκόνων (*Symp.* 215a5) uguale a γελοίως ο κομικῶς, Radermacher 1954, 273; Bonanno 1979, 268. La comparazione διὰ εἰκόνων tra individui e animali è un tratto comune in commedia, per cui si veda Brock 1990, 45, che cita Aristoph. *Av.* 801 ss. e *Ve.* 1308 ss. Clay 2000, 74-76 nota come il paragone scelto da Alcibiade si fondi proprio sulla difficoltà di avvicinarsi alla realtà del filosofo attraverso le immagini. Questo tentativo di penetrarne la natura oltre l'apparenza e le parole, è correlato dallo studioso con la relazione tra apparenza e realtà illustrata proprio da Socrate alla fine del VI libro della *Repubblica*.

<sup>16</sup> Hunter 2004, 100 (cf. Zanker 1997, 38 che sviluppa il discorso della statuaria). Rossetti 1980, 183-98 propone l'insieme delle testimonianze dello *Zopiro* fedoniano con note di commento. L'opera portava in scena un dialogo tra l'eponimo fisiognomone, un gruppo di allievi socratici (tra cui, forse, Alcibiade) e Socrate stesso, che, però, sembra non comparisse dall'inizio. Zopiro, osservato il massiccio collo del filosofo, sosteneva il carattere stupido e noioso del proprietario, un pederasta, a suo dire, come gli occhi sporgenti dimostrerebbero (cf. fr. 11 in Cassian. Conlat. 13.5.3); una 'teoria' inquadrabile in un gruppo di testimonianze, appartenenti a sintetiche teorizzazioni fisiognomoniche databili non oltre il IV sec. d.C., che prendono in considerazione le caratteristiche degli occhi (Rossetti 1980, 188-90; Usher 2000, 217).

*Symp.* 2.19) e corporatura tarchiata (cf. Plat. *Symp.* 215a ss.); tutti tratti tipicamente silenici nell'arte greca<sup>17</sup>.

Nel complesso, quindi, Socrate doveva avere un aspetto sufficientemente 'buffo' da potersi meritare l'attenzione dei commediografi. Tuttavia, né i frammenti né Aristofane sembrano allusivi in tal senso<sup>18</sup>. La ragione potrebbe essere semplice e legata al fatto che si tratti di tratti grotteschi per eccellenza e, quindi, comuni alle maschere comiche. I riferimenti all'effettivo aspetto del filosofo avrebbero, dunque, corso il rischio di sovrapporsi alla consueta maschera comica, per una volta rappresentazione 'reale' del personaggio<sup>19</sup>.

Nel *Simposio*, dunque, Alcibiade avverte che, a dispetto delle apparenze, la sua rappresentazione di Socrate non vuole essere ridicola, giacché mira non al riso ma al vero (cf. 215a5-6). E, così, il maestro è accostato a quei Sileni che popolano le botteghe degli scultori e che all'interno rivelano immagini di dei (cf. 215b1-3). Poco importa, per la chiarezza dell'immagine, che non ci siano pervenuti esempi di queste statuine, congnate in maniera tale da rivelare il proprio contenuto, una volta aperte; è, infatti, sul loro duplice aspetto, esternamente brutto ma bellissimo all'interno, che si fonda l'immagine che Alcibiade vuole costruire<sup>20</sup>. Il giovane, quindi, accosta il proprio mentore a Marsia (cf. 215b4-6), un Satiro, per la precisione, ma tra questi esseri e i Sileni esistevano molte analogie.

<sup>17</sup> Richter 1965, I, 109; Dover 1980, 166; Brisson 2005, 218.

<sup>18</sup> In *Nub.* 223, Socrate apostrofa Strepsiade in questi termini: τί με καλεῖς ὦ φήμερε. Lo scoliasta riconosce qui la parodia di Pind. fr. 157 Maehler/Race, dove il satiro Marsia apostrofa il sovrano frigio Olimpo ὦ τάλαις ἐφήμερε. Per lo scoliasta, alla base vi sarebbe la volontà di attirare l'attenzione sull'aspetto satiresco di Socrate. Dover 1968, 126 ritiene l'allusione «far-fetched», mentre l'ipotesi è considerata attendibile da Usher 2000, 213. Si tratta, infatti, delle prime parole pronunciate dal filosofo all'ingresso in scena, dall'alto di una cesta e, dunque, nel momento in cui gli spettatori ne vedevano per la prima volta la maschera. Per Dover 1967, 26-28, l'epiteto sarebbe, invece, motivato dalla posa di superiorità assunta da Socrate, che guarda Strepsiade dall'alto come un dio (cf. Turato 1995, 198), mentre la maschera non sarebbe caratterizzata realisticamente rispetto alla persona. Entrambi gli studiosi citano a sostegno il passo di Eliano (cf. *VH* 2.13), secondo il quale, durante la rappresentazione delle *Nuvole*, Socrate si sarebbe alzato per mostrarsi a degli stranieri che s'interrogavano su chi fosse lo strano personaggio in scena. I due divergono, però, sull'interpretazione: di assenso all'effettiva somiglianza con la maschera per Usher (cf. Webster 1956, 60 che ne offre la medesima interpretazione), esattamente l'opposto per Dover (Dover 1968, xxxiii). Usher, pur riconoscendo l'epiteto come tipico di apostrofi di divinità a uomini (cf. Fränkel 1946), accetta, dunque, l'interpretazione scoliastica, che troverebbe conferma in un parallelo aristotelico, in cui Sileno apostrofa Mida con la medesima espressione, prima di suggerirgli come unico rimedio la morte (cf. Plut. *Mor.* 115d).

<sup>19</sup> Dover 1967, 26-28.

<sup>20</sup> Reale 2001, 258. Dover 1980, 166 nota come tutti gli altri riferimenti a statuette di questo tipo dipendano dal passo platonico. Ritiene, invece, alquanto inverosimile l'esistenza di simili oggetti Rowe che pensa a stampi per statue, verosimilmente forniti di fori per l'aria; essi avrebbero, infatti, potuto avere all'esterno l'aspetto di silenici e, forse, essere identificati proprio in questi termini (Rowe 1998, 206).

La somiglianza nella figura, si estende, quindi, ad altri aspetti che il giovane si accinge a passare in rassegna (cf. 215b6 ὡς δὲ καὶ τᾶλλα ἔοικας, μετὰ τοῦτο ἄκουε)<sup>21</sup>.

Per prima cosa, Socrate è ὕβριστής (215b7), affermazione non nuova per i lettori del *Simposio*; in questi termini, infatti, era stato apostrofato da Agatone, sentitosi ironicamente sbeffeggiato per le lodi della recente vittoria teatrale. Ma se questa è l'accezione che il termine ha in bocca al tragediografo, diversa quella insita nelle parole di Alcibiade, che, da un lato, in parallelo con il mondo silenico e satiresco, richiama l'intrinseca esuberanza sessuale degli esseri che lo popolano, e dall'altro, anticipa, in un arricchimento del significato, una ben diversa ὕβρις, grazie a cui il filosofo non cederà alle lusinghe dell'allievo<sup>22</sup>.

All'apparenza, dunque, Socrate appare mezzo umano e mezzo bestiale, tanto da sospettarlo detentore di una caratteristica e tipica ὕβρις, ma, una volta aperto, appaiono immagini divine<sup>23</sup>.

In secondo luogo, Socrate è un ἀλλητής (215b8) ben più ammirevole del satiro Marsia; infatti, senza strumenti, incanta l'uditorio con le sole parole, così che tutti ne sono turbati e posseduti (cf. 215d5-6 ἐκπεπληγμενοὶ ἐσμὲν καὶ κατεχόμεθα). Socrate/Marsia suscita, con la parola, in Alcibiade e molti altri, un turbamento maggiore di quello dei coribanti (cf. 215e1-2)<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Monaco 1963, 17 nota come, in realtà Alcibiade sorvoli l'εἶδος (215a6) «perché è normale che il paragone riguardi l'aspetto fisico della persona», e si dilunghi, invece, su τᾶλλα (215b6) «per mettere in evidenza che questo particolare paragone prende di mira doti intellettuali e morali (saranno infatti particolarmente sviluppati da Alcibiade gli altri elementi per cui Socrate somiglia a Marsia: l'essere anch'egli ὕβριστής e ἀλλητής)».

<sup>22</sup> Dover 1980, 166; Rowe 1998, 207.

<sup>23</sup> Clay 2000, 72-73. La duplicità dei Sileni caratterizza l'atteggiamento del filosofo anche verso i giovani di cui s'innamora. Sebbene sempre innamorato dei belli, cui sta continuamente intorno e per cui si strugge (questo, insieme al fatto che ignori tutto e non sappia niente, è il suo 'rivestimento esteriore'), in realtà, è pieno di σωφροσύνη (cf. *Symp.* 216d6-7). Disprezza, infatti, bellezza, ricchezza e onori, trascorrendo la vita εἰρωνευόμενος δὲ καὶ παύζων (216e4). «Quando, invece, fa sul serio e si apre, non so se qualcuno abbia visto le immagini che ha dentro. Ma io una volta le ho viste, e mi sono sembrate essere divine e d'oro e tutte belle e mirabili tanto che bisognava far subito ciò che ordinava» (216e-217a). Colte le bellezze che Socrate/Sileno cela al proprio interno, «one realizes, as Alcibiades does, that Socrates' outer casing of magician-seducer is only a deception, that Socrates only appears to be a magician and seducer until we open up his arguments. Then we understand that he is not the seducer but the beloved, whom the lover of virtue follows of his own free will (222a-b)» (Belfiore 1980, 136-37). Usher 2002, 208-13 nota anche come, sorprendentemente, Alcibiade si allontani contrastivamente dalle figure sileniche, nel momento in cui di Socrate è narrato lo straordinario coraggio in guerra.

<sup>24</sup> Belfiore 1980, 134: «in this passage ... Socrates is being compared ... with an officiator in a cathartic rite who uses spells to cast out the fear which is already present as a disease ... These cathartic rites are thus in many ways similar to the Socratic elenchus. Socrates first makes someone with false beliefs realize his condition. This realization is accompanied by strong emotion: shame and anger with oneself (or with Socrates if the process backfires). The "disease" can then be expelled» Si veda anche Plat. *Men.* 80a-b dove Menone paragona Socrate, «quanto alla figura e quanto al resto, alla piatta torpedine marina» che «fa intorpidire chi le si avvicina e chi la tocca»; infatti, Menone ha «anima e bocca intorpidite» e non sa più cosa rispondere.



L'accostamento con i Sileni sembra, dunque, spingersi oltre le statuette di cui Alcibiade si serve come termine di paragone, e arriva a Satiri e Sileni 'in carne e ossa' (Alcibiade cita, appunto, Marsia), che «sotto la maschera un po' risibile del personaggio» celavano «un'inquietante sapienza»<sup>25</sup>.

Quale migliore personificazione, dunque, di questi esseri a metà tra umano e animale, spesso incarnazione di una violenza anche brutale ma, talvolta, detentori di una rivelazione sapienziale, per l'*atopia* dell'eroe platonico?

Normalmente estranei al contesto cittadino, essi vi penetrano, infatti, solo in occasione dei festival dionisiaci ed è per celebrare una vittoria teatrale che Socrate, personaggio per certi versi 'estraneo' ad Atene e alle sue assemblee, si trova riunito a simposio con gli altri partecipanti<sup>26</sup>.

Come già per i Sileni, dunque, 'reali' o artigianali che fossero, la vera natura socratica è ambigualmente celata da un aspetto tanto particolare da muovere al riso<sup>27</sup>, un aspetto che, nella commistione di tratti umani e bestiali (silenici), espressione di una caratteristica ὄβρις, e fonte di straniamento e riso, pone l'eroe di Platone sulla scia della tradizione eroica e, contrastivamente e 'parodicamente', su quella del suo diretto 'avversario', l'eroe comico.

Paralleli e contrasti non finiscono, però, qui. Come si sta per mostrare, infatti, finiscono per comprendere tutta la persona di Socrate, parole e discorsi inclusi.

### 3. ... e i suoi discorsi silenici

Le somiglianze tra Socrate e i Sileni delle botteghe artigiane non si limitano ad aspetto e comportamento; anche i discorsi del filosofo, infatti, sono definiti in conformità con questa metafora (cf. 221d-222a). Di primo acchito, possono, infatti, sembrare ridicoli,

<sup>25</sup> Lanza 1997, 33. Lo stesso disprezzo per bellezza e ricchezza, presentato da Alcibiade come peculiarmente socratico, potrebbe essere celare un rimando alla rivelazione sapienziale di Sileno a Mida, secondo un modulo che la avvicina a contesti analoghi come il celebre colloquio tra Creso e Solone (cf. Hdt. 1.29.33). Il mito registrava noti tentativi da parte di Mida ai danni di Sileno catturato (cf. Arist. fr. 6 Ross = Plut. *Moralia* 45.115d-e; Hdt. 8.138; Verg. *Ecl.* 6.13-34), un episodio cui sembrano rimandare le insistenti *avances* di Alcibiade al proprio mentore, invitato a cena e, con un 'tranello', vista l'ora tarda, a dormire, così da «scambiare bellezza con bellezza» (uno scambio poco equo, a vantaggio del giovane che guadagnerebbe «la verità del bello» in cambio «dell'apparenza del bello», 218d-e. Cf. Nightingale 1995, 47 «the true philosopher, Plato indicates, will refuse such an exchange on the grounds that knowledge and virtue cannot be measures in terms of sex or any other "good" that resides in the physical "sphere of exchange"»). Come Mida, anche Alcibiade vuole ottenere da Socrate, 'comprandola', una sapienza segreta; ma il filosofo, detentore, come Sileno, di tale sapienza, è ben vigile e non si lascia ingannare dai tranelli dell'amato. Socrate 'supera' l'antenato mitico, miseramente catturato mentre dorme, in preda ai fumi del vino, versato a fiumi dal sovrano. Cf. Lanza 1997, 26-29; Clay 2000, 74; Usher 2002, 207 ss.

<sup>26</sup> Clay 2000, 74.

<sup>27</sup> Lanza 1997, 33.

costituiti da ὀνόματα καὶ ῥήματα<sup>28</sup> che li avvolgono «dal di fuori, appunto come la pelle di un arrogante Satiro» (221e3-4).

Socrate «parla di asini da soma e di fabbri e di calzolai e conciapelli, e sembra che dica sempre le medesime cose con le medesime parole, al punto che ogni uomo che non lo abbia praticato e non capisca riderebbe dei suoi discorsi» (221e). All'apparenza, quindi, questi discorsi sono γελοῖοι (221e2), al punto che chi non sapesse con chi ha a che fare, ne riderebbe senza remore (222a1 καταγελάσειεν); una volta aperti, però, «sono divinissimi e hanno in sé molte immagini di virtù» (222a4-5). In realtà, dunque, non sono altro che punti di partenza per discorsi ben più elevati, «che mirano alla maggior parte delle cose, e anzi, meglio ancora, a tutte quelle cose sulle quali deve riflettere colui che vuole diventare un buon uomo» (222a4-6).

Il paragone con il Sileno si addice, dunque, a Socrate e ai suoi discorsi, caratterizzati entrambi dall'aggettivo γελοῖος. Alcibiade ne elogerebbe, dunque, l'aspetto γελοῖον, apparentemente καταγέλαστον agli occhi di superficiali e sciocchi<sup>29</sup>.

Ma quali sono gli «asini da soma, fabbri, calzolai e conciapelli» di cui Socrate è 'accusato' di parlare? Il filosofo, infatti, si serve spesso di esempi semplici come illustrazione o punto di partenza di riflessioni più complesse<sup>30</sup>.

Il passo del *Simposio* non è, del resto, il solo a offrirne testimonianza; si pensi, ad esempio, al *Gorgia*, dove Callicle, per ben due volte, in breve tempo, lamenta, con una *climax*, che Socrate parla in continuazione «di cibi, bevande, medici e altre sciocchezze» (490c9) e che i suoi discorsi sono pieni di «calzolai, cardatori, cuochi, medici» (491a1-2); mal sopporta, infatti, che gli uomini più potenti siano paragonati a cose tanto triviali<sup>31</sup>. Simili lamentele sono mosse anche da Ippia (cf. *HipMa.* 304a5-b6), che invita ripetutamente Socrate a lasciar stare «questi stupidi frammenti di discorsi» (304b4-5 μικρὰς λογίας), così da non essere più trattato da stolto (cf. 304b5 ἀνόητος), perseverando in sciocchezze (cf. 304b5-6 λήρους καὶ φλυαρίας). Analoghe recriminazioni compaiono in Xen. *Mem.* 1.2.37-38, sulle labbra di Crizia che vieta a Socrate di parlare di «calzolai, falegnami e fabbri». Quel che è interessante, però, è l'immediata risposta

<sup>28</sup> «“Words and expressions”; the more specialized sense “substantives and verbs” is first developed in *Sophist* 261e-262c» (Dover 1980, 131).

<sup>29</sup> Salvando «la necessaria, ma non sufficiente, differenza tra γελᾶν e καταγελᾶν, Alcibiade teorizza, e pratica, il finalizzato γελοῖον ἐπὶ τὸ ἀληθές “distinto” dall'autotelico γελοῖον ἐπὶ τὸ γελοῖον, l'uno della filosofia (socratica), l'altro della poesia (comica)» Bonanno 1979, 263-69 in partic. 269. Di contro, intendendo γελοῖος come «ridicolo» (così, Rettig 1876, 359, Robin 1929, 89a e Bury 1932, 165) e, dunque, sinonimo di καταγέλαστος, si perde l'opposizione tra il generico fruitore dei γελοῖοι λόγοι e chi, non capendoli, li deriderebbe (καταγελάσειεν). Un'interpretazione non tautologica sembrerebbe, del resto, confermata dall'intervento aristofaneo, rispetto a cui quello di Alcibiade si configura dialetticamente; il commediografo, infatti, aveva confessato il timore di dire καταγέλαστα e non γελοῖα (cf. 189b6-7).

<sup>30</sup> Dover 1980, 175; Brisson 2005, 222-23.

<sup>31</sup> Dodds 1959a, 290.

del filosofo che vede come diretta conseguenza di questo divieto, quello di non poter più parlare nemmeno di ciò che è giusto e lecito (τοῦ τε δικαίου καὶ τοῦ ὀσίου καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων), una conferma esplicita del fatto che se Socrate si serve di questi argomenti, è per meglio parlare di virtù<sup>32</sup>.

Il parlare socratico parte, dunque, dalla dimensione colloquiale della quotidianità per elevarsi attraverso le metafore, in particolare visive, agli oggetti della riflessione e, quindi, a un lessico estremamente connotativo, indiscutibilmente separato dalla lingua di tutti<sup>33</sup>. Anche in questo, dunque, le parole socratiche sono simili a Sileni; infatti, ai disegni impreveduti di paragoni e metafore, filosoficamente non produttivi nell'immediato, fa da contrappunto un lessico specializzato, *medium* indispensabile del sapere filosofico<sup>34</sup>.

Così, espressioni proverbiali tornano spesso nelle battute introduttive e nei momenti più serrati del dialogare, ricondotti, in questo modo, a una più pacata quotidianità (cf. *Euthyd.* 297c1, *Phaed.* 89c5, *Resp.* 390e2, *Symp.* 217e3-4, 222b7). In quanto provenienti dalla lingua parlata, conferiscono, infatti, al dialogo un carattere più autentico e, per l'età, sono costituzionalmente portatrici di verità non criticabili e, anzi, accettabili come tali<sup>35</sup>.

Accanto ai proverbi, compaiono, inoltre, espressioni semi-proverbiali o, piuttosto, familiari, verosimilmente appartenenti alla lingua d'uso<sup>36</sup>. Queste risultano, tutte, particolarmente adatte all'atmosfera informale che costituisce la base di buona parte dello

<sup>32</sup> Bandini – Dorion 2000, 103 n. 127: «autrement dit, si, dans les différentes techniques, c'est celui qui sait qui arrive au meilleur résultat, il devrait en aller de même pour les vertus; donc la vertu est elle aussi un savoir».

<sup>33</sup> Roscalla 1989, 60-66 individua in Platone, visto l'importante legame tra *eikos* e immagine, un interessante lessico metaforico fondato sulla pittura e, in generale, sulle arti figurative. Anzi, il legame tra attività discorsiva e pittorica è così forte che non sempre si può distinguere facilmente quando il filosofo parli propriamente di pittura o abbia ripercussioni sui *logoi*. Ancora, Mureddu 2009, 81 nota nell'*Apolo-gia* le bizzarre similitudini (la più notevole quella del tafano/Socrate inviato dal dio per tormentare la *polis*, un cavallo dal passato glorioso ma imbolsito dagli anni, cf. 30e4-6), in linea con il personaggio e apparentemente dettate dal desiderio di «sconcertare e scandalizzare sussiegosi interlocutori».

<sup>34</sup> Lanza 1997, 224-25.

<sup>35</sup> Cf. *Crat.* 384a παλαιὰ παροιμία; *Lys.* 216c κατὰ τὴν ἀρχαίαν παροιμίαν. Kindstrand 1978, 73 sostiene che i proverbi abbiano tre qualità, carattere popolare, forma definita e aurea di saggezza, e che a essi si faccia ricorso per conferire autorità e abbellire lo stile. Seppur Platone se ne serva con maggior frequenza dei prosatori contemporanei, verosimilmente influenzato da Sofrone (cf. *Dem. Eloc.* 156 per il ricorso ai proverbi in Sofrone; *Diog.* 3.18 per l'interesse di Platone per l'autore), molti, di largo uso, ritornano nelle liste dei paremiografi o nelle spiegazioni degli scoliasti. Altri, seppur introdotti dalla formula τὸ λεγόμενον, non sono, invece, identificabili come proverbi, anche se, ricorrendo più di una volta, suggeriscono un uso prediletto (Tarrant 1946, 112). Sul gusto platonico per i proverbi, Tarrant 1958, 160 nota come non sia stato osservato come la maggior parte delle espressioni proverbiali siano pronunciate da Socrate.

<sup>36</sup> Tarrant 1946, 113. Mentre, i proverbi si concentrano per lo più nei dialoghi tardi, espressioni semi-proverbiali e familiari sono più omogeneamente distribuite nell'intero *corpus*.

stile platonico, alla quale concorrono anche colloquialismi, frasi di tipo poetico (citazioni e adattamenti dagli effetti anche burleschi) e giochi di parole di vario tipo<sup>37</sup>.

Quindi, ai discorsi metodicamente corretti dei sofisti, Socrate oppone il parlare frammentato della gente comune, smontando, come un eroe comico, con domande, il discorso dell'interlocutore, mostrandone astrusità e vacuità. Raramente le sue parole si piegano alla macrologia, ma quando accade, non hanno nulla del rigore dell'eloquenza e si trasformano in miti la cui credibilità risiede in una dimensione estranea al quotidiano<sup>38</sup>.

Nell'apparenza e nelle parole, quindi, l'eroe di Platone non spicca sugli altri; anzi, si confonde tra i molti, ricorrendo a una saggezza condivisa e accettata nella sua semplicità, costituita da modi di dire, citazioni topiche e, appunto, proverbi. Questa, nonostante la dimensione quotidiana, ha una propria autorevolezza, e, ammiccando al pubblico nella forma di auto-mascheramento, richiama il complesso gioco verbale del *protagonistes* comico<sup>39</sup>.

Anche la parola di Socrate diventa, dunque, incantatrice, in grado di sedurre nella propria semplicità e tutti, come si diceva, ne sono turbati e posseduti (cf. *Symp.* 215d5-6 ἐκπεπληγμένοι ἐσμὲν καὶ κατεχόμεθα), sconvolti più degli stessi coribanti (cf. *Symp.* 215e1-2), essendo egli un ἀὐλητής (*Symp.* 215b8) ben più ammirevole di Marsia (cf. p. 140). E visto che la musica degli ἀὐλητοὶ accompagnava tanto i festival dionisiaci quanto le celebrazioni misteriche, non sorprende ma, anzi, è significativo che, per descrivere gli effetti delle parole socratiche, Alcibiade faccia ricorso al linguaggio della frenesia e della possessione mistica<sup>40</sup>.

La parola socratica, dunque, come parola incantatrice, accostabile, per certi versi, a quella dell'eroe comico. Se, però, questa seduceva anche attraverso l'inganno, questo pare, invece, assente da quella socratica. Anzi, sarà, forse, in opposizione con il Socrate della commedia che Platone avrà costruito il suo, liberando il terreno dagli stereotipi comici<sup>41</sup>.

È probabilmente anche per questo che il suo eroe indossa, in maniera nuova, i panni dell'εἴρων, fingendo ingenuità e ignoranza per far 'cadere' gli avversari, vittime del loro presunto sapere, con indosso la maschera (ma solo la maschera) dell'ἀλαζών<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Tarrant 1946, 109.

<sup>38</sup> Lanza 1997, 218.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 224-25.

<sup>40</sup> Clay 2000, 73-74 osserva anche come Alcibiade descriva con precisione gli effetti della parola socratica, ma resti sul vago circa i contenuti di questi discorsi, asini da soma, fabbri, calzolai e conciapelli, il loro rivestimento esteriore, appunto (cf. *Symp.* 221e3-4).

<sup>41</sup> Turato 1995, 193.

<sup>42</sup> Prezzo 1994, 11; Nonvel Pieri 2000 276.

#### 4. εἴρων platonico ed εἴρων comico a confronto

Come osservato alle pp. 31 ss., parte integrante del caleidoscopico eroe comico, è l'εἴρωνεία, mezzo per una più grande e inclusiva ἀλαζονεία, il cui unico scopo è uno spavaldo e talvolta egoistico trionfo<sup>43</sup>.

Rispetto all'illustre precedente comico, l'εἴρωνεία socratica si presenta, sin da subito, come 'innovativa'; il ruolo dell'εἴρων e dell'ἀλαζών sono, infatti, scissi. Se, infatti, Socrate è εἴρων, e si vedrà quanto ambiguamente lo sia, non è certo ἀλαζών, essendo gli ἀλαζόνες suoi nemici.

Nell'opera di Aristofane, si è visto, εἴρων, i suoi composti e derivati hanno accezione negativa, implicando «a questionable hidden intention»<sup>44</sup>; lo stesso valore sembra accompagnare il termine nella letteratura di IV secolo<sup>45</sup>. Tuttavia, negli scritti platonici, in associazione con Socrate, i termini dell'εἴρωνεία potrebbero non veicolare le medesime note<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Whitman 1964, 27.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 301 n. 8. In *Nub.* 449 εἴρων compare in stretta connessione con ἀλαζών riferendosi alla medesima nozione (*ibid.*, 27; Starkie 1968, 24; Turato 1995, 194. Cf. Beta 2004, 247-48 e anche sopra, la n. 37 a p. 31).

<sup>45</sup> Vlastos 1991, 23 ss. In Demosth. 4.7 πᾶσαν ἀφείξ [τῆν] εἴρωνείαν è un'esortazione ai cittadini affinché depongano ogni esitazione e siano pronti ad agire e rendersi utili alla città, pagando il tributo necessario alla lotta contro Filippo; un invito ad abbandonare un comportamento che non ci si aspetterebbe dal popolo ateniese (cf. Nancy 2000, 289). In Plat. *Leg.* 908d7-e5, εἴρωνικός describe una delle categorie di eretici cui il legislatore riserverà la morte o peggio, e in *Soph.* 268a1-b4, individuato l'εἴρων in chi si atteggia a sapiente, Platone ne riconosce due 'specie'; una in grado di εἴρωνεύεσθαι con lunghi discorsi dinanzi a grandi folle, l'altra in uso nelle conversazioni, con cui si costringe l'interlocutore a contraddirsi, spezzettando il dialogo in βραχέσι λόγοις; la prima sarà δημολογικός, la seconda σοφιστικός. Lo stesso Aristotele, che pur indica in Socrate un modello positivo di εἴρωνεία, come umile dissimulatore del proprio sapere (cf. *EN* 1127a22 ss.), la ritiene raccomandabile ma non ammirevole (cf. *EN* 1127b23-26); lo stagirita, infatti, guidato dalla teoria del giusto mezzo, la colloca dal lato della verità opposto all'ἀλαζονεία (cf. *EN* 1108a19 ss.), i due estremi al centro dei quali si pone l'azione di dire la verità; entrambe, dunque, sono figure negative (Beta 2004, 248). Ancora più forte è la posizione di Teofrasto che definisce l'ironia «una simulazione in peggio di atti e di discorsi» (*Ch.* 1.1), secondo una linea che sembra avere radici nella teorizzazione aristotelica. Per il valore positivo attribuito da Aristotele all'*eironeia* socratica, Gooch 1987, 95-104; di parere opposto, Prezzo 1994, 10. Nancy 2001 condivide sul fatto che εἴρωνεία interessi tanto la maniera socratica di discutere (rifiuto di rispondere agli interlocutori in Platone e delle idee comunemente ammesse in Aristotele), quanto lo stile di vita (l'insensibilità al freddo e alla bellezza di Alcibiade in Platone, l'abbigliamento spartiate in Aristotele, cf. 1127b22-32). Hubbard 1991, 4-5 suppone un'influenza platonica (cf. *Phil.* 49b-c) sulla teorizzazione aristotelica (cf. Edmunds 1987, 11).

<sup>46</sup> Così Vlastos 1991, 25 ss. che rifiuta la posizione di studiosi quali Burnet, Wilamowitz e Guthrie (ma cf. Guthrie 1969, 446-47: «the accusation of *eironeia* in the full sense, involving deliberate deceit, can scarcely be maintained»), riproposta, tra gli altri, da Vasiliou 1999, 465-68 e Vasiliou 2002, 221 n. 5; per lo studioso, in Platone, εἴρωνεία e affini non indicherebbero il processo ironico modernamente inteso, ma manterrebbero il significato comune nella letteratura di V e IV sec (per cui si veda la n. precedente). La stessa posizione è in Nancy 2001, a partire dall'attestazione di Aristoph. *Nub.* 449 (cf. n. 37 a p. 31); lo studioso sostiene un'evoluzione del significato verso la moderna ironia solo successivamente a Socrate e anteriormente a Quintiliano. Parzialmente diversa la posizione di Gottlieb 1992, 278-79 (cf. p.

Così, in *Gorg.* 489d1-e2, a Socrate che intima a Cremilo di insegnargli «con più delicatezza» (489d8 *πρότερον*) se non vuole perdere un allievo, questi risponde: *εἰρωνεύει, ὦ Σώκρᾴτες*. E, a sua volta, il filosofo si schernisce, «per quello Zeto di cui ti sei servito per fare dell'ironia (*εἰρωνεύου*) nei miei confronti» (489e1-2). Socrate afferma, cioè, che, in quanto a ironia, è stato 'superato' da Callicle che, indossate le vesti dello Zeto dell'*Antiope* euripidea, gli ha conseguentemente attribuito quelle di Anfione. Difficile dire quale fosse l'atteggiamento del personaggio tragico, ma l'affermazione può essere spiegata alla luce della ripartizione dei ruoli tra il filosofo e Callicle, messa in scena da quest'ultimo<sup>47</sup>. Il tono potrebbe, dunque, essere di scherno, apparentemente privo di connotazioni negative<sup>48</sup>.

In Platone, dunque, il campo semantico di *εἰρων* potrebbe essersi spinto oltre la sfera attestata nella letteratura di V-IV sec., indicando atteggiamenti ed espressioni che, allo stesso tempo, sono e non sono come appaiono<sup>49</sup>. Tale cambiamento, ammesso che possa essere attivo nel *Gorgia*, è, però, di difficile collocazione cronologica; ciò nonostante, l'ipotesi che possa essere ascritto, in qualche modo, alla figura di Socrate, appare quantomeno intrigante<sup>50</sup>.

---

148). Infine, Gooch 1987, 102-3 considera Aristotele (cf. *EN* 1127a22 ss.) e non Platone, l'artefice della riabilitazione di *εἰρων*. Il verbo è usato da Platone in *Ap.* 38a1; *Crat.* 384a1; *Gorg.* 489e1, 3; *Resp.* 337a7; *Symp.* 216e5; l'aggettivo *εἰρωνικός* in *Leg.* 908e; *Soph.* 268a7, 268c8; l'avverbio *εἰρωνικῶς* in *Am.* 133d8; *Euthyd.* 302b3 e *Symp.* 218d6; infine, il sostantivo *εἰρωνεία* compare in *Resp.* 337a5 (Narcy 2000, 289; Reale 2001, 261).

<sup>47</sup> Narcy 2000, 290-91: «l'ironie de Calliclès, en d'autres termes, aura consisté à délimiter au départ de la discussion son rôle et celui de Socrate, en donnant pour cadre à la discussion une opposition toute faite, dont il emprunte le paradigme à la pièce d'Euripide, entre vie active et, sinon vie contemplative, du moins une vie consacrée au culte des Muses: culte que bien entendu ne dénierait pas Socrate, mais qu'il refuserait ... de voir tout bonnement opposer à l'action et à la politique». Lo studioso interpreta anche altre occorrenze di *εἰρωνεία* in Platone come un segno dell'attitudine socratica a non ricoprire il ruolo normalmente atteso, disattendo, così, le aspettative del partner e provocandone la reazione contrariata.

<sup>48</sup> Di parere opposto Vasiliou 1999, 468 che individua una volontà ingannatrice e ingannevole, lontana dalla moderna accezione di *εἰρωνεία* (cf. Narcy 2001). Wolfsdorf 2008, 669 interpreta le occorrenze del *Gorgia* come uno scambio di accuse reciproche tra Callicle e Socrate; il primo accuserebbe il filosofo di aver finto incompetenza e poter criticare le sue posizioni; Socrate, invece, si riferirebbe alle iniziali pretese di condiscendenza dell'interlocutore, schermo, in realtà, dei suoi reali pensieri. Lo studioso interpreta in questo senso anche le altre accezioni di *εἰρωνεία* e affini nei dialoghi più antichi (cf. *Ap.* 38a1; *Euthyd.* 302b3; *Gorg.* 489e1, 3; *Resp.* 337a4, 6).

<sup>49</sup> Si fa qui riferimento alla definizione di ironia 'complessa' proposta da Vlastos 1991, 31: «in "complex" irony what is said both is and isn't what is meant: its surface content is meant to be true in one sense, false in another». Studi recenti sui vari tipi di *εἰρωνεία*, differenti da quelli di Vlastos per scopo e concezione, sono quelli di Gordon 1996, 131-37, che ritiene incompleta la definizione di Vlastos, in quanto non riconoscerebbe il contesto drammatico di attuazione dell'ironia. Questa, pertanto, sarebbe: «an incongruity between phenomena [*scil.* parole, azioni, apparenza, significati ...] within a dramatic context» (*ibid.*, 134). Tra gli altri, Roochnik 1995, 39-52 arricchisce, attraverso il concetto di *techné*, quello d'ironia complessa formulato da Vlastos.

<sup>50</sup> Vlastos 1991, 29 ss. Cornford 1968, 139 vede in Platone e nel suo trattamento dell'ironia socratica, il responsabile dell'evoluzione del termine verso il moderno significato.

In proposito, può essere utile osservare gli atteggiamenti ironici rintracciabili in altre rappresentazioni del filosofo. In quanto al Socrate comico, infatti, si è visto come si possa sì parlare di εἰρωνεία, ma in accezione del tutto negativa, essendo essa appaiata all'ἀλαζονεία (cf. *Nub.* 449, per cui si veda la n. 37 a p. 31); l'εἶρων, infatti, è chi pretende di avere meno conoscenza e potere di quanto realmente abbia e l'ἀλαζών chi reclama rispetto non dovutogli (cf. Aristot. *EN* 1127a20 ss., 1127b17 ss.) per conoscenze e abilità superiori di cui si serve nel proprio interesse<sup>51</sup>.

Un'ironia diversa sembrerebbe, invece, rintracciabile, con le dovute cautele, per il Socrate senofonteo. In realtà, né Senofonte né chi nelle sue opere si rivolge al filosofo, lo definiscono εἶρων, ma alcuni passi potrebbero essere letti in tal senso<sup>52</sup>.

In *Mem.* 3.11.16, alla richiesta di Teodote di andarla a trovare più spesso, il filosofo risponde di non avere abbastanza tempo perché troppo impegnato dalle care ragazze che giorno e notte studiano con lui pozioni e incantesimi. La battuta suona ironica e Teodote capisce che le ragazze cui allude sono filosofi di mezza età; dalle parole di Socrate, infatti, è assente la volontà di ingannare. Allo stesso modo, in *Mem.* 3.4 il filosofo è intento a parlare con un certo Aristodemo «il piccolo», noto per non sacrificare agli dei e, tantomeno, consultare oracoli. Dialogando, quando i due concludono che l'uomo sia il prodotto della creazione di un essere sapiente, che ama e desidera preservare la specie umana, Socrate si chiede come sia mai possibile che l'immenso universo possa essere governato dal caso, se una cosa piccola come la testa del suo interlocutore è controllata dalla ragione; una battuta, anche questa, dal sapore ironico. Tuttavia, anche ammesso che d'ironia nel senso moderno si tratti, Senofonte non sembra attribuirle valore dottrinale, diversamente da quanto sembra accadere in Platone<sup>53</sup>.

Implicazioni filosofiche a parte (che esulano dal presente campo d'indagine), l'εἰρωνεία è anche un dispositivo letterario, parte di un testo dal carattere fittizio, scritto per essere letto; il che rende tutto, se possibile, più complesso.

È, infatti, verosimile che, in Platone, εἶρων e affini abbiano uso e significati ambigui, a seconda dell'uditore. Fruttori dell'εἰρωνεία, infatti, sono tanto amici e sostenitori, quanto nemici e avversari di Socrate e se è verosimile che i primi la cogliessero alla maniera che diventerà propria di Cicerone (cf. *De Or.* 2.67) e Quintiliano (cf. *Inst. Or.*

<sup>51</sup> Cornford 1968, 120; Dover 1968, 107-108; MacDowell 1990, 287-88; Beta 2004, 237-47.

<sup>52</sup> Per un parere opposto, Vogel 1963, 151: «this character of irony, which is essential in the Socrates of Plato, is lacking almost entirely in Xenophon's portrait of the philosopher. But how could be otherwise? The good Xenophon was not a man to appreciate irony. He portrays for us a Socrates who is a man of piety and of strictest justice, extremely sober, self-controlled and hardened; moreover a man who is used to questioning other people in search of a definition; who in his discussions likes to speak of cobblers, carpenters and other craftsmen; in short, a man who shares the character and hobbies of the Platonic Socrates – only not an ironist».

<sup>53</sup> Vlastos 1991, 33 ss. Nonostante l'opposta interpretazione del termine (cf. n. 46), Vasiliou 1999, 456-58 concorda con Vlastos sull'importanza filosofica dell'εἰρωνεία e se ne discosta per volgere la propria attenzione su un diverso tipo d'ironia, definita dallo studioso «conditional irony», per cui si veda la n. 55.

9.2.46), è probabile che i secondi si siano sentiti per lo meno sbeffeggiati, attribuendo al termine il valore originario<sup>54</sup>.

Socrate ha, dunque, un uditorio interno al dialogo, che può percepire in modi diametralmente opposti l'εἰρωνεία, ma ha anche un pubblico esterno, i lettori di Platone.

Nei loro confronti, il filosofo può esercitare un'ironia accostabile, nei modi e nei toni, alla moderna accezione. Essa, dunque, per funzionare, non può e non deve essere intesa dai destinatari interni o, almeno, da una loro categoria, nei confronti dei quali, per certi versi, si accosterebbe ai meccanismi dell'εἰρωνεία comica. Se, infatti, questi cogliessero la novità dell'ironia socratica, il proseguimento del dialogo non avrebbe ragione d'essere, giacché andrebbe compreso ciò che realmente Socrate intende dire. L'atteggiamento del filosofo, dunque, sarebbe doppiamente ironico, latore di una marcata volontà di sbeffeggiamento nei confronti di almeno una parte degli interlocutori interni, mentre indirizza una complice 'strizzata d'occhio' al pubblico esterno<sup>55</sup>.

Dunque, per quanto complessa la questione possa essere, quel che sembra certo è il carattere sostanzialmente ambiguo dell'εἰρωνεία socratica<sup>56</sup>. Emblematica, anche in tal senso (cf. p. 138), è la lode condotta da Alcibiade in onore del maestro.

Il giovane afferma, infatti, che Socrate passa la vita εἰρωνεύομενος (*Symp.* 216e4) e il significato del participio sembrerebbe subito esemplificato dal ricorso all'avverbio εἰρωνικῶς per qualificare l'abituale modo di esprimersi del filosofo (218d6). Così, quando afferma di essere innamorato di Alcibiade, Socrate dice e non dice la verità; egli, infatti, non è attratto dalla bellezza nel senso pederastico comunemente inteso (e così lo

<sup>54</sup> Gottlieb 1992, 278-79 cui va il merito di aver contestualizzato le teorizzazioni di Vlastos sull'εἰρωνεία.

<sup>55</sup> Questa innovativa interpretazione dell'ironia socratica, che propone una lettura 'letteraria' del fenomeno, è stata sviluppata da Vasiliou. L'atteggiamento socratico così individuato, per cui il lettore capisce che Socrate, in realtà, finge di credere alle premesse da cui i dialoghi partono e da cui poi si allontanano, è definito dallo studioso «conditional irony». Esso si configura come «an important part of Socrates' method for prodding the audiences of both the inner and outer frames into a clearer awareness of their own ignorance» (Vasiliou 1999, 472). In un secondo studio, Vasiliou riconosce nell'*Apologia*, con esempi anche nel *Gorgia*, un'altra forma preminente di ironia, la cosiddetta «reverse irony» con la quale «Socrates directly states what he truly believes – the meaning that remains unexpressed in conditional irony – but he is confident and we are confident that he will be understood by his listeners as putting them on, that is as speaking *eirōnikōs*» nel senso 'aristofaneo' del termine (Vasiliou 2002, 223). Rispetto alla più frequente 'conditional irony', essa ha un effetto diverso sull'interlocutore 'interno', che la avverte e ha una reazione di immediata perplessità che può sfociare in una ricerca positiva. L'ironia 'inversa', dunque, si presenta come un'inversione dell'ironia 'condizionale'. Si veda anche Ober 1998, 166-79, in partic. 175-76 che individua nell'*Apologia* l'inversione dei tradizionali tropi retorici: «Plato's Socrates employs speech not to demonstrate conformity with and submission to a democratic ethos that emphasized equality among citizens and their collective wisdom, but as a form of provocation and cultural criticism».

<sup>56</sup> Di questo avviso è anche Clay 2000, 94 ss. Per lo studioso, l'ironia, oltre ad avere funzione filosofica, è caratteristicamente ambigua, perché interpretabile 'negativamente' o 'positivamente' a seconda del punto di vista dell'interlocutore.



intende Alcibiade che, infatti, chiama il maestro a giacere sotto il mantello), ma, piuttosto, in quanto manifestazione di ‘amorevoli incontri intellettuali’.

Questa εἰρωνεία, quindi, non sembra totalmente ingannevole; infatti, se Alcibiade è (come effettivamente accade) beffato, lo è non da Socrate ma da se stesso, dalle sue e altrui opinioni riguardo all’*erōs*. Socrate, d’altra parte, non sembra ingannarlo: la ragione del silenzio, infatti, sembra risiedere nel fatto che vuole che il suo amato giunga alla verità e la comprenda autonomamente<sup>57</sup>. Dunque, sebbene nel significato, il participio εἰρωνεύομενος e l’avverbio εἰρωνικῶς possano avvicinarsi alla moderna accezione di ‘ironia’, essi non sembrano essere stati intesi in tal senso da Alcibiade, che traeva le conclusioni sbagliate dalle parole del mentore.

Socrate non è, dunque, semplicisticamente riducibile a un personaggio che si finge diverso da quello che è (come, invece, l’εἶρων comico); la sua εἰρωνεία, difatti, pur affondando inevitabilmente le radici nell’universo comico (e, infatti, in quanto mezzo di inganni è avvertita da alcuni destinatari), allo stesso tempo, se ne discosta, perché non vuole, da altri punti di vista, ingannare.

Per costruire questo scenario, in cui pare inevitabilmente e contrastivamente presente l’εἰρωνεία comica, Platone ha attinto all’antico paradigma della *metis*, «una potenza di astuzia e d’inganno» che agisce per travestimenti, ingannando la vittima con una forma che maschera, anziché rivelare, la propria natura e che, nell’opera platonica, diviene il custode fedele dell’imponente costruzione dialettica della ricerca<sup>58</sup>.

È, pertanto, verosimile, come già si accennava (cf. pp. 31 ss.), che Platone abbia costruito il proprio εἶρων, che dissimula il proprio sapere e sa solo di non sapere, forse proprio in opposizione con il Socrate comico, «“millantatore” (*alazon*, appunto), che sfoggia con toni scostanti (*semnotes*) la propria superiorità intellettuale trattando argomenti di nessuna (così sembra) utilità pratica»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Per un’interpretazione opposta del participio εἰρωνεύομενος si veda Dover 1980, 168: «εἰρωνεία (unlike “irony”) is “mock-modesty”, “pretended ignorance”». Su questa stessa linea, Brisson 2005, 219 e Vasiliou 1999, 467: «Alcibiades, in calling Socrates’ speech an example of εἰρωνεία, need only be referring to the false modesty typical of the usual meaning of the word». Allo stesso modo, Nancy 2001 nota come a conclusione dell’elogio, Alcibiade osservi di avervi mescolato il biasimo per le cose con cui Socrate l’ha offeso (cf. 222a): «or ces insolences, cette *hubris*, c’est précisément ce qu’Alcibiade a décrit comme de l’*eirōneia*».

<sup>58</sup> Lanza 1997, 78-89. Per la definizione di *metis* Detienne – Vernant 1978, 14-15; attraverso essa, l’avversario è tratto in errore dall’effetto di illusione prodotto (*apáte*) e, di fronte alla propria disfatta, rimane sbalordito «come di fronte ai sortilegi di un mago» (cf. Hom. *Il.* III 216-20; XX 430 ss.)

<sup>59</sup> Turato 1995, 193.

## 5. Il riso socratico

Accanto all'εἰρωνεία, un altro tratto avvicina, quasi inaspettatamente, il nuovo eroe di Platone all'universo della commedia; Socrate, infatti, ride e fa ridere prima di tutto di se stesso, in «oscillante equilibrio tra scherzo e passione teorica»<sup>60</sup>.

La ragione di questa 'inattesa sorpresa' è nel testo platonico. Si è già accennato, infatti, alle aspre critiche dirette alla poesia bassa o 'ridicola', di cui, ad Atene, la commedia è massima espressione (cf. *Resp.* 606c), ma, ben più pertinenti al discorso che si sta sviluppando, sono quelle contro il riso e il ridicolo<sup>61</sup>. Così, nelle *Leggi*, risuona chiara, da parte dell'Ateniese, la necessità di non fare né dire cose ridicole (cf. 816e5 ὄσα γελοῖα); la loro imitazione, infatti, sarà riservata a schiavi o stranieri stipendiati, mentre mai, in nessun caso, sarà concessa a individui, uomini o donne, di condizione libera.

Il riso non è, però, estraneo all'universo dei dialoghi; anzi, non lo è nemmeno al loro eroe; Socrate, infatti, ne è allo stesso tempo soggetto e oggetto. Perché questo avvenga, è, dunque, inevitabile che il filosofo abbia con il riso un rapporto diverso rispetto agli altri individui, appropriandosi del riso di chi vorrebbe deriderlo deridendolo a propria volta<sup>62</sup>.

Questo rovesciamento di ruoli è associato nel *Teeteto* a Talete (cf. 174a), ma è già rintracciabile nella favola esopica dell'astronomo (cf. n. 65 ed. Chambry) che, preso dall'osservazione del cielo, finisce per cadere in un pozzo ed essere rimproverato da un passante, accorso alle grida, per l'eccessivo interesse per le cose celesti a scapito delle terrene<sup>63</sup>. Nell'interpretazione socratica, però, il riso non è più prerogativa di quanti deridendo i filosofi, ne segnalano il distacco dal mondo reale; esso diviene, infatti, l'emblema della riuscita della teoresi; il vero filosofo ride sinceramente, e non per finta, di lodi e millanterie (cf. *Theaet.* 174d) ed è indicativo che Platone si soffermi sulla spontaneità di questo riso. Con uno spostamento sensibile, il riso diviene, così, proprio di Socrate, dinanzi alle futilità umane; egli, infatti, pur non curandosi delle cose concrete, rie-

<sup>60</sup> Lanza 1997, 65.

<sup>61</sup> Nightingale 1995, 172-73.

<sup>62</sup> Jouët-Pastré 1998, 273-74. Tra i filosofi, Socrate non è il primo associato al riso; il tipico filosofo irridente che con questo atteggiamento dichiara la propria estraneità alla società, si riconosce, nella tradizione antica, nella figura di Democrito ὁ Γελασίνοϛ (cf. Ael. *VH* 4.20; *Suid.* γ 108, s.v. γελασίνοϛ), che, come più tardi Socrate, si appropria del riso di chi vorrebbe deriderlo deridendolo a sua volta (Marelli 1996, 203-21; Cordero 2000, per una rassegna dei testi in cui, dalla fine del I sec. a.C., Democrito è colto nel tipico atteggiamento irrisorio. Lo studioso, dimostrata inverosimile la possibilità che tale associazione fosse propria del Democrito storico, ne individua l'origine nel rapporto tra il filosofo e l'epicureismo).

<sup>63</sup> Cf. Imperio 1991, 43-44. Rispetto al precedente esopico, nel testo platonico, figure e sfondo acquistano contorni più precisi: l'astronomo diventa Talete e il passante una giovane schiava tracia la cui osservazione, appena velata di ironia nella favola, si colora di derisione e motteggio di fronte a un «vedere che si accompagna al rifiuto di guardare» (Prezzo 1994, 9).

sce paradossalmente a percepirne e smascherarne le contraddizioni<sup>64</sup>. Dunque, come Talete, anche Socrate fa ridere; ma, mentre per il primo il riso, simbolo della derisione altrui, ne segna l'estraneità e la separazione dalla società, il secondo, invece, ridendo, instaura un rapporto con questa<sup>65</sup>.

Appropriandosi del riso, di cui conosce virtù e pericoli, il filosofo ateniese gli attribuisce, dunque, valore pedagogico, muovendosi *παιδιά* e *παιδεία* di pari passo (cf. Plat. *Leg.* 643c9-d3, 656c3, 803d1-2); infatti, «l'ironia socratica non è che uno *scherzo pedagogico*: genera la *paideia* (l'educazione) dalla *paidia* (il gioco)»<sup>66</sup>.

In questo modo, Socrate insegna ai propri allievi a ridere di un riso che contribuisce a porre l'anima sulla via della verità<sup>67</sup>. È, dunque, alla luce di queste considerazioni che va letto il riso di Simmia, indotto da Socrate, nel *Fedone* (cf. 64a-b); infatti, a sentire il maestro affermare che sarebbe «strano» (64a7 ἄτοπον) preoccuparsi della morte durante la vita o irritarsi per il suo avvicinamento quando si è filosofi, il discepolo scoppia a ridere; artefice di questo riso, il γελωτοποιός dunque, è chiaramente Socrate (cf. 64b1 γελασεῖοντα). Proprio per questo, il riso di Simmia non può essere inopportuno e offensivo ma preliminare, piuttosto, alla comprensione dell'attività filosofica<sup>68</sup>.

Attraverso il riso, dunque, Socrate evita di irrigidirsi nella posizione del maestro, estraneo al resto della società<sup>69</sup>.

Così, la stessa vecchiaia non lo lega al ruolo di sapiente che, anzi, rifiuta categoricamente, collocandosi, volentieri e con una punta di polemica, dalla parte dei tanti *idiotai* (cf. *Phaedr.* 236d), accanto a quanti, secondo l'opinione comune, dovrebbe educare, in altre parole i giovani, e non di fronte a loro come i sofisti<sup>70</sup>. Di qui, il frequente uso di

<sup>64</sup> Marelli 1996, 207-8. Blumenberg 1988, 15 ss. legge, nella scena del *Teeteto*, una sostanziale identità tra Socrate e Talete e, nel riso della servetta, l'immagine di una persecuzione continua che gli conferma di aver abbandonato da tempo il modo di vedere da tutti condiviso e che sfocerà nel noto destino di morte.

<sup>65</sup> Sulla 'positività' del riso socratico di fronte a quello derisorio dei sofisti, di cui l'episodio di Talete sarebbe, in certo senso, esemplificativo, si veda anche Halliwell 2008, 290.

<sup>66</sup> Prezzo 1994, 11. Per il legame tra *paidia* e un certo tipo di riso, insito alla cultura greca, Halliwell 1991b, in partic. 283.

<sup>67</sup> Jouët-Pastré 1998, 277.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 277-78.

<sup>69</sup> Cf. Nonvel Pieri 2000, 272-73.

<sup>70</sup> Friedländer 1979, 188; Lanza 1997, 66-68. Socrate si caratterizza in quanto *idiotes*, opposto agli esperti, anche in Luc. *Cont.* 4. In *Nec.* 16 (cf. p. 109), Tiresia indica a Menippo come miglior vita quella dell'*idioties* e nell'*Hermotimus*, Licino invita l'eponimo stoico a vivere la vita che vivono tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασιν βιοῦν (84, cf. n. 83 a p. 179). In Luciano, il termine può avere anche valore peggiorativo, cf. *Salt.* 83 οἱ μὲν συρφετώδεις καὶ αὐτὸ τοῦτο ιδιώται τοῦ μὲν εὐσχήμονος οὐκ ἐστοχασμένοι οὐδὲ τὸ κείρον ἢ τὸ κρεῖττον ὀρώντες. Quest'accezione torna in alcuni luoghi dell'*Hermotimus*, dove, al § 17, Licino è incredulo che la scelta dello stoico sia stata motivata dal parere, sulle scuole filosofiche, di molti (cf. 16 πολλοί nelle parole del 'filosofo') che finiscono per rivelarsi ιδιώται (17). Non sorprende, del resto, che al termine sia dato significato negativo da Ermotimo (cf. 1).

‘noi’ anziché ‘io’ (cf. *Symp.* 194b-c), che gli fornisce la stessa collocazione dell’eroe comico, fondamentale all’instaurazione del legame di complicità con il pubblico<sup>71</sup>.

Dunque, pur non negando né evitando i contatti con gli altri (nota ne è, infatti, la quotidiana frequentazione con concittadini di qualsiasi categoria sociale e intellettuale, oltre che con stranieri di passaggio ad Atene), Socrate appare al centro di una sorta di ‘isolamento’ reale e volontario (in linea con tutta la tradizione eroica), di cui il riso si dimostra un elemento chiave<sup>72</sup>.

Al livello più semplice, infatti, il filosofo provoca il riso negli interlocutori, siano essi giovani o amici (cf. *Ch.* 156a3, Carmide; *Lys.* 207c4, Menesseno e Liside), e, persino, in almeno un’occasione, sofisti (cf. *Prot.* 358b2, Prodicò); in questo modo, il clima si distende e il dialogo è facilitato<sup>73</sup>.

Come, però, si accennava, oltre a essere soggetto di riso, Socrate ne è anche oggetto; e in questi casi, il riso diventa derisione.

In diverse occasioni, infatti, è schernito dai sofisti (cf. *Gorg.* 473e2, Polo, e *Resp.* 337a2 Trasimaco), ma, in nessun caso, si lascia trascinare sul piano della *λοιδορία*. Anzi, in simili occasioni, sembra aver attirato consapevolmente, in un’estremizzazione degli aspetti paradossali delle proprie affermazioni, lo sguardo malevolo e derisorio dei ‘nemici’, rivelando i paradossi del ‘senso comune’ e del ‘buon senso’ elevati dall’abitudine a norma e, quindi, centro di un processo mentale limitativo e riduttivo<sup>74</sup>.

In momenti come questi, torna in gioco, l’ironia, a tingere le risposte in maniera che ciascuna delle parti faccia ridere quella porzione di pubblico che le si sente maggiormente affine; la differenza è nei valori che sottostanno al riso; solo se positivi, infatti, si potrà dire lo stesso del suo significato e valore<sup>75</sup>.

Dunque, per essere produttivo, perché, cioè, guidi sulla via della verità, il riso non deve schernire il filosofo *γελωτοποιός*; se, infatti, questo accade, cioè se Socrate ha di-

<sup>71</sup> Cf. Plass 1964, 254-78 in partic. 257: «One of the simplest and most common forms of anonymity is Socrates’ associating himself with his interlocutors in the search for truth by speaking of what “we” are doing or thinking (e. g., *Meno*, 71B, 73D, 74A, 75B, 89C). In so far as the association means that they are equally engaged in the search for truth it is not irony in the sense of hiding superior knowledge, but Socrates usually has a clearer insight into the problem at hand, and then his ignorance does involve intellectual humility. One variation on the theme of submerging oneself in common effort is the importance that Socrates attaches to getting his interlocutor honestly to agree with him (*Gorg.*, 473A, 474A, *Rep.*, 498D)».

<sup>72</sup> Nonvel Pieri 2000, 273.

<sup>73</sup> Halliwell 2008, 283-84.

<sup>74</sup> Socrate si presenta, così, come uno ‘strumento’ in grado di risvegliare le coscienze, affinché escano dalla massa dei ‘molti’ per contribuire alla «reconstitution d’un tout (politique et rationnel) conscient, à l’intérieur duquel il s’agit pourtant de maintenir dialectiquement la spécificité essentielle d’individu pensant» (Nonvel Pieri 2000, 274).

<sup>75</sup> Nonvel Pieri 2000, 278-79, 286-87 e 299; Halliwell 2008, 290.

nanzi a sé personaggi pronti a morderlo (cf. *Thaet.* 151c6), questi vedranno, nei loro confronti, nient'altro che un'ironia malevola, pronta a ingannarli<sup>76</sup>.

Attraverso il capovolgimento dei ruoli, quindi, il nuovo riso del filosofo platonico evita l'irrigidimento in certe posizioni e permette di trovare, come già per l'eroe comico, un punto d'incontro con l'uditorio<sup>77</sup>.

È quanto accade nell'*Eutidemo*, dove la conversazione tra il sofista e il filosofo si presenta come il capovolgimento del tipico dialogo socratico (non a caso, si apre con un'ammissione di sapere da parte di Socrate, noto per non stancarsi di ripetere che l'unica cosa che sapesse era di non sapere, cf. *Euthyd.* 293b-c). Socrate si rivela, inoltre, un interrogato indisciplinato, latore, in un vero lazzo comico, di risposte eccessive (cf. 295b-296c). Così, non solo è oggetto di riso, nelle vesti di un vecchio, rozzo e sgraziato, che vuole apprendere, a tutti i costi, l'arte dell'imbroglione verbale (cf. 272b5-6), ma lo scarica, pure, sui propri interlocutori, paragonati, in un'immagine dal forte sapore aristofaneo all'Idra e a un granchio: «infatti, sono molto meno valoroso di Eracle, che non riuscì a tenere testa all'Idra, che era un sofista, e quando le si tagliava il capo del ragionamento, con la sua sapienza, ne faceva sorgere molti al posto di uno, e a un granchio, altro sofista, giunto dal mare e, credo, approdato da poco. E poiché questo lo tormentava a sinistra con parole e morsi, chiamò in aiuto il nipote Iolao, che lo soccorse in modo efficace» (297c1-d2). L'Idra rappresenta, dunque, Eutidemo, di cui non si riesce a interrompere i ragionamenti, esattamente come le teste del mostro ricrescevano una volta tagliate; il granchio, invece, è Dionisodoro che sta alla sinistra di Socrate (cf. 271b7) infliggendogli altri colpi<sup>78</sup>.

Lo scherzo, anche se non sempre esplicito come in questo caso, «appare comunque sempre intrinseco a Socrate, mentre è di regola estraneo ai suoi interlocutori. Pronti a deridere ... Eutidemo e Dionisodoro sono sempre molto seri verso di sé ... e la loro comicità sta appunto in questo, nell'incapacità di rinunciare a prendersi sul serio, sì che Socrate ha buon gioco tutte le volte che dinanzi al nuovo sofisma ne azzera il valore intendendolo come scherzo, ed esortando ogni volta i sofisti a parlare sul serio»<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Jouët-Pastré 1998, 278.

<sup>77</sup> Hadot 1988, 90 legge in questo caratteristico capovolgimento un invito al lettore a rifugiarsi dietro la maschera socratica. Nei momenti di crisi del dialogo, infatti, questo rischia di spezzarsi ed è allora che il filosofo assume su di sé il turbamento e il dubbio, rovesciando i ruoli: «gli interlocutori possono così trasferire su Socrate il loro turbamento personale, e ritrovare la fiducia nella ricerca dialettica».

<sup>78</sup> L'immagine, dal gusto di parodia mitologica, è costruita sul proverbio «contro due, neppure Eracle ce la può fare» (cf. *Phaed.* 89c5), un'allusione al combattimento dell'eroe contro l'Idra di Lerna, episodio durante il quale fu attaccato da un enorme granchio e da cui uscì vittorioso grazie all'aiuto di Iolao, cf. Apollod. 2.4-5 (Reale 1991, 802). Per la funzione dei proverbi nel parlare socratico, si veda a p. 143. I ruoli sono capovolti, seppur con atteggiamenti diversi, anche nel *Simposio*, dove, di fronte a Diotima, la maestra nelle cose d'amore (cf. 201d5), Socrate abbandona il ruolo d'interrogante per indossare le vesti di un interrogato che prende con serietà il proprio ruolo e non si rifugia nella buffoneria.

<sup>79</sup> Lanza 1997, 71.

I suoi interlocutori si chiedono spesso se stia scherzando, *παίξειν*, o faccia sul serio, *σπουδαζειν* (cf. *Alc.I.* 109d6, *Gorg.* 481b6-7; *Xen. Mem.* 3.6.12)<sup>80</sup>. L'intento di Socrate è, in realtà, provocare gli interlocutori, generando la perplessità necessaria allo sviluppo del dialogo<sup>81</sup>. Questi sembrano, però, non comprendere che non è possibile *παιδεία* senza *παιδιά*, che non c'è comico senza sublime, né divino senza grottesco, senza divertenti e divertite sciocchezze<sup>82</sup>.

## 6. Socrate contro i Sofisti

Socrate, dunque, distruttore del sapere sofistico, portatore di tratti satireschi (bestiali) e di *ὑβρις*, da 'diverso', rifiuta ostinatamente qualsiasi specializzazione, irridendone ogni pretesa d'insegnamento. Si è visto, infatti, come ai discorsi metodicamente corretti dei sofisti, opponga il parlare frammentato della gente comune, senza piegarsi, se non raramente, alla macrologia<sup>83</sup>. La parola di questo *εἴρων* 'incanta' ma senza ingannare.

In cosa consiste, dunque, la lotta, l'impresa dell'eroe filosofo contro i suoi nemici? E quali ne sono i mezzi?

Si è visto nel paragrafo precedente, come lo scherzo funzioni da trampolino di lancio sulla strada della verità, contribuendo a creare un clima più disteso che facilita il dialogo.

Allo stesso tempo, però, si è anche osservato come possa trasformarsi in derisione e come lo stesso Socrate ne sia, in più occasioni, oggetto. Per smascherarne gli artefici, il filosofo ricorre al 'ridicolo', la causa prima dello screditamento dei sofisti nelle vesti oppositori del filosofo ateniese<sup>84</sup>. Nella 'lotta' contro l'*elenchos* socratico, questi cadono tutti sconfitti, sotto la minaccia del ridicolo, riconosciuti come meno competenti. In questo modo, Socrate ne dimostra le argomentazioni inattendibili, spingendo, allo stesso tempo, il pubblico al disprezzo per i suoi avversari, relegati in situazioni imbarazzanti dall'apparente inconsistenza delle tesi sino a un attimo prima sostenute<sup>85</sup>.

Come in uno spettacolo, dunque, il filosofo mira a mostrare l'inferiorità intellettuale di quanti si ritrovano ridicolmente sperduti nei suoi ragionamenti: «pour lui, il ne suffi-

<sup>80</sup> In *Gorg.* 481b-c1 Callicle, sentendo Socrate dire che a chi non intende compiere ingiustizia, la retorica non sembra granché utile, chiede prima a Polo e poi allo stesso filosofo se stia parlando sul serio o scherzi. Se, infatti, parlasse seriamente, la vita umana sarebbe capovolta, facendo gli uomini tutto il contrario di quel che si deve. L'atteggiamento di scherno è considerato da Edmunds 1987, 16-17 motivo di somiglianza tra Socrate e le Nuvole dell'omonima commedia aristofanea.

<sup>81</sup> Così Vasiliou 2002, 229 con riferimento all'ironia 'inversa' (cf. n. 55) che sarebbe attiva nel passo.

<sup>82</sup> Nonvel Pieri 2000, 279.

<sup>83</sup> Lanza 1997, 218. Per questo aspetto si veda il paragrafo 3.

<sup>84</sup> Bisognerà attendere il XIX sec. di Hegel e Grote per conoscere un tentativo, almeno, di riabilitazione (cf. Méron 1979; Rossetti 2000, 254-55).

<sup>85</sup> Rossetti 2000, 264.

sait pas de s'affirmer comme maître de persuasion, il lui fallait aussi démontrer les limites de la *paideia* d'autrui et donc mettre en crise leur image de soi»<sup>86</sup>.

Tuttavia, 'tortura' del ridicolo e conseguente umiliazione possono essere, anche per i suoi acerrimi nemici, solo l'aspetto più immediato e superficiale della vicenda, funzionali alla comparsa di un acuto desiderio di *paideia*. Tra le mani di Socrate, infatti, il ridicolo è un'arma potente e con vittime illustri ma con possibili effetti positivi<sup>87</sup>.

Rispetto al ridicolo suscitato dall'attacco comico, l'effetto è, infatti, diverso: non un semplice trionfo, ma qualcosa di sostanzialmente serio, che merita rispetto e fa la differenza. Così, nel panorama artistico e letterario del IV sec., il *logos Sokraticos* sembra, per certi versi, riempire il vuoto creatosi sulla scena teatrale, con il ricorso a personaggi reali, in un'epoca in cui il poeta comico non poteva (o forse non osava) più deridere i contemporanei, se non in termini molto generici<sup>88</sup>.

Protagonista e, talvolta, voce narrante del dialogo, Socrate costringe, dunque, con autorevolezza i presenti anche più riottosi a parlare, e, inversamente, a tacere, stabilendo con tutti un rapporto diretto e suscitando un'inevitabile simpatia nei lettori. Ciò che lo muove, come già accadeva all'eroe comico, è l'insofferenza per una consuetudine, uno scambio di battute o, addirittura, una parola, punto di partenza, quindi, di un dialogo dagli orizzonti teoretici e mitopoietici altrimenti inverosimili.

Come l'eroe comico, Socrate si presenta in scena come uno dei tanti, mostrandosi anche ridicolo nell'aperta derisione o nell'esagerato elogio degli antagonisti; eppure, la sua estraneità alla società appare, per certi versi, più marcata rispetto al 'predecessore'.

Questi, infatti, sebbene estraneo al resto della comunità, in quanto portatore di caratteristiche aberranti e paradossali, e, dunque, spesso emarginato o marginale, intraprende, proprio grazie a questa diversità, un'impresa degna di tal nome, che libera la quotidianità da tutto ciò che è negativo ed è fonte di privazioni e sofferenze, infrangendo l'andamento ordinario delle cose e rovesciando, nella prospettiva straniante della commedia, la realtà al di là dei limiti umani. Alla base vi è un'idea grandiosa, strana agli occhi altrui, ma connotantesi sostanzialmente come la risoluzione di un grande problema arrivato ad assumere carattere universale; in questo senso, dunque, l'eroe comico è un vero e proprio 'salvatore'<sup>89</sup>.

Questi resta, però, sempre e comunque un cittadino che parla ai concittadini, cui è permessa, nell'ambito dei festival dionisiaci e, dunque, all'interno di certi limiti, la 'transgressione'<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> Rossetti 2000, 265.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 264 ss.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 266-67.

<sup>89</sup> Camerotto 2008, 278-83. Su questi aspetti, si veda sopra, a p. 34.

<sup>90</sup> Cf. Goldhill 1991, 188 per il quale: «the shifting levels of fictional representation – a hallmark of comedy – cannot be reduced to mere “comic inversion”. In the interplay of comic fictions, “transgression” is not necessarily the polar opposite of “norm”. Comedy in and as performance tests – *negotiates* as well

Socrate appare, invece, piuttosto privo di limiti, quando giunge a dire la verità; la sua collocazione ai margini della società è condizione indispensabile perché le sue parole siano totalmente libere e veritiere<sup>91</sup>.

Inoltre, se già l'eroe comico si arricchiva, oltre che di tratti animali, di 'inattesi' tratti divini, Socrate, uomo silenico dall'apparenza 'bestiale', è uomo demonico per eccellenza.

Le sue ambiguità e contraddittorietà, si è visto, sono ben espresse dalla maschera silenica, ma, diversamente dal Sileno, egli rivela di propria iniziativa la sapienza, pur mimando, inizialmente, costrizione e inadeguatezza<sup>92</sup>.

La *poikilia* eroica è, così, piegata (anche attraverso un gioco di contrasti con il mondo aristofaneo) al messaggio filosofico e «il campo di forza del personaggio Socrate è analogo, pur nella diversità, al campo di forza stabilito sulla scena dall'interprete aristofaneo: tutto egli coinvolge e tutto tende a trasformare, suscitando movimento là dove la quotidianità sembrava dovesse ristagnare più ovvia e usata»<sup>93</sup>.

---

as *celebrates* – the possibilities of transgression... It is in this sense of testing the limits of license that gives comedy its constantly active role in the contest of public voices».

<sup>91</sup> Nightingale 1995, 191, ma si veda anche a p. 43 ss., dove lo studioso evidenzia come uno degli aspetti più evidenti e caratteristici del filosofo platonico sia l'opposizione tra questi, vero e proprio *outsider*, e le varie categorie di persone «who made it their business to traffic in wisdom».

<sup>92</sup> Lanza 1997, 215-17.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 223.



**LICINO E I SUOI MODELLI: UNO SGUARDO D'INSIEME ALLA RICERCA DEGLI ARCHETIPI**

Il modello comico, attivo a livello di struttura e personaggi, e rivissuto in funzione dell'esperienza satirica in *Icaromenippus*, *Necyomantia*, *Piscator* e *Timon*, nei dialoghi 'liciniani' lascia spazio (senza, però, scomparire del tutto) all'ispirazione platonica<sup>1</sup>.

Quest'ampio numero di testi, fra i quali si è scelto di concentrare l'attenzione sulle opere con una struttura 'drammatica' più definita (*Hermotimus*, *Lexiphanes*, *Navigium*, *Symposium*), servendosi delle altre (*De Saltatione*, *Imagines*, *Pro Imaginibus*) a sostegno di quanto emerso dall'analisi delle prime, richiama, infatti, da vicino la struttura e i motivi del secondo archetipo di nostro interesse, il dialogo filosofico indicato da Luciano in *Bis acc.* 33<sup>2</sup>.

Si vedrà, dunque, come questo funzioni a livello strutturale, prendendo in considerazione due dialoghi fra i più emblematici in tal senso, e come, poi, si sviluppi nella caratterizzazione dei personaggi; si osserverà, dunque, se e in che termini sia possibile rintracciare il modello socratico (di cui, nel capitolo precedente, si è cercato di introdurre alcuni tratti salienti) nel personaggio di Licino, un altro portavoce della satira luciana.

**1. L'ispirazione platonica: i casi emblematici di *Navigium* e *Symposium***

L'influenza del dialogo platonico sulle opere con protagonista Licino è un dato noto ed evidente, che risuona forte sia a livello microscopico (allusioni testuali, ripresa di motivi e simili) sia a livello macroscopico. *Navigium*<sup>3</sup> e *Symposium*<sup>4</sup> ne sono due esempi efficaci.

<sup>1</sup> Sarà, a questo punto, interessante notare (sulla scorta di Schwartz 1964, 394) che la scelta di Platone a modello rappresenta un'apertura considerevole rispetto ai retori contemporanei, che non accordavano nessun rilievo particolare a Platone, arrivando, addirittura, come Elio Aristide, a criticarlo.

<sup>2</sup> *Imagines* e *Pro Imaginibus* (posteriori alla partenza di Lucio Vero per l'Oriente e anteriori alle nozze con Lucilla, scritti tra il 162 e il 164. Cf. Schwartz 1965, 17; Anderson 1976a, 178; Korus 1981, 48; Longo 1986, 549 e 575) hanno struttura dialogica definita, la veste originale, sotto cui si cela l'encomio di Pantea, bella e saggia amante di Lucio Vero (cf. Longo 1986, 549). Jones 1986, 75-77 ritiene le due opere il prodotto di una fase in cui Luciano non pare interessato a provocare il riso, ma a dare di sé l'immagine di uomo di cultura. Sul modello esiodico (cf. *Op.* 59-82) delle *Imagines* e l'originale rielaborazione luciana, Korus 1981. Per un'analisi del *De Saltatione* (162-163 d.C.) come giustificazione alla pantomima, arte accettabile in una società acculturata, Jones 1986, 68-75 (cf. Webb 2006, 40 per un accostamento con la pratica declamatoria). Questa sezione, che si propone di riconoscere l'archetipo letterario celato nella figura di Licino, non considera l'*Eunuchus* (ca. 179 d.C., cf. n. 10 a p. 159). Il dialogo, infatti, pur vicino agli altri per organizzazione, non offre elementi significativi in tal senso. La sua analisi sarà, invece, in parte affrontata nel prossimo capitolo (cf. pp. 191 ss.).

<sup>3</sup> Husson 1970, I, 2-3 data l'opera al 165 (cf. Helm 1906, 337-39 per il richiamo ad Armeni e Parti di *Nav.* 33 e a Ctesifonte e Seleucia di 34, riconducibili alla seconda guerra partica, in seguito a cui Lucio Vero ottenne, nel 165, il titolo di *Parthicus Maximus*, presente a Luciano nei passi), fra i cosiddetti scritti 'menippeï' (159-165 d.C. Cf. *D. Mort.* 25 e *Nav.* 28-38). Corroborata la datazione l'allusione ai Giochi

◆ **Una questione di struttura**

Sul piano formale, *Navigium* e *Symposium* hanno una chiara ed evidente ispirazione platonica.

Nel primo, si riconosce lo schema del *dialogue-promenade* caro a Platone (una *promenade*, peraltro, che ha luogo sulla strada tra il Pireo e Atene, cf. p. 168), uno schema ripreso da Luciano anche in *Anacharsis*, *Philopseudes* e *Toxaris*<sup>5</sup>. Nell'*Hermotimus*, del resto, Licino dedica all'eponimo stoico il resto del cammino che gli resta da compiere (cf. 11 ἐγὼ ἀφίημί σοι ὅσον ἔτι τὸ λοιπὸν τῆς ὁδοῦ), secondo un modulo che sembra collocare anche questo dialogo tra i *dialogues-promenade*. Lo stesso *Simposio* platonico, interlocutore d'obbligo per il *Symposium* luciano, si presenta, per lo meno nella cornice iniziale, come un *dialogue-promenade*: per il conoscente che sollecita il racconto di Apollodoro, infatti, la strada che conduce in città «sembra proprio adatta a parlare e ad ascoltare mentre si cammina»<sup>6</sup> (173b7-8).

---

Olimpici di *Nav.* 44, apparentemente recenti, gli stessi in cui il Peregrino del *pamphlet De Morte Peregrini* si diede la morte. Inoltre, non trascurabili punti di contatto sono ravvisabili con il *Quomodo historia conscribenda sit* (166-168 d.C.). Anderson 1976a, 177 lo raggruppa con *Icaromenippus* e *Hermotimus* e avanza l'ipotesi che possano essere stati scritti simultaneamente. Proponeva una datazione più tarda Nicole 1886, 27-35, sulla base del gioco di parole σκύφον – Σισύφειον di *Nav.* 21, dove si canzonerebbe la confusione, tra ΣΚΥΦΟΣ e ΣΙΣΥΦΟΣ, di Ath. *Deipn.* 11.510c sul soprannome del generale spartano Dercilide. In questo modo, l'opera andrebbe post-datata alla fine del II d.C., incompatibilmente con altri dati, più certi, della cronologia luciana.

<sup>4</sup> Helm 1902 e Caster 1937 lo datano tra i primi dialoghi liciniani (165-180 d.C.); Schwartz 1965, 84 ss. e 143 ss. al 168, in una sequenza di opere, che va dal *Cataplus* (ca. 160) al *Gallus* (ca. 163) sino al *Symposium*, molto vicino al *Philopseudes*. Nota, inoltre, rilevanti punti di contatto, talvolta letterari, con *Timon* e *Hermotimus* (ca. 165, cf. n. 2 a p. 51); tutti dati che rendono probabile una datazione al 165 o, comunque, poco dopo. Interessante è la considerazione di Anderson 1976a, 165 che pensa a una «Platonic “suite”» che includa *Philopseudes*, *Navigium* e *Symposium*: «Lucian presents three incongruous “Platonic” settings: in *Philops.* and *Navig.* each philosopher contributes an unrealistic fantasy, while in *Conv.* he develops the gathering of philosophers in *Philopseudes* into a ridiculous brawl (with Ion and Cleodemus common to both)». Nella produzione luciana, il simposio torna, con situazioni, linguaggio e lessico simili in *Gall.* 8 ss., *Herm.* 11 ss., *Lex.* 1 ss., *Merc. Cond.* 26 ss., *Philops.* 5 ss., *Sat.* 17, cf. anche *Fug.* 19, *Nigr.* 25, *Pisc.* 34, *Prom. es* 5-6, *Tim.* 54-55 (Zanotti Fregonara 2009, 6).

<sup>5</sup> Bompaire 1958, 308. Per lo studioso, la composizione del *Navigium* è più elaborata di *Philopseudes* (per cui si veda a pp. 294 ss.) e *Toxaris*, perché non si presenta come una semplice raccolta d'interventi, ma non esclude che, in tutti e tre i dialoghi, «Lucien s'autorisait d'une tradition narrative bien établie pour nous livrer ces mosaïques où brillent d'ailleurs des savoureux détails» (*ibid.*, 467). I sogni del *Navigium* sono, infatti, preparati dal clima fantastico e meraviglioso della descrizione iniziale (cf. Moricca 1914, 316-33 e 457-76) e conoscono una *climax* che va dalle più 'volgari' fantasie di ricchezza di Adimanto a quelle più complesse di Timolao (Affholder 1960, 338; Husson 1970, I, 9. Cf. Anderson 1976a, 157 che rileva la stessa *climax* nel *Philopseudes*). In questa 'scala', Adimanto s'immagina ammirato μονονουχὶ βασιλεὺς νομιζόμενος (13); non è, infatti, re, come, invece, Samippo (Husson 1970, II, 34).

<sup>6</sup> Le traduzioni del *Simposio* platonico sono quelle di C. Diano in Susanetti 1992.

Il dialogo introduttivo, cui segue la narrazione degli avvenimenti nella forma di dialogo narrato, è un procedimento platonico frequente in Luciano<sup>7</sup>. Con questo stratagemma si aprono, infatti, oltre al *Symposium*, *Eunuchus*, *Icaromenippus*, *Necyomantia*, *Nigrinus* e *Philopseudes*; fra questi, Licino veste i panni di protagonista e voce satirica in due occasioni: *Eunuchus* e *Symposium*<sup>8</sup>. Nel finale, però, a differenza di quanto accade nel modello platonico, è ripresa la cornice, anche se Panfilo e Filone occupano ormai il semplice ruolo di destinatari delle riflessioni di Licino (cf. *Conv.* 48 ὦ καλὲ Φίλων, *Eun.* 13 ὦ ἑταῖρε)<sup>9</sup>.

Nel *Symposium*, inoltre, la struttura a cornice è amplificata, come già nell'antecedente, dal gioco di specchi della sezione iniziale: come Apollodoro si apprestava a raccontare quanto narrato qualche giorno prima a un anonimo conoscente, informato da un tale cui aveva riferito tutto Fenice, a propria volta informato da un certo Aristodemo, fonte anche di Apollodoro (cf. *Symp.* 172a-173b), così, Filone chiede a Licino chiarimenti su quanto raccontato da Carino, informato a propria volta da Dionico. A differenza di Apollodoro, però, Licino fornisce una testimonianza autoptica, in cui anche il fruitore è coinvolto in maniera più diretta (cf. *Conv.* 1 χθές e *Symp.* 173a8 πάνυ, ἔφη, ἄρα παλαι)<sup>10</sup>.

Il *Symposium* è, poi, strutturalmente identico all'*Eutidemo*, un'opera in cui, guarda caso, Platone giustappone la leggerezza dei discorsi sofistici alle pretese di serietà dei loro artefici, un contrasto riproposto da Luciano per i suoi 'filosofi' nel *Symposium*. In entrambi i casi, dunque, un dialogo-cornice delimita la narrazione centrale, periodicamente interrotta da alcuni commenti del narratore alla volta dell'interlocutore fittizio, secondo un andamento che ritorna simile in *Eunuchus*, *Icaromenippus* e *Necyomantia*.

<sup>7</sup> Platone ricorre al dialogo narrato con un numero dei personaggi troppo alto per garantire chiarezza (si pensi a *Fedone* ed *Eutidemo*), senza, peraltro, riprendere la cornice nel finale, eccezion fatta per l'*Eutidemo* (Andrieu 1954, 284-86, 306; Halperin 1992, 93-96).

<sup>8</sup> La struttura a cornice è propria anche del *De Saltatione*, dove fa da contenitore a un 'trattato' sulla pantomima. Ciò non vieta la ripresa della cornice finale, seppur ridotta ad alcune ovvie e frettolose battute, mentre l'encomio è costellato da richiami di Licino a Cratone (cf. 13 ὡς ἀνεγνωκότι σοι παρήμι, 22 οἶμαί σε μὴ περιμένειν ἔμοῦ ἀκοῦσαι, 28 ὅπερ ἐνεκάλεις τῇ ὀρχηστικῇ, 54 κἂν εἰς τὴν Ἀσίαν πάλιν διαβῆς, 72 εἴτ' οὖν φωνῆς εὐμοιρίαν ζητεῖς, 76 ἐθέλω γοῦν σοι ... εἰπεῖν, 80 ἄκουε καὶ τὰς κακίας αὐτῶν).

<sup>9</sup> Bompaire 1998, 190; Romeri 2001, 648; Zanotti Fregonara 2009, 7.

<sup>10</sup> Romeri 2002, 197-98. Anche nell'*Eunuchus*, Licino si dichiara testimone autoptico (cf. 1 ἐξ ἀγορᾶς μὲν ἦκω σοι, cf. *Philops.* 5), un'affermazione di particolare valore per Anderson 1976a, 62 come metro di valore sulla possibilità che la vicenda possa aver effettivamente avuto luogo. Al di là della verosimiglianza della 'contesa', che permette di datare il dialogo dopo il 176, anno dell'istituzione delle cattedre da parte di Marco Aurelio (cf. Oliver 1981, in partic. 222-23 per la testimonianza dell'*Eunuchus*, e Anderson 1994, 1440), il dato autoptico corrobora la possibilità che la vicenda sia stata inventata, come nel *Symposium* e nel *Philopseudes*, dove la medesima pretesa dà verosimiglianza ad avvenimenti palesemente inventati. Nesselrath 2009, 130 ritiene improbabile che si tratti di un fatto storico, anche se qualche relazione con la realtà doveva probabilmente esistere.

Una simile alternanza tra dialogo e narrazione, verosimilmente propria anche di Menippo (cf. p. 85), era, infatti, indubbiamente presente già in Platone<sup>11</sup>.

Il *Navigium* è, inoltre, scandito da uno schema a tre (tre sono i sogni narrati dai compagni di viaggio di Licino), che coincide perfettamente con il piano della *Repubblica*, la risposta di Socrate ai tre interlocutori principali<sup>12</sup>.

Analoghe strutture tripartite, o che comunque potevano essere avvertite come tali da Luciano, compaiono, del resto, come già notato, nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone*, dialoghi tra i favoriti dal samosatense<sup>13</sup>, e, tra le opere luciane, caratterizzano *Contemplantes*, *Gallus*, *Parasitus*, *Piscator*, *Timon* e altri due dialoghi liciniani: *Eunuchus* e *Lexiphanes*. Nel primo, alla cornice (cf. 1-3) segue il lungo dibattito centrale (cf. 4-9), concluso dall'inattesa denuncia dell'immoralità di Bagoa (cf. 10-13); nel secondo, la scena finale, dove l'eponimo protagonista ascolta Licino in religioso silenzio (cf. 22-25), fa da *pendant* all'interludio iniziale, dove la voce satirica aveva ascoltato in silenzio la lettura dell'anti-simposio (cf. 1-15); al centro, un vivace scambio di battute tra i due protagonisti con l'intervento del medico Sopoli nella sezione centrale (cf. 16-21)<sup>14</sup>.

#### ◆ ... e di motivi

L'impianto di evidente matrice platonica di *Navigium* e *Symposium* è arricchito e, insieme, sottolineato dalla massiccia presenza di temi e motivi platonici, come quello dell'invisibilità (cf. *Resp.* 577c-580c in partic. 579d9-e5), rievocato nella storia di Gige e

<sup>11</sup> Per la possibile influenza menippea, MacLeod 1991, 265 («there is no real evidence that Menippus used dialogue rather than narrative, though just possibly he could have framed his narrative within a dialogue as Lucian does in *Men.* and *Icar.*») e Bompaire 1958, 314-17 che esprime cautela rispetto a supposti elementi 'menippeï' nel *Symposium*; la stessa compresenza di prosa e versi è, infatti, in linea con la tradizione simposiaca in cui i comasti avevano un ruolo centrale (si veda, di contro, Gallardo 1972, 243 secondo cui il proseguimento della cornice iniziale nelle battute interne all'opera è «contra la costumbre del género simposiaco»). Già l'*Eutidemo* era intramezzato da commenti rivolti dal narratore a un pubblico fittizio (Branham 1989a, 105) e si potrà confrontare l'alternanza di discorso diretto e indiretto del *Nigrinus* (cf. p. 206), modellata, nella pretesa di una parafrasi libera, su Plat. *Phaedr.* 228d1-5. Anderson 1978a, 368. Cf. Anderson 1976a, 147 e Whitmarsh 2001, 272-73.

<sup>12</sup> La costruzione tripartita della *Repubblica* era già stata osservata dagli autori dei *progymnasmata* (per la loro influenza su Luciano, Kennedy 2003). Così Anderson 1976a, 156-57 che non manca di notare che è anche caratteristica di aneddotica morale: Ael. *VH* 2.34 menziona tre amici che vogliono vivere per molto tempo e un quarto, Epicarmo, che rimprovera la loro follia. Per i rapporti tra il *Navigium* e la *Repubblica* di Platone, Anderson 1977, 363 ss.; Anderson 1982, 88-90, in partic. 89.

<sup>13</sup> Luciano allude direttamente al *Teeteto* in *Pisc.* 9 φασὶ γοῦν ῥήτορά σε καὶ δικανικόν τινα εἶναι καὶ πανούργον ἐν τοῖς λόγοις, cf. *Theaet.* 201a (MacLeod 1991, 261). Cf. Friedländer 1957 226 ss.; Friedländer 1960, 29 ss. e 131-32; Thesleff 1967, 34 ss.

<sup>14</sup> Un simile andamento strutturale, riproposto con tanta frequenza, doveva essere avvertito come caratteristico dallo stesso Luciano. Esso affonda le radici, oltre che nel mondo del dialogo platonico, in quello della commedia (con parabasi, agone ed epilogo) e verosimilmente della satira menippea (cf. pp. 61 ss.). Per l'*Eunuchus*, Anderson 1976a, 161.

del suo anello (cf. *Nav.* 44)<sup>15</sup>, o dell'enumerazione delle sfortune del tiranno (cf. 39)<sup>16</sup>. Luciano sfrutta, inoltre, la comparazione tra navigazione e arte oratoria del *Gorgia* (cf. 511d-512a); e il trasporto di grano, partito da Faro e deviato alla volta di Sidone (cf. 1-9), diventa immagine dell'eloquenza allegorica d'ispirazione divina<sup>17</sup>. Essa suscita in Adimanto un irresistibile desiderio di ricchezza, che ha i tratti della «mensonge véridique» e ricorda, oltre ai sogni politici di *Repubblica* e *Leggi*, la navigazione di Socrate nel *Fedro* (cf. 279b-c), quando, come Ulisse partito a consultare l'anima di Tiresia, scopre, attraverso il ricordo, il tesoro della saggezza, la Verità iniziatica esposta nell'inno a Eros<sup>18</sup>. Non a caso, il *Navigium* si apre proprio sulla scia della *Repubblica* (cf. 327a), ma il suo *περὶ πολιτείας* riguarda i sogni di grandezza di tre tiranni<sup>19</sup>.

In questo dialogo, dunque, tutto, o quasi, concorre a creare un'atmosfera 'platoneggiante', dalla passeggiata sulla strada dal Pireo ad Atene, come quella di Socrate nella *Repubblica*, al nome di Adimanto, che in *Resp.* 327c1 è tra quanti, insieme a Polemarco, raggiungono Socrate di rientro dal Pireo. La stessa indicazione del demo di origine, Mirrinunte (cf. 1), lo colloca in un'atmosfera propriamente classica, in cui risuona il richiamo al Fedro dell'omonimo dialogo platonico (cf. *Symp.* 176d5 Φαῖδρον τὸν Μυρρινούσιον)<sup>20</sup>. In tal senso si potrà, inoltre, interpretare l'allusione ai Misteri, prova, invece, per altri, di un'iniziazione dello stesso Luciano a Eleusi<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> In *Resp.* 359d-360d, s'immagina come si comporterebbe un uomo giusto in possesso dell'anello: in maniera identica a un ingiusto. Nessuno, infatti, è abbastanza forte da non rubare, accoppiarsi con chi desidera, uccidere e ferire; insomma, agire come un dio tra gli uomini (cf. 360b5 οὐδεὶς ἂν γένοιτο, ὡς δοξοῖεν, οὕτως ἀδαμάντινος, ὃς ἂν μείνειεν ἐν τῇ δικαιοσύνῃ καὶ τολμήσειεν ἀπέχεσθαι τῶν ἀλλοτρίων καὶ μὴ ἄπτεσθαι, ἐξὸν αὐτῷ καὶ ἐκ τῆς ἀγορᾶς ἀδεῶς ὅ τι βούλοιο λαμβάνειν, καὶ εἰσιόντι εἰς τὰς οἰκίας συγγίγνεσθαι ὅτῳ βούλοιο, καὶ τὰλλα πράττειν ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἰσοθεοῦ ὄντα); una supposizione ripresa da Luciano per gli stoici in *Bis acc.* 21 (Husson 1970, II, 88).

<sup>16</sup> Cf. *Resp.* 577c-580c in partic. 579d9-e5 ὁ τῷ ὄντι τύραννος τῷ ὄντι δοῦλος τὰς μεγίστας θωπείας καὶ δουλείας καὶ κόλαξ τῶν πονηροτάτων, καὶ τὰς ἐπιθυμίας οὐδ' ὅπως οὐδὲν ἀποπιμπλάς, ἀλλὰ πλείστων ἐπιδεέστατος καὶ πένης τῇ ἀληθείᾳ φαίνεται, ἐάν τις ὄλην ψυχὴν ἐπίστηται θεάσασθαι, καὶ φόβου γέμων διὰ παντὸς τοῦ βίου, σφραδασμῶν τε καὶ ὀδυνῶν πλήρης.

<sup>17</sup> Già in Omero, la navigazione era ora immagine delle menzogne di Ulisse (cf. *Od.* XIV 285-92, 334-35), ora della parola divina che si realizza al ritorno di Menelao dall'Egitto (Laplace 1985, 73).

<sup>18</sup> Laplace 1985, 73. La studiosa inquadra quest'uso allegorico della navigazione nei due principi fondamentali della Seconda Sofistica, l'arte e l'ispirazione divina: «la représentation de l'éloquence comme navigation, dans la seconde Sophistique, est surtout une variation sur les navigations de l'Ulysse d'Homère et celle de son double, le Socrate du *Phèdre*» (*ibid.*, 74).

<sup>19</sup> Anderson 1976a, 162.

<sup>20</sup> Si concorda, dunque, con Husson 1970, II, 3 secondo cui l'allusione a Mirrinunte è funzionale a un rimando all'Atene classica e non all'attualità, nonostante il sistema dei demi funzionasse ancora nel II d.C. (cf. Delz 1947, 9-10). Jones 1986, 158 nota, però, «the immense size of the ship and its destination in Italy betoken a world far different from Plato's». Per una lettura metaforica delle straordinarie dimensioni dell'*Isis*, una mostruosità che fa da specchio ai tre sogni, Houston 1987. «The ship and the wishes, as indicated by their connection in the title of the dialogue, are of a kind: each holds out promises of great happiness, and each comes, finally, to naught» (*ibid.*, 449).

<sup>21</sup> Cf. 11 καίτοι ἐτελέσθημεν, ὡς οἴσθα, καὶ στέγειν μεμαθήκαμεν. Opta per la seconda interpretazione H.D. Betz (come riportato da Husson 1970, II, 28-29), che cita anche *Alex.* 37, *Deor. Conc.* 11, *Salt.*

Evidentemente platonico è, del resto, il grazioso siparietto dal sapore socratico, dove proprio Adimanto è chiamato a gran voce dai compagni: Ἀδείμωντε, σέ φημι τὸν Μυρρινούσιον τὸν Στρομβίχου (10), una scena che sembra rievocare quella in cui, nel *Simposio*, Apollodoro raccontava di essere stato richiamato da lontano, sulla strada dal Falero ad Atene, da un amico che, riconoscitolo di spalle, l'aveva apostrofato: ἜΩ Φαληρεὺς ... οὗτος Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμένεις; (172a4-5)<sup>22</sup>.

Adimanto sogna, inoltre, la casa dei propri sogni ὑπὲρ τὴν Ποικίλην (13), preferendola all'atticissima casa paterna, παρὰ τὸν Ἴλισσόν (13), entrambe in luoghi del panorama ateniese cari, prima che a Luciano, a Platone (cf. *Phaedr.* 229a ss.)<sup>23</sup>.

I paralleli con Platone non si fermano, del resto, qui. È, infatti, rilevante la concordanza d'intenti che spinge i viaggiatori del *Navigium* e i simposiasti del *Simposio* a fare a turno l'intervento sull'argomento precedentemente stabilito: passare il tempo nel modo più piacevole possibile (cf. 16 οὕτω γὰρ ἡμᾶς ὃ τε κάματος ἄμα εὐφρανόμεθα ὥσπερ ἡδίστῳ ὀνειράτι ἐκουσίῳ περιπεσόντες, cf. *Symp.* 173b7-8), secondo l'ordine precedentemente fissato<sup>24</sup>.

I discorsi finiscono, così, per superarsi reciprocamente, non più per 'qualità' ma per absurdità: l'ultimo a parlare, infatti, è Timolao con le sue sconcertanti fantasie<sup>25</sup>. Come, però, nel *Simposio* era Socrate l'ultimo a prendere la parola, così nel *Navigium* è Licino che, con una certa originalità, rifiuta di partecipare alla discussione e ne trae le degne conclusioni. La voce satirica presiede così, sino all'ultimo e con autorità indiscussa, il

15, *VH* 2.14. Si segue, invece, la prospettiva di Caster 1937, 304, per il quale tutte le allusioni ai Misteri Eleusini in Luciano sono funzionali alla creazione di un'atmosfera ateniese. Il confronto con *Nec.* 2 e *Pisc.* 33 sembra confermarne il carattere di *cliché* (Husson 1970, II, 28-9. Si veda anche sotto la n. 50). Va, invece, oltre il carattere tipico l'allusione ai δορυφόροι, componente classica del corteggio tirannico (cf. *Cat.* 13 e le diecimila guardie del corpo di Megapente), inseriti in un'atmosfera 'platoneggiante' (Husson 1970, II, 85-86), per cui, si veda, per esempio, *Resp.* 567d4-e9 dove il tiranno è circondato da una guardia numerosa e fedele (cf. 567d5 πλειόνων καὶ πιστοτέρων δορυφόρων), di ξενικούς τε καὶ παντοδαπούς (567e1), di schiavi sottratti ai padroni per affrancarli e farne la propria guardia (cf. 567e5-8).

<sup>22</sup> Il parallelo è stato istituito, per la prima volta, da Helm 1906, 337-38, ma è rifiutato da Husson 1979, II, 27 perché sufficientemente banale e familiare da non esserne scontata l'ispirazione platonica. L'immagine di Adimanto improvvisamente riportato dal sogno alla realtà, è anche motivo dall'ovvio sapore cinico, che in Luciano ritorna in più luoghi ma con tono diverso a seconda del contesto e del modello. Così, se nel *Gallus* i lamenti di Micillo per essere stato ricondotto alla triste realtà dal canto del gallo (1) sono improntati alla scena in cui lo Strepisade di Aristofane proprio al canto del gallo si svegliava, lamentando la propria povertà di fronte ai sogni aristocratici del figlio (cf. *Nub.* 1 ss.), in questo caso, invece, l'immagine di Adimanto, improvvisamente 'risvegliato' da Licino, avrà un certo sapore socratico (cf. 11). Si veda Anderson 1976a, 16 e 103 per un'analisi del motivo del risveglio dal sogno e dei suoi modelli in altri luoghi luciane.

<sup>23</sup> Husson 1970, II, 3. Sulle implicazioni di questa localizzazione sulla caratterizzazione della voce satirica, pp. 168 ss.

<sup>24</sup> Cf. *Conv.* 37 dove il platonico Ione afferma παρὰ τῷ ἡμετέρῳ Πλάτωνι ἐν λόγοις ἢ πλείστη διατριβὴ ἐγένετο dove διατριβὴ vale *otium* (Bompaire 1998, 222 n. 5).

<sup>25</sup> Cf. Husson 1970, II, 43. Per la *climax* dei tre sogni, si veda la n. 5 a p. 158.

passatempo, dopo averne anche decretato l'inizio, rispondendo alla platonica domanda di Adimanto, τὶς γοῦν πρῶτος ἄρξεται; (17)<sup>26</sup>.

Ovviamente, il gioco di richiami tra il *Symposium* e l'omonimo precedente platonico è, se possibile, ancor più evidente, ma prima di parlarne, un accenno andrà ai rapporti tra questo dialogo e altre opere platoniche, come il *Fedro*. Qui, l'eponimo protagonista mostra, infatti, una certa reticenza a recitare di fronte a Socrate il discorso di Lisia, esattamente come una certa reticenza caratterizzerà anche Licino nel *Symposium*. Ora, l'ascendenza platonica del motivo è confermata in Luciano dal ricorso al verbo θρόπτομαι (4), lo stesso presente in Platone per indicare la riluttanza di Fedro (cf. 228c2 e 236c6)<sup>27</sup>.

In quanto ai rapporti col *Simposio*, questa volta Luciano si spinge a riproporne, oltre che temi e motivi, i medesimi tipi: l'ἄκκλητος Aristodemo rivive in Alciamante e il suo arrivo imprevisto è accostato a quello di Alcibiade<sup>28</sup>; il ritardatario Socrate 'rinasci' nel medico Dionico, corrispettivo di Erissimaco<sup>29</sup>, e nel racconto sembra dare nuova vita alla famosa competizione del satiro Marsia, cui Alcibiade aveva paragonato Socrate (cf. 215b4-6)<sup>30</sup>; inoltre, in quanto primo narratario della vicenda, la figura di Dionico può essere a giusto titolo accostata a quella di Aristodemo<sup>31</sup>. A Socrate che riferisce il discorso di Diotima (cf. 201a ss.) fa, poi, da contrappunto la lettura della lettera di Etoimocle (cf. 22 ss.), due momenti di svolta (per quanto opposti) per gli eventi narrati<sup>32</sup>. La lettera denuncia, inoltre, la relazione tra Difilo e Zenone riproponendo la coppia omo-

<sup>26</sup> Con 'platonica' si fa riferimento alla forma pleonastica, secondo un modulo impiegato da Platone ad apertura proprio del *Simposio* (cf. 177d3-4, 178a6). Husson 1970, II, 42. Carrière 1967, 183 n. 1 osserva che il pleonasma è molto frequente, soprattutto nelle formule contenenti espressioni circostanziali del tipo ἄρχεσθαι πρῶτον.

<sup>27</sup> Romeri 2002, 202-4, avvicinando il verbo al contesto gastronomico del *Symposium* (cf. *DELG*, s.v. θρόπτω).

<sup>28</sup> Cf. 12 ἐπεισέπεισεν ὁ Κυνικὸς Ἀλκιδάμας ἄκκλητος, ἐκεῖνο τὸ κοινὸν ἐπιχαριεντισάμενος, τὸν Μενέλαον αὐτόματον ἤκοντα, cf. *Symp.* 174c6-7 ἐγὼ οὐχ ὡς σὺ λέγεις, ὦ Σώκρατες, ἀλλὰ καθ' Ὅμηρον φαῦλος ὢν ἐπὶ σοφοῦ ἀνδρὸς ἰέναι θοῖνην ἄκκλητος (cf. *Hom. Il.* II 408). Anderson 1976a, 97 confronta il detto αὐτόματος δέ οἱ ἦλθε βοῆν ἀγαθὸς Μενέλαος (cf. *Tox.* 44-55) con *Symp.* 212c6 ss.

<sup>29</sup> Così Bompaire 1958, 316-17 che vi aggiunge il tipico 'popolo' di un banchetto, con flautiste, mimi e pagliacci, assente nel *Simposio* platonico ma presente in altri banchetti letterari; si pensi al γελωτοποιός Satirione (cf. *Conv.* 18-19), 'corrispettivo' del Filippo del *Simposio* senofonteo (cf. 1.11).

<sup>30</sup> Anderson 1976a, 48 (cf. p. 140). Si veda anche Zanotti Fregonara 2009, 10. Gallardo 1972, 246 accosta il racconto di Dionico ai racconti fantastici della Cena di Trimalcione (cf. *Petr.* 62 ss.).

<sup>31</sup> Romeri 2002, 198 e 200 dove nota che mentre il ritardo non aveva impedito a Socrate di partecipare attivamente al banchetto, nel caso di Dionico, invece, gli impedisce di prendere totalmente parte agli avvenimenti ed esserne un testimone valido.

<sup>32</sup> Romeri 2002, 213. Gallardo 1972, 246 ne confronta gli effetti con quelli della lettera di Amasis nel *Septem sapientium convivium*; in entrambi i casi, la lettura orienta il senso del banchetto, pacifico solo per Plutarco.

sessuale tipica della letteratura simposiale<sup>33</sup>. Infine, la lode della continenza di Socrate e delle sue virtù militari (cf. 214a ss.) si oppone alla lotta del cinico Alcidamante con il buffone Satirione<sup>34</sup> e la scena finale è dominata da un solo 'sopravvissuto', Alcidamante, appunto, che, a differenza di Socrate (cf. 223d), dorme (cf. 47)<sup>35</sup>.

Ritornano, inoltre, gli argomenti classici del dialogo platonico (cf. le parole di Ione in *Conv.* 39-40), ma mentre in Platone i λόγοι erano separati dal momento conviviale, in Luciano, l'attenzione è fissata sul tema del cibo e del vino (cf. 11, 14, 34, 38) e gli invitati sono tutti ubriachi (cf. 17)<sup>36</sup>. Inoltre, si ha subito l'impressione che l'interesse filosofico abbia ormai lasciato il posto a quello alimentare e, difatti, all'*agon* tra le diverse posizioni sull'*eros* è sostituito un vero e proprio *agon* alimentare. Dove prima regnava l'ordine stabilito dalle parole, ora regna solo la confusione tra parole e cibo, tra δειπνον, il momento del cibo (che continua a insinuarsi e dominare su qualsiasi altro elemento), e συμπόσιον, quello del bere, sino a che le pietanze hanno definitivamente la meglio sulla parola, trasformandosi addirittura in 'armi di battaglia'<sup>37</sup>.

Il *Symposium* luciano si caratterizza, dunque, per l'alternanza di imitazione e contraffazione, di richiami e contrasti rispetto al modello platonico. Così, mentre il quadro indecente dei filosofi a banchetto lo allontana dall'illustre precedente, la sobrietà e la calma di Licino, in opposizione all'ubriachezza molesta di filosofi e intellettuali, lega nuovamente il dialogo all'antecedente<sup>38</sup>.

Come anche nel *Navigium*, contestualizzazione e richiami attivano, dunque, nel pubblico del *Symposium* tutta una serie di attese rispetto al precedente, rispettivamente *Repubblica* e *Simposio*, secondo un procedimento che Luciano porta in scena anche nel *Philopseudes*, dove all'*ouverture* al capezzale di un malato non corrisponde il περί ψυχῆς del *Fedone* ma una raccolta di storie di fantasmi (cf. p. 294).

<sup>33</sup> Gallardo 1972, 246 e 250, oltre a riconoscere il carattere topico del tema, vi legge un giudizio negativo verso questo genere di relazioni.

<sup>34</sup> Per l'invidia di Alcidamante verso Satirione che ha attirato l'attenzione sottraendogliela, si confronti l'atteggiamento del Siracusano con Socrate nel *Simposio* di Senofonte (cf. 6.6. ss.). Gallardo 1972, 245.

<sup>35</sup> Cf. Relihan 1992 per simili riprese e stravolgimenti in altri simposi, 'eredi' di quello platonico.

<sup>36</sup> Zanotti Fregonara 2009, 8-9. Per il capovolgimento del modello platonico, Romeri 2001, 647-51 e Romeri 2002, 197-207 (dove, però, nega incomprensibilmente qualsiasi intento parodico del *Symposium* luciano nei confronti del *Simposio* platonico, cf. *ibid.*, 194). Si veda anche Gallardo 1972, 247 secondo cui la minuziosa descrizione delle pietanze condotta da Luciano si allontana dal simposio filosofico di Platone, avvicinandosi, invece, a Petronio. Gassino 2002b, 261-64 mostra, però, come Luciano non condanni il consumo di vino di per sé; la *bagarre* scaturisce, infatti, dall'associazione con i cosiddetti 'filosofi'.

<sup>37</sup> Anche nella lettera di Etoimocle, piano filosofico e alimentare si confondono in continuazione (cf. *Conv.* 22-23). Romeri 2002, 209-19. Cf. Branham 1989a, 111-13 che nota come nel *Symposium* siano inseriti all'eccesso tutti quei motivi (come il cibo e la musica) normalmente presenti in un simposio ma consapevolmente esclusi dal banchetto platonico.

<sup>38</sup> Romeri 2002, 200.



Il risultato sono, così, dei dialoghi essenzialmente costruiti su tale contrasto, reso ancora più efficace dal ricorso originale, e in chiave satirica, a materiali platonici<sup>39</sup>.

## 2. L'ispirazione platonica: conseguenze sulla figura di Licino

*Navigium* e *Symposium* mostrano bene quanto anche l'ispirazione platonica possa essere forte e pervasiva per i dialoghi luciani. Essa interviene, infatti, massicciamente in buona parte delle opere liciniane, di cui rappresentano due casi esemplari.

Ora, come si è visto che il modello comico finisce per interessare, oltre a struttura, tematiche e motivi, anche il personaggio satirico (cf. pp. 65 e 120 ss.), si noterà come qualcosa di analogo accada anche tra l'eroe filosofo, il Socrate di Platone, e la *persona* Licino. Per il suo studio si rende, però, necessario uno sguardo preliminare alla pressoché totale omonimia con il suo creatore.

### ◆ Λυκῖνος/Λουκκιανός: la diversità che avvicina e allontana e la ricerca di un archetipo

Nello studio della figura di Licino, il primo dato con cui fare i conti è la scelta da parte di un autore di nome Λουκκιανός di dare al suo protagonista, sostenitore del punto di vista preponderante e da lui condiviso, il nome di Λυκῖνος. Quest'aspetto s'intreccia, infatti, con un tema nient'affatto secondario per gli studi luciani: la possibilità di individuare nelle *personae* che ne popolano i dialoghi delle rappresentazioni autoriali<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Per un'analisi puntuale del gioco di richiami e contrasti tra *Simposio* luciano e platonico, Branham 1989a, 104-23 per il quale il primo presenta una parodica inversione della concezione platonica della «symptotic competition in wit» (*ibid.*, 111); i suoi ospiti incarnano, infatti, «virtù» opposte a quelle richieste dal *decorum* e il carattere agonistico dell'incontro si sposta dal piano dell'*eros* a quello eristico, in una spuria imitazione dell'*agon* platonico (cf. Anderson 1976a, 162: «Plato's *Symposium* is the setting for discourses on love; Lucian's is the frame for deeds of hatred»; Relihan 1992, 224). Già Anderson 1976a, 146-48 aveva sviluppato una sintetica analisi dell'ispirazione classica del *Symposium*, rispetto a cui Bompaire aveva notato che un germe della brutalità era già in Platone, nel 'movimentato' ingresso in scena di Alcibiade (Bompaire 1958, 316 n. 2. Cf. Gallardo 1972, 242) Per il *Symposium*, esempio di ἀντισυμποσιάζειν (cf. *Lex.* 1) di fronte al testo platonico, Romeri 2001, 647-51; Romeri 2002, 193 ss. e Zanotti Fregonara 2009, 6-10. Interessante per comprendere come Luciano capovolga il modello (cf., più avanti, la n. 92), il confronto con un passo del *Protagora*, in cui Platone fa notare le differenze tra un banchetto di gente comune e uno di saggi (cf. 347c-348a); queste sono, infatti, diametralmente rovesciate da Luciano che presenta i primi come esempio di μετριότης (Zanotti Fregonara 2009, 164 n. 176). Infine, Frazier 1994 sottolinea che nel *Symposium*, Luciano gioca sì con temi letterari ma anche con tutto un codice sociale che offre la possibilità di un parallelo con le *Quaestiones Conviviales* di Plutarco (per un ridimensionamento di questa interpretazione, comunque condivisa, Romeri 2002, 194-96).

<sup>40</sup> Dubel 1994, 19 ss. in partic. 26, riconosce in Licino, il Siro e Parresiade (dotati dei tratti del tipico Ateniense) tre auto-rappresentazioni autoriali (cf. Iannucci 2009, 103 per il quale l'io narrante è caratterizzato come vero e proprio *alter ego* «già nel nome frequentemente utilizzato, Λυκῖνος evidentemente ammicco a Λουκκιανός, e soprattutto nei continui riferimenti a personaggi o eventi della propria epoca»).

Arrivare a una risposta univoca e definitiva, non sarà forse mai possibile; nel variegato universo luciano, infatti, anche Licino e i suoi 'compagni' sono un prodotto della *mixis*, fra i cui 'ingredienti' può essere annoverato, con le dovute peculiarità, lo stesso Luciano.

Per Licino la questione si fa, dunque, se possibile, più spinosa. La quasi perfetta omonimia, infatti, da un lato sembra legittimare la possibilità di riconoscervi, a pieno diritto, un *alter ego* dell'autore, ma dall'altro, sottolinea, per lo stesso mezzo, una certa distanza, nel momento in cui una vicinanza tra l'autore e la sua creatura è dichiarata; un segno di attenta riflessione sul testo e il suo protagonista, proprio attraverso lo stesso mezzo con cui è fornito di *auctoritas*<sup>41</sup>.

Questa vicinanza/lontananza permette a Luciano di inserire nel contenzioso tra Bago e Diocle dell'*Eunuchus*, una terza persona, τρίτος, il cui nome rimarrà oscuro (cf.

---

Mi sembra, però, da evitare una lettura autobiografica di alcuni dettagli forniti da Licino, secondo quanto fa, invece, Jones 1986, 19; lo studioso, leggendo *Eun.* 13 (dove Licino si augura che suo figlio «ancora molto giovane, avesse la predisposizione per la filosofia non nella mente e nella lingua, ma nel membro»), afferma che «as Lycinos he [*scil.* Luciano] refers to a young son». L'affermazione è, però, volutamente paradossale e posta a chiusura di dialogo e darle valore autobiografico, mi pare eccessivo. Più sfumata la posizione sull'*Hermotimus*: Licino ha quarant'anni come l'eponimo protagonista (cf. 13 καὶ αὐτὸς σὲ γεγονῶς ἡρξάμην φιλοσοφεῖν τετραρακοντούτης σχεδόν – ὅποσα οἶμαι σὺ νῦν γέγονας), ma a differenza di questo è nemico giurato dei filosofi (cf. 51), per cui, invece, nutriva una certa ammirazione quindici anni prima (cf. 24 πρὸ πεντεκαίδεκα σχεδόν ἐτῶν). Le informazioni, confrontate con *Pisc.* e *Bis acc.*, con cui non coincidono comunque perfettamente, rendono plausibile che Luciano si sia dedicato al dialogo satirico intorno ai quarant'anni; infatti, il fatto che fossero tradizionalmente considerati l'*acmé* (cf. Polman 1974, 171-72 per una sintesi della nascita ed evoluzione dell'idea nel mondo greco), non esclude che la convenzione possa coincidere con la realtà. Bompaire 1958, 208 nota che le voci satiriche non possano considerarsi vere creazioni autobiografiche, perché fornite di «lettres de noblesse socratiques ou rhétoriques». Per la presa di distanza caratteristica di Luciano, Branham 1989a, 181-210 e Clay 1992, 3422-23 a proposito del *Nigrinus* (cf. pp. 229 ss.).

<sup>41</sup> Per Bowie 1970, 32 Λουκίνοσ ἐστὶν ἑλληνιστικὴν ἀπὸ Λουκιανῶσ (dal latino *Lucianus*), secondo una pratica «part of the archaism and Atticism of content», attraverso cui Luciano si introdurrebbe nei dialoghi (cf. Jones 1986, 8 che lo ritiene forma ellenizzata di *Lucius* da cui deriverebbe, a sua volta, Λουκιανῶσ). Dello stesso parere, Ureña 1995, 178, per il quale Luciano entra nei dialoghi sotto le spoglie di Λουκίνοσ, personaggio dotato di vita propria, mentre ricorre al proprio nome in opere narrative (cf. *Alex.* 55, *VH* 2.28) e nei saluti di apertura di alcune lettere (cf. *Nigr.* 1, *Peregr.* 1). Più sfumata la posizione di Ní-Mhealleigh 2010, 129 in partic. 131 riguardo a *Imagines* e *Pro Imaginibus*: «it is clear that Lucian is toying with the contract of reading: the non-homonimity between the author depicted in the text (Lykinos), and the author whose name would have been attached to the text (Loukianos), compels the reader to question the text's referential dimension – but without the certainty that his instincts to read referentially are, after all, wrong: he cannot avoid the suspicion that the name Lykinos is, by simple rearrangement of a few letters, a heteronym for Loukianos». Λουκίνοσ compare anche nelle didascalie esterne di *Cynicus*, *Hesiodus* e dell'apocrifo *Amores*, ma è necessario attenersi alle sole didascalie interne; le esterne non sono, infatti, di mano autoriale ed era abitudine degli editori antichi attribuire un nome ai personaggi anonimi (Andrieu 1954, 290-91 e 308-12 mostra come le sigle dei manoscritti medievali luciane siano un'aggiunta all'originale sistema in *dicola* in linea con la tecnica drammatica dell'autore. Cf. Wilson 1970, 305).

10 τὸ δὲ ὄνομα ἐν ἀφανεῖ κείσθω)<sup>42</sup>; la possibilità che la figura celi l'autore stesso, è, oltre che possibile, di un certo interesse; il fatto che Licino sia e non sia Luciano consente, infatti, la presenza e l'intervento determinante dell'anonimo personaggio, la cui intromissione determina satiricamente la sospensione del giudizio ad altre sedi e istituzioni, ridimensionando l'integrità morale di Bagoa, falso eunuco<sup>43</sup>.

Ora, al di là del gioco con il proprio nome, è possibile che anche altre ragioni (sinora apparentemente trascurate dagli studiosi, ma si veda la n. 46) possano aver guidato Luciano nella scelta del nome Licino, ampiamente attestato epigraficamente e letterariamente<sup>44</sup>.

Tra le testimonianze letterarie, uno sguardo a quella aristofanea di *Ach.* 49-51 è d'obbligo, se non altro per il sapore aristofaneo della tecnica onomastica luciana. Qui, Anfiteo, elencando la propria 'mitica' genealogia, indica come padre un tale Λυκῖνος, alla lettera «figlio di Lico» e, in questo modo, allude al Liceo, luogo abitualmente frequentato da Socrate, come apparentemente confermato dal nome della nonna, Φαιναρέτη, lo stesso, è appena il caso di ricordarlo, della madre di Socrate<sup>45</sup>.

Ora, senza poter escludere che Luciano non solo conoscesse il passo ma che, anzi, lo avesse presente, la testimonianza aristofanea è significativa sotto un duplice aspetto: sembra permettere, infatti, di riconoscere un archetipo aristofaneo per il nome di Licino, che, a sua volta, potrebbe consentire di recuperare un modello socratico cui, con un tipico gioco onomastico, Aristofane sembra alludere<sup>46</sup>.

La suggestione è degna di nota e merita di essere tenuta presente alla luce dell'impianto e dell'ispirazione platonica dei dialoghi (cf. pp. 157 ss.) e anche, come si cerche-

<sup>42</sup> L'appunto richiama inevitabilmente l'attenzione; anche i due giudici, infatti, sono anonimi, ma la cosa è passata sotto silenzio.

<sup>43</sup> Per Harmon 1955, 341 n. 1, l'anonimo può essere con sicurezza identificato in Luciano (cf. *Peregr.* 7). In tal modo, l'autore si aspetterebbe di essere riconosciuto dai lettori: «the device is so transparent that its intent can be regarded only as artistic» (*ibid.*, 9 n. 2. Cf. Anderson 1976a, 63 e 79).

<sup>44</sup> Per le attestazioni epigrafiche, *LGPV*; tra quelle letterarie, Aeschn. 2.14 e 3.62 (Dubel 1994, 24 nn. 28 e 29).

<sup>45</sup> Starkie 1968, 21. Non accenna ad alcuna ascendenza socratica Olson 2002, 86, per il quale Licino e Fainarete sono nomi relativamente comuni ad Atene (cf. *LGPV* per trentadue ulteriori casi di Licino e diciassette di Fainarete). Sulla tecnica onomastica aristofanea e la sua importanza drammaturgica, Olson 1992 cui si rimanda anche per la precedente bibliografia sull'argomento. Tra i numerosi contributi sul nome in commedia e, in particolare, in Aristofane, Marzullo 1953, 99-10; Taillardat 1956, 8-10; Paganelli 1979, 231-35; Bonanno 1987, I, 213-28; Barton 1990, 19-27.

<sup>46</sup> Tale suggestione era già stata individuata da Gallavotti 1932, 69-70 che ritiene che Licino sia «la dichiarazione delle nuove abitudini dell'autore e dell'ambiente in cui vive: il Liceo o fosse anche l'Accademia, o in genere l'ambiente filosofico – nello stesso modo che Aristofane designa proprio Socrate con il nome di Licino» (*ibid.*, 70). Luciano conosceva gli *Acarnesi*. Householder 1941 ha, infatti, riconosciuto in *Pisc.* 1 e *Im.* 17 reminiscenze dei vv. 280-300 e 530-31, ripreso anche in *Dem. Enc.* 20. Altri richiami sono stati rilevati da Ledergerber 1905 in *I. trag.* 21, nell'esordio del *Piscator* (cf. pp. 53 ss.) e nel finale del *Timon* (cf. pp. 58).

rà di mostrare, della caratterizzazione socratica del personaggio, che ritorna con una certa continuità nei dialoghi di cui è protagonista<sup>47</sup>.

◆ **Un'ambientazione ateniese per un Ateniese *sui generis***

Accanto al nome, l'altra costante che accompagna stabilmente Licino è il fatto di essere un Ateniese tipo, oltre che nel nome (cf. n. 41), negli atteggiamenti e nella lingua (cf. *Nav.* 4 e 21 con ὄρα μή seguito dal congiuntivo e, più in generale, l'atticismo del *Lexiphanes*, cui si accennerà tra poco), espressione di una spiccata cortesia apparentemente indispensabile, per Luciano, all'Ateniese 'verace'<sup>48</sup>.

A riservare particolare attenzione a questo tratto è il *Navigium*. Squisitamente attica ne è, infatti, l'ambientazione generale e quella sognata da Adimanto per la casa dei suoi sogni ὑπὲρ τὴν Ποικίλην (13), preferita alla casa paterna παρὰ τὸν Ἴλισσόν (13)<sup>49</sup>. Del resto, un personaggio con questo nome non poteva che sognare 'paradisi' ateniesi; non solo, infatti, è comune nelle iscrizioni di IV a.C., ma l'indicazione del demo di origine (cf. 1), insieme al parallelo con Plat. *Resp.* 327c1 (dove Adimanto è tra quanti raggiungono Socrate di rientro dal Pireo) lo colloca in un'atmosfera propriamente classica (cf. pp. 160 ss.).

Ambientato ad Atene è anche il *Lexiphanes*, per quanto il dialogo insista meno sul dato topografico<sup>50</sup>. La strenua battaglia anti-atticista della voce satirica non si concreta in un rifiuto *in toto* dell'atticismo ma solo delle sue forme estreme, in un riflesso della complessa situazione linguistica dei territori orientali di età romana (cf. a p. 172 e la n.

<sup>47</sup> Di contro, Branham 1989a, 105-6 considera Licino «a witty and playful but unsatiric spokesman» in opere più giovanili come *Imagines* e *Pro Imaginibus*, mentre sarebbe più caratteristicamente luciano in dialoghi come *Lexiphanes* e *Navigium*, dove è portavoce delle 'frecciate' autoriali, ed *Eunuchus* e *Symposium*, in cui è evidente la caratteristica arguzia. Dubel 1994, 24 notava, invece, come i personaggi lucianeî tornino identici nel nome in opere differenti ma, talvolta, ben distinti nei tratti in funzione della particolare strategia dell'opera.

<sup>48</sup> Cf. *Phaedr.* 229a ss. Husson 1970, I, 4 e II, 11-12. Caster 1937, 368-69 elenca le qualità tradizionalmente attribuite da Luciano agli ateniesi: «la gaieté, le franc-parler (la fameuse *parrhêsia* ou *éleutheria*), l'esprit satirique, et la courtoisie qui sait faire accepter la raillerie»; tale 'urbanità' è, tuttavia, in parte deformata dallo spirito cinico, che porta l'atticismo non all'eccesso ma al virtuosismo. Caster inquadrava, però, tali considerazioni, ancor oggi condivisibili, nel desiderio di Luciano di esorcizzare le proprie origini barbare, una visione ormai superata (cf. n. 55).

<sup>49</sup> Husson 1970, II, 3. Bompaire 1958, 225-26 considera la topografia di molte opere luciane una forma di atticismo; inoltre, il Pritaneo e l'Ilisso di *Nav.* 13 «ne peuvent pas ne pas avoir une couleur socratique» (*ibid.*, 226).

<sup>50</sup> L'anti-simposio è certamente ambientato ad Atene, cf. 2 εἶτα τὸ δειλινὸν περιδινησομεθα ἐν Λυκείῳ, 10 εἶτ' εὐθὺς ἐντυγχάνω δοδούχῳ τε καὶ ἱεροφάντῃ καὶ τοῖς ἄλλοις ἀρρητοποιῶν con riferimento ai Misteri Eleusini (cf. n. 21). Nesselrath 2009, 132 commenta: «as the main theme here is the right kind of Atticism, Athens might again be the appropriate background for considering such a question». Schwartz 1965, 92 e 121-28 data l'opera, insieme a *Eunuchus* e *Pseudologists*, dopo il ritorno di Luciano da Alessandria ad Atene, nel 175 d.C., e, individuandovi alcuni riferimenti alle opere di Polluce e Frinico e alla competizione tra i due, ne considera la datazione strettamente legata alle loro opere.

63). Caldamente consigliata è, invece, un'assennata ammirazione per gli antichi, che ne orienti l'imitazione<sup>51</sup>; l'adozione da parte di Lessifane di Platone a modello o, meglio, anti-modello si riduce, infatti, a una questione di vocabolario e stile, diversamente da quanto consigliato e messo in atto nel dialogo<sup>52</sup>.

Inequivocabilmente ambientato ad Atene è anche l'*Eunuchus* che porta in scena la 'contesa' per l'attribuzione della cattedra di filosofia istituita da Marco Aurelio nel 176 d.C. (cf. n. 10). Meritano, infine, di essere citati insieme *Hermotimus* e *Symposium* per i quali l'ambientazione ateniese non è esplicita ma legittimamente ipotizzabile. In entrambi i casi, infatti, Atene è lo sfondo ideale su cui filosofi di sette differenti si incontrano e confrontano<sup>53</sup>.

'Colpisce', dunque, la scelta da parte di Luciano, straniero per nascita nel mondo greco-romano, di caratterizzare da ateniese una delle sue voci satiriche. Essa si oppone ad altre notoriamente barbare e straniere, come il Siro, Menippo e Parresiade, la cui provenienza (come più volte ricordato) è stata spesso interpretata in chiave autobiografica.

Quali sono, dunque, le ragioni alla base? Si tratta di un semplice desiderio di 'grecità' da parte di Luciano, che fa della sua voce satirica quasi omonima un ateniese che si muove in ambienti ateniesi, o c'è dell'altro?

<sup>51</sup> Così Bompaigne 1958, 134-35 che estende il discorso al *Rhetorum Praeceptor* e, in un lavoro successivo, commenta: «la langue de Lucien est incontestablement attique: elle serait même la plus attique des écrivains de son époque. Mais elle comporte une marge non négligeable, en fait de l'ordre du quart, des mots étrangers à la prose attique. Cela donne la mesure assez exacte de son atticisme» (Bompaigne 1994, 68). Per le differenze tra l'atticismo di Lessifane e Luciano, si vedano anche Whitmarsh 2001, 6-7, 127-28 e Van Groningen 1965, 49 che accenna alla tensione per il passato dell'atticismo luciano. La stessa tensione è riconosciuta da Iannucci 2009, 102 nel *Somnium*, dopo averne sottoposto ad attento riesame citazioni, allusioni e reminiscenze, valori assoluti e fondanti da utilizzare come termine di paragone positivo ma oggetto di polemica quando abusate dai letterati.

<sup>52</sup> Bompaigne 1958, 300 e si veda anche alle pp. 610-11 per una sintetica analisi di questa sezione del dialogo, *pastiche* parodico che colpisce non Platone, ma quanti traggono dalla sua opera 'prodotti' accostabili a quello di Lessifane. Luciano ricorre, infatti, al termine ἀντισυμποσιάζω (1), verosimilmente coniato per l'occasione (Jones 1972, 425) a indicare un'opera esplicitamente modellata sul più noto banchetto platonico (cf. Ἡ ΛΕΞΙΦΑΝΗΣ ἀντισυμποσιάζω τῷ Ἀρίστονος ἐν αὐτῷ. ΛΥΚΙΝΟΣ πολλοὶ μὲν οἱ Ἀρίστωνες· σὺ δὲ ὄσον ἀπὸ τοῦ συμποσίου τὸν Πλάτωνά μοι ἔδοξας λέγειν. ΛΕΞΙΦΑΝΗΣ ὀρθῶς ἀνέγνως). Molti dei motivi sono, platonici all'origine, ma da collocarsi tra le numerose variazioni sul tema luciano (Anderson 1976a, 129-30). Lo stesso Luciano è autore di un anti-simposio, il *Symposium*; per una lettura del dialogo in questi termini, la n. 39.

<sup>53</sup> Nesselrath 2009, 131 (cf. Schwartz 1964, 385) L'*Hermotimus* presenta alcuni dati che ne lasciano presumere l'ambientazione. Si allude, infatti, alle feste dei 'piccoli' Misteri e delle 'piccole' Panatenee (cf. 4 τὰ μετὰ μυστήρια τὰ ἄλλα ἢ Παναθήναια, cf. Longo 1976, 708 n. 5) e ai conteggi di voti, per alzata di mano, che avrebbero dovuto determinare la scelta a favore dello stoicismo da parte di Ermotimo (cf. 16 ἡρίθμησας γὰρ αὐτοὺς δηλαδὴ καθάπερ ἐν ταῖς χειροτονίαις). Richiama i 'modi' della democrazia ateniese anche l'allusione al diritto di divenire cittadino dell'ideale città della filosofia, iscritto alle liste e partecipando alla vita pubblica (cf. 23). La delineazione di questa città ideale appare, inoltre, impregnata d'ispirazione platonica.

Anche altri dialoghi (e, talvolta, d'ispirazione platonica) sono ambientati ad Atene, ma nessuna delle loro voci satiriche pare tanto ateniese quanto Licino<sup>54</sup>. È possibile che questa scelta sia, in qualche modo, legata all'archetipo alle spalle di Licino?

La possibilità è suggestiva e, insieme con altri aspetti, potrebbe rivelarsi, come il nome, più di una semplice suggestione. Il fatto che tanta insistenza paia rappresentare un *unicum* e che possa accompagnarsi ad ambientazioni e suggestioni platoniche, contribuisce, infatti, a dare fascino a questa ipotesi, alla possibilità che la provenienza ateniese di Licino possa essere, per certi versi, legata al modello.

◆ **L'estraneità di Licino: osservatore distaccato e attento nel *Symposium* e *πε-παιδευμένος* nel *Lexiphanes***

Licino è, dunque, prepotentemente ateniese e si muove su scenari ateniesi; eppure, l'estraneità è un tratto fondamentale per l'artefice della satira, che, come noto, per osservare criticamente e smascherare contraddizioni e vizi, deve essere 'altro', 'diverso' dal resto della società, rispetto a cui può anche occupare la posizione di straniero<sup>55</sup>.

Qualsiasi voce satirica che si rispetti, non può, dunque, cullarsi nel riconoscimento nella società e questo è valido anche per Licino.

Luciano ha dovuto, pertanto, inventare altri modi perché anche l'ateniese Licino potesse essere, a modo proprio, uno 'straniero'. Non a caso, proprio nel *Navigium*, dove, come si diceva, la caratterizzazione ateniese è un dato importante, Licino, per quanto ateniese, lo è *sui generis*. Verosimilmente, nessuno ad Atene avrebbe rifiutato la carica d'ipparco con cui, nel sogno, Samippo lo onora; ed è forse ancor più inverosimile che accadesse perché ἄφιππος (30), con terminologia apparentemente costruita su Plat. *Prot.* 350a4 (πότερον οἱ ἵππικοὶ ἢ οἱ ἄφιπποι;) e *Resp.* 335c12 (ἀλλὰ τῇ ἵππικῇ οἱ ἵππικοὶ ἀφίππου;) <sup>56</sup>.

Sono, però, il *Symposium* e il *Lexiphanes* i due dialoghi che meglio mostrano come Luciano vari, in funzione dell'opera, un dato indispensabile all'osservazione satirica, trovando per il suo Licino un altro modo di essere 'diverso'.

Nel *Symposium*, il personaggio satirico ha, infatti, il compito di narrare gli avvenimenti cui ha assistito nelle vesti di auditore/osservatore; il livello della riunione è troppo basso perché meriti una partecipazione attiva. Già nella cornice, dunque, la voce satirica è presentata come brava e attenta ascoltatrice e osservatrice, fama effettivamente con-

<sup>54</sup> Si svolgono sullo sfondo di Atene anche *Anacharsis*, *Bis accusatus*, *Demonax*, *Dialogi meretricii*, *Icaromenippus*, *Iuppiter tragoedus* (cf. 35-52), *Piscator*, *Philopseudes*, *Scythia*, *Timon*, *Vitarum Auctio*. Per i significati di questa ambientazione, Nesselrath 2009.

<sup>55</sup> Cf. Branham 1989a, 83 ss.; Camerotto 2009a, 4 e, ancora più recentemente, Camerotto 2012. Cf. Rochette 2010 per il peso riservato da Luciano alla cultura greca, senza mai ripudiare né privare d'importanza le proprie origini barbare.

<sup>56</sup> Si veda anche θυμοειδής, altro termine platonico riferito proprio al cavallo in *Resp.* 375a11 e 467e4 (Husson 1970, II, 74-75).

fermata dal dettagliato resoconto degli avvenimenti e ribadita in più passi<sup>57</sup>. A rilevarne l'importanza, è, inoltre, il fatto che lo stesso Licino indugi sul proprio privilegiato punto d'osservazione di fronte all'ingordigia di Zenotemi (cf. 11 ἐκ περιωτῆς) e, soprattutto, dinanzi all'epica battaglia tra 'filosofi': lontano dalla mischia, sta di lato, accanto al muro, e scruta tutto attentamente (cf. 45 ἐγὼ δὲ παρὰ τὸν τοῦτον ὀρθὸς ἐφεστὼς ἐώρων ἔκαστα)<sup>58</sup>. Il suo è un osservare per riferire e, infatti, dichiara quanto sia importante raccontare quei dettagli secondari ma divertenti, che ha appena affermato di osservare attentamente<sup>59</sup>.

L'estraneità dell'ateniese Licino nel *Symposium* è, pertanto, preservata; da osservatore distaccato e attento, assiste, infatti, agli avvenimenti in disparte e in silenzio, sino al momento culminante dello scontro, al centro di un isolamento voluto e necessario<sup>60</sup>. Il tutto in funzione della satira, cui deve precedere un'osservazione attenta e distaccata, che smascheri contraddizioni e vizi. Perché distacco possa esserci, è necessario che Licino occupi una posizione esterna all'oggetto (si pensi, ad esempio, alla ferma volontà nel *Navigium* di non prendere parte al gioco dei sogni) ed esterno è, senz'altro, lo sguardo di Licino sul banchetto.

La situazione si complica, invece, nel *Lexiphanes*, dove il gioco intorno alla diversità del personaggio satirico si fa più 'sottile'. Nella reazione all'anti-simposio, infatti, la voce satirica si differenzia, da un lato, dagli ἄριστοι che non sanno andare oltre la deri-

<sup>57</sup> Una delle ragioni per cui Filone gli si è rivolto alla ricerca di notizie più chiare, è che a lui era stato indirizzato da chi, per primo, gli aveva raccontato la vicenda, un tale Carino (cf. 2 εἰ βουλοίμεθα τάληθῆ ἀκοῦσαι καὶ ὅπως ἐπράχθη ἔκαστα, παρὰ σὲ ἡμᾶς ἦκειν ἐκέλευεν). Filone è certo che Licino riporterà alla lettera quanto visto e sentito, da ascoltatore 'professionista' (cf. 2 τοὺς λόγους αὐτοῦ <ἄν> ἀπομνημονεῦσαι ἅτε μὴ παρέργως τῶν τοιοῦτων ἀλλ' ἐν σπουδῇ ἀκροώμενον). Nonostante le pretese, infatti, ha più voglia di raccontare di quanto ne abbia lui di ascoltarlo (cf. 4). In maniera analoga, nel *Simposio*, Glaucone era certo che Apollodoro fosse il più «adatto», δικαιοτάτος (172b5), a riferire il discorso di Socrate ed è per questa ragione che gli si è rivolto. Inoltre, mentre Apollodoro non ha nessuna reticenza a parlare perché parla di filosofia, Licino, invece, si mostra reticente per via dell'indecenza dei 'filosofi' (per questi paralleli, Romeri 2002, 198 e 201).

<sup>58</sup> La terminologia è quella della battaglia: la riunione è ἔρις, μάχῃ e φιλονεικία e, a più riprese, si fa riferimento al sangue e alle ferite degli invitati, prezzo pagato per ottenere la maggior quantità di cibo (cf. Romeri 2001, 648 e 651). Anche in altro dialogo 'liciniano', l'*Eunuchus* (cf. pp. 191 ss.), Luciano ricorre all'immagine della guerra (questa volta, però, a livello metaforico) per presentare lo scontro tra Diocle e Bagoa, che combattono ὑπὲρ πατρίδος κινδυνευούσης καὶ ἱερῶν πατρῶων καὶ τάφων προγονικῶν (3, cf. 4 κατὰ τὰ πάτρια ἐγίγνετο αὐτοῖς ὁ πόλεμος). Anderson 1976a, 17 nota come nell'osservazione di Zenotemi siano combinati, in maniera meno fantastica che altrove, tre motivi ben noti ai moralisti di II sec.: «“miraculous vision”, “views from a vantage-point” and “spying on immoral behaviour”»).

<sup>59</sup> Cf. 2 εἰ βουλοίμεθα τάληθῆ ἀκοῦσαι καὶ ὅπως ἐπράχθη ἔκαστα, παρὰ σὲ ἡμᾶς ἦκειν ἐκέλευεν, 11 ὡς μάρτυς εἶη, 15 ὅσα πάρεργα τῆς ἐστιάσεως, καὶ μάλιστα εἴ τι πρὸς τὸ γλαφυρότερον ἐπράχθη.

<sup>60</sup> Nel *De Saltatione*, Licino consiglia a Cratone di occupare «un posto in posizione adatta per vedere perfettamente e ascoltare tutto» (cf. 5 εἶ οἶδα ὡς οὐκ ἀνάχοιο ἄν μὴ οὐχὶ πρὸ τῶν ἄλλων θέαν ἐπιτηδείῳ καταλαμβάνων, ὅθεν καὶ ὄψει ἀκριβῶς καὶ ἀκούσῃ ἅπαντα).

sione (cf. 23 e 25), ma, dall'altro, si avvicina nella compassione ai *πεπαιδευμένοι*<sup>61</sup>. L'identificazione di Licino nel gruppo può sembrare, solo in apparenza, una negazione del principio di estraneità caro alla satira, se si pensa a cosa essere *πεπαιδευμένος* implicasse nella realtà del II d.C.

Allora, infatti, il solco tra «educati», *πεπαιδευμένοι*, e non si faceva più ampio ed evidente ed erano gli stessi *πεπαιδευμένοι* ad avvertirlo e, in qualche modo, sottolinearlo, scegliendo di chiamarsi in questo modo o, ancora, identificandosi come retori, sofisti, filosofi, *philologoi*, segno esteriore e tangibile di superiorità culturale, il prodotto di un sistema di educazione elitario che non poteva non avere conseguenze sulla stratificazione sociale<sup>62</sup>. Lo stesso atticismo che, nel *Lexiphanes* e non solo, Luciano condanna nelle sue estreme conseguenze senza, di fatto, rifiutarlo *in toto* (cf. a p. 169 e la n. 51), non è altro, nella complessa situazione linguistica dei territori orientali di età romana, che un ulteriore passo nel percorso educativo sulla via della differenziazione dalle masse<sup>63</sup>.

La condizione di *πεπαιδευμένος* implica, dunque, uno *status* sostanzialmente 'bifronte', di diversità rispetto alle masse ma anche rispetto ai testi che, da straniero, il *πεπαιδευμένος* studia e cerca di riprodurre, «educato» a una tradizione letteraria che non nasce come sua. Come tale, essa è avvertita dallo stesso Licino che ricorre a *ξενίζειν* per qualificare il modo di esprimersi di Lessifane<sup>64</sup>, inteso come un allontanarsi dalla lingua madre per riprodurre qualcosa di straniero. Lo stesso Luciano, in quanto *πεπαιδευμένος*, gareggia con gli altri sofisti, quasi ossessionato dall'idea di esprimersi in un greco non corretto, come non solo il *Lexiphanes* ma anche *Adversus indoctum et libros multos ementem e Rhetorum praeceptor* sembrano mostrare<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Cf. 16 ἠλέουον σε e 17 ὑπὸ δὲ τῶν πεπαιδευμένων εἰκότως ἐλεούμενον.

<sup>62</sup> Swain 1996, 33. Sulla *paideia* segno di superiorità nelle epigrafi, Panagopoulos 1977, 226-30.

<sup>63</sup> Così, Swain 1996, 33 che non manca di sottolineare il significato politico del fenomeno, essendo il possesso dei testi classici e dei mezzi per poterli conoscere e capire appannaggio di chi disponeva di quelli materiali per farlo (cf. Mestre 2005, 435: «las élites griegas tienden a cohesionarse como grupo a través de una determinada utilización del pasado – incluso la lengua –, a saber, erigiéndose en herederos directos de él, y además pretenden constituirse, gracias a ello, en los líderes culturales más legítimos del imperio romano»). Mestre 2010, 243 inquadra l'atticismo di II sec. come un fenomeno ideologico più che linguistico. Sull'argomento si veda anche Horrocks 1997. Gassino 2009, 555 nota che, quando Luciano critica quanti parlano un greco scorretto, la sua è una reazione da 'letterato', una questione tra intellettuali che si sono appropriati della cultura greca.

<sup>64</sup> Cf. 20 ὡς δὴ τι μέγα ὄν, εἴ τι ξενίζοι καὶ τὸ καθεστηκὸς νόμισμα τῆς φωνῆς παρακόπτοι (cf. *Hist. conscr.* 45 dove il verbo è riferito all'uso della lingua poetica nella storia. Whitmarsh 2001, 127-28).

<sup>65</sup> Swain 1996, 46-49; Whitmarsh 2001, 127-28; Webb 2006, 37 (cf. Mestre 2010, 244). Per i *πεπαιδευμένοι*, destinatari privilegiati dell'opera luciana, Camerotto 1998, 270-74. Chiaro e conciso il commento di Swain 1996, 311: «it is plain that even in his later career Lucian was unusually sensitive about his Greek. The crucial importance of correct language and the status guaranteed by demonstrating *paideia* rule out any suspicion that this sensitivity was mere posturing. Lucian was no happy in his cultural-cognitive identity as might be imagined. He certainly got cash from culture; but it seems that he



Dunque, pur appartenendo al gruppo dei πεπαιδευμένοι, la sua connotazione elitaria permette, a mio avviso, a Licino di essere portatore di una buona dose di diversità di cui, peraltro, si mostra consapevole, presentandosi come il primo ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ ... παρρησίαν ἄγοντι (17 cf. pp. 180 ss.) in cui Lessifane si sarebbe imbattuto, ovviamente 'diverso' dall'eponimo protagonista e dagli stolti che lo lodano (cf. 17-18), ma anche da quegli ἄριστοι che si limitano a un riso sterile e sbeffeggiatore (cf. 23)<sup>66</sup>.

*Symposium* e *Lexiphanes* mostrano, quindi, un Luciano in grado di preservare l'estraneità necessaria alla satira attraverso due soluzioni diverse ma entrambe valide per il medesimo personaggio, per cui, tra l'altro, rinuncia alla provenienza barbara. Licino, infatti, non è uno straniero all'interno di una società di cui non sarà mai effettivamente parte, ma, da ateniese che si muove su scenari ateniesi, trova modi nuovi e funzionali per essere un 'diverso' in una società di cui è 'parte'.

Tali modalità sembrano svilupparsi in funzione del singolo dialogo: nel *Symposium*, si concreta in uno sguardo attento ma totalmente distaccato, ben espresso nella scena della 'battaglia', con Licino testimone attento ma in disparte degli avvenimenti (cf. 45). Nel *Lexiphanes*, invece, dove è richiesto un suo intervento nel tentativo di guarire l'eponimo protagonista, è 'diverso' in maniera quasi opposta, perché partecipa attivamente all'azione e perché rivendica l'appartenenza a un gruppo, ma a un gruppo elitario, preservando, in questo modo, il distacco indispensabile alla satira.

#### ◆ Licino εἶρων: tre dialoghi a confronto

Se per Licino, Luciano rinuncia alla provenienza barbara delle sue voci satiriche, trovando nuovi modi per farne un diverso, la provenienza ateniese del personaggio doveva, in un certo senso, essere avvertita come costitutiva. In effetti, una lettura in parallelo dei dialoghi liciniani permette di riconoscere una serie di tratti (anche di ispirazione socratica) che ritornano in maniera pressoché costante da un'opera all'altra, delineando una voce satirica unitaria ma non monolitica, le cui qualità sono più o meno sviluppate in funzione del messaggio e dello scopo di ciascun dialogo.

Tra le caratteristiche che Luciano sceglie di attribuire a Licino, l'εἰρωνεία è, infatti, tra le più costanti. Non c'è quasi dialogo in cui Licino non parli da εἶρων, anche se più

---

was not fully accepted by the Greek elite». Lo studioso rimanda, inoltre, alla *prolalia Pro lapsu* per la quale si veda, da ultimo, Mestre-Vintró 2010 con un'analisi attenta al problema linguistico rappresentato dall'esistenza di due lingue, il greco e il latino, dall'uso molto vicino e facilmente interscambiabile.

<sup>66</sup> L'estraneità di Licino non viene meno nemmeno nel *De Saltatione*, dove è sottolineata da Cratone che lo avverte che, se non riuscirà a difendersi per il fatto di amare, senza riserve, la pantomima sarà espulso «dalla cerchia delle persone serie», τῆς τῶν σπουδαίων ἀγέλης (3). Questi σπουδαῖοι altri non sono che i πεπαιδευμένοι, cui Licino deve indirizzare la propria difesa (cf. 3 τῆς ἀπολογίας σοι δεήσει πρὸς τοὺς πεπαιδευμένους). La situazione è, dunque, diversa dal *Lexiphanes* con gli ἄριστοι da una parte e Licino con i πεπαιδευμένοι dall'altra; qui, Licino, amante della pantomima, si differenzia da quelle «persone serie», σπουδαίων, cui deve indirizzare la propria apologia, i πεπαιδευμένοι dunque.

o meno marcatamente a seconda dell'opera. *Hermotimus*, *Lexiphanes* e *Navigium* ne offrono testimonianze esemplari ma, è bene rilevarlo, non esclusive.

Ora, quando si parla di εἰρωνεία, non si può non confrontarsi con l'esperienza di chi del suo uso aveva fatto una vera e propria arte, Socrate, anche e soprattutto perché il dialogo filosofico, come noto, uno degli ingredienti fondamentali della *mixis* luciana, è interlocutore obbligato, per struttura e motivi, dei dialoghi liciniani (cf. pp. 157 ss.). Per questi l'esperienza socratica è presupposto innegabile e fondamentale<sup>67</sup>.

Come Socrate, infatti, con l'εἰρωνεία anche Licino suscita negli interlocutori la sensazione di essere per lo meno sbeffeggiati, ma senza perdere in alcun modo autorità, restando, come già accadeva al filosofo ateniese, un'indiscutibile *auctoritas* agli occhi degli interlocutori<sup>68</sup>. Mentre, però, per Socrate, la derisione avvertita dai supposti destinatari esulava dalle reali intenzioni del filosofo (cf. pp. 145 ss.), per Licino l'intento derisorio, in linea con i fini della satira, è indiscutibilmente presente.

La sua εἰρωνεία è, dunque, per certi versi, vicina alla maliziosa e sarcastica εἰρωνεία comica (che, non a caso, andava insieme all'ἄλαζωνεία, cf. pp. 31 ss.), ma non si identifica totalmente neppure con questa: ne recupera l'intento derisorio ma non l'effettiva volontà di ingannare (sulla scia dell'esperienza socratica).

Il *Navigium*, dove l'ironia di Licino si fa sferzante, sarcastica e maliziosa, mostra come il recupero dell'εἰρωνεία comica possa convivere, in un testo di evidente ispirazione platonica (cf. pp. 157 ss.), con l'εἰρωνεία socratica, restando, come questa, priva di volontà di inganno.

Adimanto e compagni, infatti, si sentono derisi ma non ingannati, perché riconoscono il gioco ironico di Licino. Questo entra, cioè, a far parte della satira che deve colpire impietosamente, senza lasciare margine di ripresa, i tre amici in preda all'illusione del sogno.

Dunque, mentre in commedia εἰρωνεία e ἄλαζωνεία andavano insieme e in Platone, l'εἶρων si spogliava dei tratti dell'ἄλαζων (in quanto custode fedele dell'imponente costruzione dialettica della ricerca, che non lascia spazio ad atteggiamenti maliziosi e sarcastici)<sup>69</sup>, in Licino i tratti derisori dell'εἰρωνεία comica convivono con l'esperienza socratica, senza più convergere nell'ἄλαζωνεία. L'ironia della voce satirica del *Navigium*, infatti, non genera inganno ma riso, gesto supremo e caratterizzante (cf. pp. 177 ss.).

<sup>67</sup> Socrate è per Licino σοφώτατος ἀνὴρ in *Salt.* 25, giacché loda l'arte della danza (cf. Xen. *Symp.* 2.15 ss.) e vi si applica senza risparmio (cf. 25). È emblema di sapienza e intelligenza in *Im.* 1.

<sup>68</sup> Nel *Navigium*, Licino ha il compito di συκοφαντῶν τοὺς ἄλλους (46 cf. Husson 1970, I, 3-4) e il suo parere, non sempre ben accetto (si veda, ad esempio, il vocativo ἄνθρωπε di 21 con cui Adimanto lo apostrofa irritato, cf. Husson 1970, II, 52), è comunque sollecitato. Per non parlare di quanto accade con Lessifane, ansioso di sottoporrgli a giudizio l'anti-simposio (cf. 1), o con Ermotimo che, superate le pretese da maestro, si affida ai suoi ragionamenti (cf. 21).

<sup>69</sup> Lanza 1997, 78-89. Sull'argomento si veda estesamente a pp. 145 ss.

Nel *Lexiphanes*, invece, l'εἰρωνεία c'è ma appena scorciata; si concreta, infatti, nella cornice iniziale, in un gioco malizioso con l'eponimo protagonista che si mostra persino consapevole del fatto che tale derisione sia, in realtà, manifestazione d'ironia e di fronte alle provocazioni di Licino<sup>70</sup>, lo invita a smettere di esercitarla (cf. 1 τὸν μὲν εἰρωνῶνα πεδοῦ κατάβαλε)<sup>71</sup>. Ciò non implica, però, che ne comprenda senso e funzionamento, come parrebbe, invece, richiesto al pubblico esterno, interessato al processo satirico. Già l'εἰρωνεία socratica, del resto, per funzionare e garantire il proseguimento del dialogo, non doveva essere intesa dai destinatari interni o, perlomeno, da parte di essi, mentre poteva, invece, essere letta e interpretata dal pubblico esterno<sup>72</sup>.

È, però, significativo che, cornice a parte, l'εἰρωνεία non risuoni altrove nel *Lexiphanes*, il che, con tutta verosimiglianza, è dovuto all'intento dell'opera. Mentre, infatti, nel *Navigium*, gli atteggiamenti maliziosi e sarcastici dell'εἰρωνῶν comico sono recuperati e arricchiti dall'esperienza socratica, divenendo fonte di riso, in funzione dell'obiettivo satirico (smascheramento e denuncia), nel *Lexiphanes*, invece, Licino quasi non si spende a smascherare l'eponimo protagonista che, anzi, sembrerebbe già smascherato: tutte le persone più o meno colte ridono, infatti, di lui (cf. 23). La denuncia non è totalmente assente ma, questa volta, a Luciano preme proporre 'soluzioni' alla situazione denunciata (una buona sezione del dialogo, dal § 18 in poi, è dedicata alla somministrazione dell'emetico e alla nuova istruzione, per i cui risultati Licino non mostra, comunque, interesse) ed ecco che l'ironia, fondamentale al processo satirico, è messa da parte.

Nell'*Hermotimus*, infine, l'εἰρωνεία assume movenze più tipicamente socratiche e quasi rinuncia ai toni sarcastici e maliziosi del *Navigium*<sup>73</sup>. Licino, infatti, provocando ironicamente lo stoico, fa in modo che non solo si senta profondamente chiamato in causa, ma che, anzi, lo sia a tal punto da assumere una posizione di 'superiorità', da insegnante appunto (è lo stesso Licino a chiedergli di insegnargli a riconoscere la filosofia migliore), il che determina un contesto molto simile agli antecedenti platonici<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Licino gli chiede di leggere alcuni passi della nuova creazione, così da non perdere il divertimento (cf. 1 παντάπασιν ἀπολειπόμην τῆς ἐστιάσεως) ed essere irrorato di nettare (cf. 1 νέκταρος γάρ τινος ἔοικας οἰνοχοῆσειν ἡμῖν ἀπ' αὐτοῦ, cf. Hom. *Il.* I 598 e IV 3). Harmon 1936, 294 n. 1.

<sup>71</sup> È, tuttavia, poco credibile che la voce satirica accetti l'invito; promette, infatti, di essere un ascoltatore attento (cf. 1), ma poi risponde a Lessifane, che ne reclama l'attenzione, dicendosi certo delle sue qualità (cf. 1 ἔοικε τοιοῦτος εἶναι σός γε ὄν). Se ironia c'è, non è, però, più avvertita dal destinatario che si abbandona alla lettura di parte dell'anti-simposio.

<sup>72</sup> Per questa interpretazione 'letteraria' dell'εἰρωνεία socratica, trattata più approfonditamente a p. 148, si veda Vasiliou 1999, 472.

<sup>73</sup> Schwartz 1965, 88 individua una piccola catena di opere, *Cataplus – Gallus e Hermotimus – Symposium – Philopseudes*, in cui il posto dell'*Hermotimus*, sicuramente anteriore al *Symposium* e verosimilmente molto vicino al *Gallus*, resta impreciso, il che, peraltro, non ne esclude l'antiorità rispetto al *Cataplus*. Anderson 1976a, 121 nota come nel dialogo Luciano si serva di un'ambientazione platonica «to disguise some of his most frivolous material as philosophic exempla».

<sup>74</sup> Cf. 16 οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς διδάσκεις ἂν τοῦτο πρῶτον, ὅπως διαγνωστέον ἡμῖν εὐθὺς ἐν ἀρχῇ, τίς ἢ ἀρίστη φιλοσοφία ἐστὶ καὶ ἡ ἀληθεύουσα καὶ ἦν ἂν τις ἔλοιτο παρεῖς τὰς ἄλλας. Licino

In questa apparente e voluta 'inferiorità', smascherata ai nostri occhi dai toni ironici, Licino occupa il ruolo d'interrogante per 'innalzare' lo stoico a insegnante (almeno questa è l'impressione che vuole dargli), così da permettere la messa in moto del dialogo. E, infatti, una volta che il confronto si fa più serrato, in linea con i migliori stratagemmi socratici, i ruoli si capovolgono e Licino fa da guida<sup>75</sup>.

Ancora una volta, dunque, l'ironia liciniana assume tratti caratteristicamente 'socratici'. Come, infatti, il filosofo ateniese evitava di irrigidirsi nella posizione del maestro e spesso e volentieri occupava la posizione di chi apprende, sino a che i ruoli si capovolgevano ed era Socrate a condurre il dialogo (cf. pp. 151 ss.), così anche Licino innesca uno scambio di ruoli, funzionale al coinvolgimento del destinatario nel percorso dialettico verso la 'verità', che, però, (e qui sta l'apporto luciano) si concreta in qualcosa di nuovo, il processo di denuncia tipico della satira<sup>76</sup>.

Questa carrellata tra i modi e le forme dell'εἰρωνεία in *Navigium*, *Lexiphanes* e *Hermotimus* suggerisce, a mio avviso, che l'ironia di Licino, voce satirica di dialoghi di ispirazione platonica, abbia radici profonde nell'esperienza socratica ma che, allo stesso tempo, possa essere originalmente 'contaminata' dall'esperienza comica, da cui recupera malizia e sarcasmo, indispensabili alla denuncia satirica.

Essa è, inoltre, avvertita come un tratto, si potrebbe dire, 'costitutivo' del personaggio, perché lo caratterizza più o meno costantemente (*Hermotimus*, *Lexiphanes* e *Navigium* sono, infatti, stati scelti per ragioni di esemplarità e non, come segnalato ad apertura, di esclusività). Ciascun dialogo sviluppa, poi, l'εἰρωνεία a modo proprio, secondo gli scopi e gli intenti; un po' come accade per la 'diversità' (cf. pp. 170 ss.) e, come si sta per mostrare, per altri aspetti che caratterizzano trasversalmente la figura di Licino.

---

chiede a Ermotimo a che punto si trovi sul cammino per la Virtù, 'certo' che stia per conseguirla, per via del tempo e delle energie spese (cf. 2); lo stoico è, infatti, ὡχρὸν ἀεὶ ὑπὸ φροντίδων καὶ τὸ σῶμα κατεσκευηκότα (2), un'immagine con radici nella commedia (cf. Aristoph. *Nub.* 103, 119 ss., 198 ss., 1112, 1171). Ovviamente, Ermotimo non sospetta quanto le parole siano lontane da ciò che Licino pensa, e afferma di essere solo agli inizi (cf. 2-3). Licino vuole, però, dati concreti; quando raggiungerà il traguardo? Dopo i prossimi Misteri, le Panatenee o le Olimpiadi (cf. 4)? Troppo poco, a detta di Ermotimo (cf. 4), ma non per Licino che reclama la possibilità di percorrere per tre volte il tragitto dall'India a Gibilterra (cf. 2). Niente di più sbagliato; molti tentano la conquista della Virtù, ma pochissimi giungono a ottenerla e a vivere felicemente il resto della vita (cf. 5) e lo stoico assume così la posizione di maestro.

<sup>75</sup> Dopo i tentativi di Ermotimo di mostrare la validità dei criteri con cui ha scelto lo stoicismo, Licino lo invita ad ascoltarlo mentre si accinge a trovare un criterio infallibile, giacché si è rifiutato di parlare con chiarezza, pur conoscendo l'argomento (cf. 21).

<sup>76</sup> Il sarcasmo di Licino colpisce sempre più ironicamente il maestro di Ermotimo, apparentemente in grado di pronosticarne la durata di una vita (cf. 6, 18, 56). Il maestro è bersaglio facile e, dopo averne narrato lo scontro fisico con un certo Eutidemo, Licino si chiede cosa quest'ultimo possedesse per irritare un ἄνδρα γέροντα ... ἀόργητον καὶ θυμοῦ κρείττονα, σκύφον οὕτω βαρὺν ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα (12-13, cf. 12 ὁ διδάσκαλος σου ὁ βέλτιστος). Inoltre, una certa ironia colpisce anche Ermotimo, invitato a parlare, θαυμαστὸν γάρ τι ἐρεῖν ἔοικας (35) con tono simile a *Lex.* 1 ἔοικε τοιοῦτος εἶναι σὸς γε ὢν (cf. n. 74). In entrambi i casi, i presunti destinatari dell'ironia non danno mostra di avvertirla.

### ◆ Il riso di Licino, ἰδιώτης e πεπαιδευμένος

Visto che l'εἰρωνεία liciniana affonda le radici negli universi socratico e comico, dove è strettamente legata al riso, e visto che, come si accennava, nel *Navigium* l'ironia è fonte di riso, ci si concentrerà ora su questo aspetto notoriamente intrinseco alle voci satiriche luciane.

Per queste, infatti, il riso è «via breve alla satira»<sup>77</sup>, l'elemento attraverso cui il pubblico diventa partecipe del processo di smascheramento, divenendone soggetto attivo, alla stessa stregua del suo eroe e autore<sup>78</sup>. In questo, il riso satirico si avvicina, già in linea di principio, al dialogo filosofico, dove Socrate rideva e faceva ridere di se stesso, in un «oscillante equilibrio tra scherzo e passione teorica»<sup>79</sup>, che gli permetteva di instaurare un rapporto del tutto peculiare con la società (cf. pp. 150 ss.).

Ora, già una breve rassegna dei dialoghi liciniani illustra il peso di questa componente per la voce satirica. Il riso risuona, infatti, senza ritegno, sin dalla scena iniziale nell'*Eunuchus*<sup>80</sup>, chiude icasticamente e programmaticamente il *Navigium*, mentre è significativamente bandito dalle labbra del solo Licino nel *Symposium*. In tutti i casi, riecheggia, infatti, in maniera esemplare in funzione della satira, smascherando la precarietà di quanto ne è oggetto e permettendo l'instaurazione di un rapporto con il pubblico, in grado di partecipare al processo di denuncia. τὸ γελάσαι μάλα ἡδέως è, infatti, quanto icasticamente Licino afferma di desiderare nel *Navigium* (46), a sottolineare che

<sup>77</sup> Camerotto 2009c, 2.

<sup>78</sup> Ciò che avviene è definito con precisione da Luciano, sulle tracce della commedia; il riso è piacere naturale e condiviso (cf. *Peregr.* 7, *Pisc.* 25. Per l'effetto di coinvolgimento del pubblico, Camerotto 2009c, 20), che colpisce l'umanità intera e, in particolare, gli pseudo-filosofi (cf. *Bis acc.* 33; *Cont.* 6, 13-17; *D. Mort.* 1), come opportunamente ricordato da Husson 1970, II, 102 che, tuttavia, in maniera riduttiva (cf. Helm 1906, 338), lo ritiene di semplice ispirazione cinica; ma (come si sta cercando di mostrare) anche altre sono le componenti di questo 'ingrediente' della satira luciana.

<sup>79</sup> Lanza 1997, 65.

<sup>80</sup> Se c'è un dialogo liciniano ad aprirsi nel segno del riso, è l'*Eunuchus*. Risuona, infatti, nell'incontro della cornice iniziale tra Licino e Panfilo e continua a farlo in modi e su labbra diverse nel racconto, condotto dalla voce satirica, degli avvenimenti cui ha assistito. Licino è in preda al riso, al punto che sebbene sempre di buon umore (cf. 1 ἀεὶ μὲν γὰρ φαιδρός ὢν τυγχάνεις), questa volta supera se stesso (cf. 1 τοῦτ' ἰδέομαι πλέον τοῦ συνήθους εἶναί μοι δοκεῖ), incapace di resistere (cf. 1 μηδὲ κατέχειν δυνατὸς εἶ τὸν γέλωτα). Ben presto ne renderà partecipe Panfilo (cf. 1 τοῦ γέλωτος δὲ αὐτίκα κωμωδῶν ποιήσομαι σε, cf. 6 καινόν γε τὸ ἔγκλημα φής, ὦ Λυκίνε, καὶ ἤδη γέλων καὶ αὐτός, ὦ ἑταίρε, προάγομαι τῆς παραδόξου ταύτης κατηγορίας ἀκούων), narrandogli quanto ha sentito: φιλοσόφων πρὸς ἀλλήλους ἐριζόντων (1). Il fatto pare effettivamente γελοῖον (1) all'amico, per il quale i filosofi dovrebbero appianare i conflitti in maniera pacifica (cf. 1), prospettiva sarcasticamente poco probabile per Licino (cf. 2). Non ci sarebbe nulla da ridere (cf. 3 καὶ ἄχρι γε τούτου γελοῖον), se non per il fatto che i due uomini, che pretendono di essere filosofi e di rifiutare il guadagno, combattono, invece, per questo (cf. 3 οὐδὲν πλὴν ἐκεῖνο ἴσως, τὸ φιλοσόφους εἶναι φάσκοντας καὶ χρημάτων καταφρονεῖν ἔπειτα ὑπὲρ τούτων ὡς ὑπὲρ πατρίδος κινδυνεύουσης καὶ ἱερῶν πατρῶων καὶ τάφων προγονικῶν ἀγωνίζεσθαι); dunque, nel momento in cui l'opportunità del riso è negata, è anche affermata, determinata dalla lotta tra i due.

ricchezze, potere e fantasie di grandezza non contano nulla, zittite dalla satira cui il riso è programmaticamente funzionale.

Nel *Symposium*, invece, a ridere non è Licino, probabilmente troppo distaccato dagli avvenimenti per lasciarsene ‘coinvolgere’ (cf. pp. 170 ss.). Ridono, invece, gli ‘intelletuali’ alla lettera di Etoimocle (cf. 28), ma soprattutto sono, a propria volta, oggetto del riso degli altri commensali (cf. 34 e 35), la parte paradossalmente più civile dei banchettanti, gli ἰδιῶται che ridono e biasimano (cf. 35 ἐγέλων ... καὶ κατεγίνωσκον) i σοφοί intenti a mangiare, insultarsi e venire alle mani (cf. 35)<sup>81</sup>. Questo isolato accenno sembra suggerire l’atteggiamento satirico da assumere di fronte agli avvenimenti: il riso appunto, mezzo di partecipazione al processo di denuncia.

Nell’*Hermotimus*, il riso (come l’εἰρωνεία, cf. p. 175) è caratterizzato ancor più ‘socraticamente’. Il dialogo ripropone, infatti, il legame tra παιδιὰ e παιδεία, fonte della perplessità necessaria a portare avanti il confronto.

Che nel caso del filosofo ateniese, la παιδεία si movesse sullo stesso piano della παιδιὰ è, infatti, stato notato alle pp. 150 ss.; ora, si ribadirà che al riso Socrate attribuiva valore pedagogico, poiché contribuiva a porre gli allievi sulla via della verità<sup>82</sup>.

Nell’*Hermotimus*, Licino, associando in una battuta il proprio interlocutore a Linceo (cf. 20), provoca una reazione, se non identica, molto simile a quella degli interlocutori di Socrate; di fronte alle sue considerazioni, infatti, Ermotimo afferma: παίξεις, ὦ Λυκῆνε (20). Dunque, esattamente come gli interlocutori del filosofo si chiedevano se scherzasse, παίξειν, o facesse sul serio, σπουδάζειν (cf. *Alc.I.* 109d6, *Gorg.* 481b6-7; *Xen. Mem.* 3.6.12), mostrando di non comprendere che non esiste παιδιὰ senza παιδεία (cf. *Gorg.* 481b-c1, per cui si veda a pp. 142 ss.), così per il Licino dell’*Hermotimus*, riso e gioco sono dimensioni fondamentali, che camminano di pari passo sulla strada dello smascheramento e della denuncia delle credenze comuni, in un riutilizzo di una dimensione tipicamente socratica in chiave satirica.

Inoltre, come per Socrate il riso rappresentava un elemento chiave dell’isolamento voluto e necessario, che lo portava a schierarsi volentieri e con una punta polemica dalla parte dei tanti ἰδιῶται (cf. *Euthyd.* 295b6-296a7, *Phaedr.* 236d, *Theaet.* 154d8-e5), così anche per Licino, l’isolamento rispetto alla maggioranza sostenitrice dei punti di vista che la satira vuole criticare e denunciare, si concretizza nel riconoscimento nel gruppo

<sup>81</sup> Relihan 1992, 227 nota che nel *Symposium* tutti sono uguali: epicurei e stoici, aristotelici e platonici sono ugualmente ipocriti e manca una voce fuori dal coro, degna di una qualsiasi forma di approvazione. Ora, mi sembra, però, indiscutibile la presenza di un gruppo più ‘civile’, di ἰδιῶται, paradossalmente opposti, per estrazione sociale e culturale, all’ipocrisia dei σοφοί.

<sup>82</sup> Jouët-Pastré 1998, 273-74 e 277. Si veda anche Prezzo 1994, 11 per la definizione di ironia socratica come «scherzo pedagogico: genera la *paideia* (l’educazione) dalla *paidia* (il gioco)». Cf. Plat. *Leg.* 643c9-d3, 656c3, 803d1-2.

degli *ιδιώται*, esemplificazione concreta del rifiuto della posizione da maestro, che ha portato Ermotimo ad assumere (cf. pp. 175 ss.)<sup>83</sup>.

Del resto, come si diceva poco fa, nel *Symposium*, il riso satirico pare presente sulle labbra degli *ιδιώται* che ridono e biasimano (cf. 35 ἐγέλων ... καὶ κατεγίνωσκον) i σοφοί intenti a gozzovigliare (cf. 35)<sup>84</sup>.

Come, dunque, l'*ιδιώτης* Socrate smascherava i sofisti, così, l'*ιδιώτης* Licino mette a nudo i sapienti in tutta la loro incoerenza<sup>85</sup>.

Per Socrate, inoltre, il collocarsi, grazie al riso, dalla parte degli *ιδιώται* era riflesso dal frequente uso di 'noi' anziché 'io' (cf. *Symp.* 194b-c), ripreso anche da Licino e fondamentale all'instaurazione del legame di complicità con il pubblico<sup>86</sup>. Infine, se ancora vi fossero dubbi sulla derivazione socratica del porsi tra le fila degli *ιδιώται*, questi

<sup>83</sup> Questo è il posto che Ermotimo gli promette: alla fine dell'apprendistato stoico, Licino sarà superiore agli altri che gli parranno tutti bambini (cf. 13 ὄψει ἐν βραχεῖ ὅσον διοίσεις τῶν ἄλλων. παιδίας εὖ ἴσθι οἴησι ἀπαντας ὡς πρὸς σέ). Licino prega l'eponimo protagonista di non pensare come il mezzo saggio, ἡμίσοφον, o il saggio che è ora, che può giudicare meglio di quanto possano loro (e ricorre a un indicativo ἡμᾶς, cf. 5 ἡμεῖς δὴ ὁ συρφετὸς καὶ ὅσοι χαμαὶ ἐρχόμενοι ἐσμέν, cf. n. 86) che sono la maggior parte (15 ἥδη τὰ βελτίω κρίνειν ὑπὲρ τοὺς πολλοὺς ἡμᾶς δυνάμενον). La risposta deve venire dall'*ιδιώτης* che un tempo era e che Licino è oggi. Il risultato è l'affermazione, da parte dello stoico, che gli si stia proponendo una *ιδιώτην* τινὰ βίον (67), 'confermata' dalle considerazioni della voce satirica sulla 'categoria'. Le ragionevoli osservazioni di un vecchio contadino, ἄγροικος ἄνθρωπος καὶ ιδιώτης ὡς πρὸς τὰ ὑμέτερα (81), sono contrapposte a quelle di un vecchio filosofo, adirato con il giovane nipote del primo per non aver pagato gli insegnamenti; a detta del contadino, però, egli sarebbe responsabile della cattiva educazione del nipote (cf. Aristoph. *Nub.* 1178 ss. e 1353 ss. e per il parallelo, Anderson 1976a, 49 e 183 n. 4). E così, arriva il consiglio di Licino: vivere la vita che vivono tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασιν βιοῦν, come un cittadino in mezzo a tanti altri, συμπολιτεύσει τοῖς πολλοῖς (84). L'identificazione con i molti non implica un riconoscimento esplicito negli *ιδιώται*, ma in 21 (ὅμως οὐκ ἂν εἴποις, ὦ ἑταῖρε, καὶ πρὸς ἐμέ, ἀλλὰ περιόψει με παραπολόμενον ἐν τῷ πολλῷ συρφετῷ); συρφετῷ permette di non escludere un'identificazione in tal senso (il medesimo aggettivo qualifica gli *ιδιώται* in 1 τὸ κινδύνευμα οὐ περὶ μικρῶν – ἢ ἄθλιον εἶναι ἐν τῷ πολλῷ τῶν ιδιωτῶν συρφετῶν παραπολόμειον ἢ εὐδαιμονήσαι φιλοσοφήντα). In *Nec.* 16, Tiresia indica a Menippo come miglior vita quella dell'*ιδιώτης* (cf. p. 109).

<sup>84</sup> «Lycinus joue aussi, devant son auditoire, le rôle de l'homme ordinaire (*ιδιώτης*)» (Romeri 2002, 222). Anche in *Pisc.* 34, gli *ιδιώται* a banchetto con i filosofi ridono di loro e «e sputano sulla filosofia che alleva quello schifo di gente» (trad. di Ghirga – Romussi 2004).

<sup>85</sup> Romeri 2001, 651-55; Romeri 2002, 240-46, in partic. 246: «le Socrate de Platon est, en revanche, le plus proche possible des *ιδιώται* de Lucien. Car eux, à la différence des σοφοί qui les entourent en s'empiffrant, ils ne dissimulent rien, ni au banquet ni ailleurs». Socrate si caratterizza in quanto *idiotes*, opposto agli esperti, anche in *Luc. Cont.* 4.

<sup>86</sup> Cf. *Herm.* 5 ἡμεῖς δὴ ὁ συρφετὸς καὶ ὅσοι χαμαὶ ἐρχόμενοι ἐσμέν. Licino ricorre al 'noi' anche nella cornice iniziale del *De Saltatione* dove, opponendosi a Cratone, si colloca tra quanti amano la pantomima (cf. 1 ἐπεὶ τοίνυν, ὦ Κράτων, δεινὴν τινα ταύτην κατηγορίαν ἐκ πολλοῦ, οἶμαι, παρεσκευασμένος κατηγορήκας ὀρχήσεώς τε καὶ αὐτῆς ὀρχηστικῆς καὶ προσέτι ἡμῶν γε τῶν χαιρόντων τῆ τοιαύτη θέα ὡς ἐπὶ φαύλῳ καὶ γυναικείῳ πράγματι μεγάλην σπουδὴν ποιουμένων). L'uso sembrerebbe accostabile all'*Hermitimus*, diverso da quello retorico del 'trattato' (cf. 26 καίτοι τὸν μὲν ἀλλόν, εἰ δοκεῖ, καὶ τὴν κιθάραν παρῶμεν e 27 τὴν τραγωδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρώτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν). Su quest'uso in Platone, Friedländer 1979, 188; Lanza 1997, 66-68; e si veda anche sopra, a p. 152.

paiono fuggiti dall'unione, nell'*Hermodimus*, di tali considerazioni (cf. 67, per cui si veda la n. 83) con un'affermazione di ignoranza tale da non poter non evocare quella più celebre del filosofo ateniese: οὐ μνημονεύεις ὧν ἔφη, οὐκ αὐτὸς εἰδέναι τὰληθές ὑπὲρ τοὺς ἄλλους διατεινόμενος ἀλλὰ μετὰ πάντων αὐτὸ ἀγνοεῖν ὁμολογῶν (53). Per il clima del dialogo, è difficile non leggervi per lo meno un'allusione, corroborata anche dal fatto che Licino si era mostrato consapevole della tipica posa del filosofo che «gridava a tutti non solo di non sapere tutto, ma di non sapere nulla affatto o questo solo, di non sapere»<sup>87</sup>.

Il legame tra riso e isolamento è, del resto, forse ancora più esplicito nel *Lexiphanes*. Qui, si è visto (cf. pp. 171 ss.), l'estraneità alla maggioranza culturalmente dominante si concreta nel riconoscimento nel gruppo dei πεπαιδευμένοι, che, insieme a Licino, si caratterizza per un riso diverso, arricchito dalla compassione, un sentimento non estraneo a Socrate<sup>88</sup>. Le persone che hanno riso e ridono di Lessifane sono tante, gli ἄριστοι appunto (cf. 23), ma anche la voce satirica (cf. 16 καίτοι τὸ μὲν πρῶτον γελᾶν ἐπήει μοι ἐπ' αὐτοῖς) con i πεπαιδευμένοι (cf. 24); essi, però, provano quella compassione che spinge Licino a venire in suo soccorso.

Il riso, già fondamentale per determinare i confini dell'isolamento necessario a Socrate e fonte di παιδεία attraverso la παιδιὰ, funziona, dunque, a mio parere, in maniera analoga anche per Licino.

Riso e gioco camminano, infatti, di pari passo sulla strada della denuncia delle credenze comuni e, evitando l'irrigidimento in una posizione, permettono, di contro, il riconoscimento negli ἰδιῶται in cui 'si riconosceva' Socrate. Come l'εἰρωνεία, dunque, anche il riso ha per Licino evidenti ascendenze socratiche, più o meno sviluppate in funzione dell'espressione del messaggio satirico.

#### ◆ La chiacchiera di Licino: un esempio di παρρησία?

Accanto all'εἰρωνεία e al riso, l'altra costante che accompagna trasversalmente la figura di Licino è l'amore per la chiacchiera e la parola.

In *Navigium* e *Symposium* vi fanno rispettivamente riferimento Adimanto e Filone: il primo, senza cogliere peso e senso delle parole di Licino, lo dice λάλος (25) e il secondo sa bene quanto Licino smani, a dispetto delle pretese, per l'impazienza di raccontare (cf. 4); non a caso, la sua presenza pare giustificata dalla necessità di dare alla voce satirica un interlocutore cui narrare gli eventi e preservare la struttura a cornice del modello (cf. pp. 158 ss.).

<sup>87</sup> 48 ὃς ἐκεκράγει πρὸς ἅπαντας οὐχ ὅπως μὴ πάντα, ἀλλὰ μηδ' ὅλως εἰδέναι τι ἢ τοῦτο μόνον ὅτι οὐκ οἶδεν.

<sup>88</sup> In *Resp.* 518a-b, Socrate suggerisce a Glaucone che chi ha disturbi agli occhi passando dalla luce al buio, non debba essere deriso ma oggetto di compassione. Cf. Halliwell 2008, 439 e Adam 1963, II, 97.



Ora, il 'chiacchierone' per eccellenza nella storia della letteratura greca antica è proprio Socrate, immortalato da Aristofane intento a λαλεῖν e la coincidenza con il λόλος di *Nav.* 25 è, quanto meno, suggestiva<sup>89</sup>.

Ciò non toglie, però, che, quasi a dispetto di questo amore per la chiacchiera, anche Socrate potesse essere spronato a parlare: nel *Simposio*, l'intervento del filosofo era sollecitato 'a gran voce' dai compagni (cf. 194d3-4), e, secoli più tardi, nel *Navigium* Licino sarà invitato, quasi sfidato, a svelare i propri desideri da Timolao. Mentre, però, Socrate coglieva l'invito volentieri, anche perché ha ottenuto di procedere come meglio crede e porre delle domande ad Agatone (cf. 199b7), Licino rifiuta l'invito e chiude il discorso diversamente da come i compagni avrebbero voluto. A differenza del *Simposio*<sup>90</sup>, però, tutto ciò che doveva essere detto è stato detto e Licino ne tira le somme in un ultimo, emblematico rifiuto di prendere parte al futile gioco dei compagni sognatori.

Nell'*Hermotimus*, invece, la voce satirica invita lo stoico a lasciarlo chiacchierare (cf. 63 ἀλλ' ἔα ληρεῖν) e a considerarlo un esaltato (cf. 63 κορυβαντιῶντι)<sup>91</sup>. Ora, questa banale richiesta potrebbe avere *allure* socratica, se letta in parallelo con il tono ironico del passo e, soprattutto, con il ricorso all'espressione κορυβαντιῶντι, lo stesso verbo con cui Alcibiade descrive il turbamento provocato da Socrate/Marsia nel *Simposio* (cf. 215e1-2)<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> Aristofane, faceva cantare alle rane quanto fosse bello non stare seduti a chiacchierare con il filosofo (cf. *Ra.* 1491 ss.) e Platone, nel *Simposio*, faceva sì che Fedro mettesse in guardia Agatone dal rispondergli: in quel caso, gli sarebbe interessato solo discutere (cf. *Symp.* 194d3-4), a danno dell'elogio di Eros. Infine, Luciano definisce Socrate un «Ateniese dalla parola facile» (*Vit. Auct.* 15 τὸν Ἀθηναῖον ἐκεῖνον, τὸν στῶμύλον), lo immagina a chiacchierare con Nestore e Palamede in *D. Mort.* 6.4 e lo colloca tra i chiacchieroni in *Nec.* 12.

<sup>90</sup> Si veda la preoccupazione di Socrate che agli ultimi non resti nulla da dire se i primi hanno parlato bene (cf. 175e4-5).

<sup>91</sup> Alla chiacchiera di Licino fa riferimento anche Cratone nel *De Saltatione*, dicendosi disposto ad ascoltarlo se vuole «versargliene addosso» (cf. 6 σὺ δὲ εἰ βούλει λῆρόν τινα κατασκεδάσαι μου). L'osservazione ha valore dispregiativo, tanto che, poco oltre, Licino rilancia: non desiderava altro che l'opportunità di parlare, ma quanto sta per dire non sono chiacchiere (cf. 7 εὖ γε, ὦ Κράτων, καὶ τούτου ἐδεόμην μάλιστα: εἴση γὰρ μετ' ὀλίγον εἰ λῆρος εἶναί σοι τὰ λεχθησόμενα).

<sup>92</sup> L'invasamento, diversamente dal modello (per cui si veda a p. 140), non è nei destinatari, ma nel fautore del discorso. Un simile capovolgimento non stupisce, perché operazioni analoghe interessano anche altre riprese platoniche. Illustrativo è *Lex.* 22 (ὡς νῦν γε ἐλελήθεις σαυτὸν τοῖς ὑπὸ τῶν κοροπλάθων εἰς τὴν ἀγορὰν πλαττομένοις εἰκῶς, κεχρωσμένος μὲν τῇ μίλτῳ καὶ εὐθρυππος ὢν), per il quale è possibile il parallelo con *Symp.* 215b1-3 (ἐν τοῖς ἐρμολυφείῳς καθημένοις, οἷστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἱ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔξοντες θεῶν), da cui sembrano dipendere i riferimenti successivi a statuette di questo tipo (Dover 1980, 166). Anche in questo caso, tra i passi c'è una differenza sostanziale: le statuette cui Lessifane è accostato, sono belle all'esterno ma vuote all'interno; i sileni cui Socrate somiglia, invece, sono esternamente brutti ma, aperti, rivelano immagini di dei. L'immagine è capovolta in maniera analoga in *Gall.* 24, dove l'opulenta apparenza delle statue di Poseidone e Zeus si oppone all'interno di stanghe, mantelli e chiodi. Anderson 1976a, 122 considera l'immagine di *Lex.* 22 e *Gall.* 24 «a variant on the statue seen from within and without, with an obvious allusion to Plato's comparison of Socrates and the Sileni». Lo studioso manca, però, il parallelo tra i due passi e *Im.* 11 dove, come notato dallo stesso Anderson altrove

Licino potrebbe, dunque, essere un 'chiacchierone' come lo era Socrate.

Allo stesso tempo, però, è un dato di fatto che la sua predilezione per la chiacchiera vada letta (come e forse ancor più di εἰρωνεία e riso), tenendo conto del nuovo contesto satirico, in cui la *parrhesia*, qualità satirica dalle ascendenze non solo socratiche (cf. pp. 9 ss.), ha un peso tutt'altro che secondario.

In effetti, nel *Symposium*, la volontà di rendere noti a tutti gli avvenimenti in casa di Aristeneto (da come parla Filone, un'abitudine per Licino, cf. 4), è facilmente collegabile con il proposito di denuncia imprescindibile alla satira, verosimilmente non sempre colto (come nel caso di εἰρωνεία e riso) dai suoi oggetti<sup>93</sup>. Questi, a sentir parlare, parlare e ancora parlare Licino, l'avranno ritenuto un mero 'chiacchierone' (come già Socrate), senza afferrarne il valore sul piano della satira.

È pertanto significativo che Licino in persona si etichetti come παρρησιαστής nel *Lexiphanes*. La voce satirica è, infatti, sicura che il povero Lessifane non debba mai essersi imbattuto in un uomo libero (ἄνδρὶ ἐλευθέρῳ)<sup>94</sup> anche nel parlare (παρρησίαν ἄγοντι), che, dicendogli la verità, gli avrebbe rivelato in che pericolo si trovasse (cf. 17).

Licino si presenta, dunque, come qualsiasi voce satirica che si rispetti, come ἐλεύθερος e παρρησιαστής, due tratti che giungono ai protagonisti dei dialoghi lucianeî dall'esperienza socratica ma anche dalla commedia, attraverso la mediazione cinica (cf. pp. 9 ss.).

#### ◆ La parola tra movenze e conseguenze socratiche: il caso dell'*Hermotimus*

Nell'*Hermotimus*, le parole di Licino presentano, soprattutto nella sezione finale, proverbi, detti, immagini, similitudini, metafore e sono, addirittura, arricchite da una favola; tutti tratti tipici della dizione socratica (cf. p. 143), di cui si ricalcherebbe, in parte, anche l'intento di chiarezza ed esemplarità<sup>95</sup>.

---

(Anderson 1976a, 19-20), è possibile riconoscere un'allusione a Platone; Licino, infatti, oppone la bellezza di Pantea a quella di altre donne e dei templi egizi, belli fuori ma con dei-animati dentro (sull'immagine, Schwartz 1964, 391), capovolgendo la suggestione platonica in maniera analoga al *Gallus* e al *Lexiphanes*. Per un altro analogo capovolgimento nel *Symposium*, cf. n. 39 a p. 165.

<sup>93</sup> Si pensi alle parole con cui Licino richiama l'attenzione di Filone in 38 e 43 (καί μοι, ὦ Φίλων, πάνυ πρόσεχε τὸν νοῦν, ὁμοῦ γάρ ἐσμεν ἤδη τῷ κεφαλαίῳ τῶν πραχθέντων), espressione della concitazione dei momenti e del narratore, 'ansioso' di renderne partecipe il pubblico, preoccupato che non ne vada perso un solo dettaglio. Cf. Branham 1989a, 106 per il quale, con finta reticenza, Licino strizza l'occhio al pubblico, complice, a patto di mantenere il silenzio, della sua indiscrezione.

<sup>94</sup> Nel *De Saltatione*, Cratone non comprende come Licino, ἐλευθέρῳ ἀνδρί, possa appassionarsi agli spettacoli di pantomima, cose «ridicole veramente e per nulla confacenti a un uomo libero quale sei tu» (2 καταγέλαστα ὡς ἀλεθῶς πράγματα καὶ ἥκιστα ἐλευθέρῳ ἀνδρὶ καὶ οἴῳ σοὶ πρέποντα).

<sup>95</sup> In Platone queste caratteristiche sono particolarmente adatte all'atmosfera informale, base di buona parte dello stile, perché conferiscono al dialogo un carattere più autentico e, per l'età, autorevole (cf. *Crat.* 384a παλαιὰ παροιμία, *Lys.* 216c κατὰ τὴν ἀρχαίαν παροιμίαν).

Inoltre, il ragionamento che ha condotto Ermotimo e Licino a dimostrare che la ricerca della verità, giacché necessita di molti anni, è impossibile, è considerato dal secondo frutto della collaborazione reciproca: ragionando insieme, infatti, si è giunti alle logiche conseguenze (cf. 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εὔρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάαν), un'affermazione dal sapore socratico, se si pensa al funzionamento e ai risultati dell'ἔλεγχος, a maggior ragione per le numerose assonanze platoniche del dialogo<sup>96</sup>.

Le parole di Licino, infatti, ne suggeriscono la percezione come un procedere per gradi, in comune accordo, verso le necessarie deduzioni e, come Socrate, anch'egli si preoccupa che l'interlocutore stia seguendo il ragionamento e sia d'accordo<sup>97</sup>. Certo, rispetto alla tecnica platonica che mira a cancellare le incongruenze, riducendole alla binaria opposizione vero/falso, in Luciano non si arriva, neanche nell'*Hermotimus*, a determinare i confini tra ciò che è vero e ciò che è falso e questo perché al nuovo dialogo satirico interessa la denuncia e non la ricerca della verità<sup>98</sup>.

Ciò non toglie che Ermotimo, di fronte alle conseguenze tratte logicamente da Licino<sup>99</sup>, accusi l'altro di essere «prepotente come sempre» (51 ὑβριστῆς αἰεὶ σὺ), un'accusa non estranea, con le dovute peculiarità, allo stesso Socrate<sup>100</sup>.

<sup>96</sup> 'Innalzato' lo stoico a maestro (cf. p. 175), Licino gli chiede se sia concesso ai discepoli, τοῖς μανθάνουσιν, il contraddittorio, ἀντιλέγειν (13); al che questi fa un'eccezione (cf. 13 οὐ πάνυ. σὺ δέ, ἦν τι βούλη, ἐρώτα μεταξὺ καὶ ἀντίλεγε). Che normalmente non fosse concesso, è dimostrato dal destino di un certo Eutidemo, un tale «burbanzoso, voglioso di confutare, non disposto a farsi convincere, né facile da canto suo a lasciarsi confutare» (12 ἀλαζῶν ἦν καὶ ελεγκτικός καὶ πείθεσθαι οὐκ ἤθελεν οὐδὲ παρῆχε ῥάδιον αὐτὸν ἐλέγχεσθαι), che, trovatosi a discutere con il maestro di Ermotimo ne uscì sconfitto per un eccesso di violenza dell'avversario (come non pensare alla battaglia del *Symposium*?). Tale scontro, soprattutto per la presenza di ελεγκτικός e ἐλέγχεσθαι, pare quasi, per certi versi, un'anticipazione di quello che avrebbe potuto essere l'incontro tra Licino ed Ermotimo, se il primo non si fosse preventivamente assicurato la possibilità del contraddittorio. Anche Luciano rappresenta Socrate alle prese con l'ἔλεγχος (cf. *Nec.* 18); il filosofo continua a fare ciò che faceva sulla terra anche nell'Aldilà, «e per molti tratti, oltre che per l'*elenchos*, fa da precursore all'eroe satirico: *VH* 2.17» (Camerotto 2009c, 17 n. 117). Per una lettura 'filosofica' dell'*Hermotimus* che riproporrebbe la tesi socratica secondo cui non vale la pena vivere una vita non 'esaminata', Kinzel 2002.

<sup>97</sup> Cf. 31 φαίην ἂν ἔγωγε δίκαια ἐπωτῆσαι τὸν πρεσβύτην. ἦ πῶς ᾧ Ἑρμότιμε, συμβουλευεῖς; (ER-MOTIMOΣ) οὔτω. δικαιοτάτα γὰρ ἐπιπλήξαι δοκεῖ μοι. (ΛΥΚΙΝΟΣ) καὶ γὰρ ἔμοιγε, ᾧ Ἑρμότιμε. ἀλλὰ τὸ μετὰ τοῦτο οὐκέτ' οἶδα εἰ ὁμοίως καὶ σοὶ δόξει. ἐμοὶ μὲν γὰρ καὶ τοῦτο πάνυ δοκεῖ. Anche altrove Licino mostra interesse per la partecipazione dello stoico al dialogo, cf. 32 τί βούλει ἀποκρίνωμαι αὐτῷ; Si confronti la definizione di ἔλεγχος di Desjardins 1988, 116: «this process – in which one is made to realize that to come up with even the right words is not enough, that one's unquestioned assumptions are often really obstacles to true understanding – constitutes the familiar pattern that we know as *elenchos*». Per la sua funzione, si veda Mittelstrass 1988, 132-34.

<sup>98</sup> Branham 1985, 27 nota che il fulcro del dialogo luciano è nella comicità che deriva dall'incongruenza concettuale.

<sup>99</sup> Cf. 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εὔρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάαν.

<sup>100</sup> Nel *Simposio*, Socrate è detto ὑβριστῆς da Agatone e Alcibiade. Quest'ultimo richiama così, da un lato, il mondo silenico e satiresco, caratterizzato da un'intrinseca esuberanza sessuale (Rowe 1998, 207), e dall'altro, anticipa, in un arricchimento del significato, una diversa ὕβρις, grazie a cui il filosofo non

Inoltre, di fronte all'*impasse* rappresentato dall'impossibilità di scegliere la migliore filosofia sulla base delle parole dei soli addetti (cf. 29), la voce satirica immagina di trovarsi di fronte degli interlocutori fittizi, niente poco di meno che i grandi filosofi del passato, di cui riporta, in forma diretta, i discorsi, nel tentativo di superare lo stallo e far sì che anche Ermotimo giunga all'ovvia conseguenza che la ricerca della verità è impossibile da raggiungere (cf. 50).

Ora, il modulo della formulazione fittizia si presenta in analoghe situazioni di difficoltà nei dialoghi platonici, dove, peraltro, conosce un'evoluzione cronologica in parallelo alla parabola del rapporto con la verità<sup>101</sup>. Così, a una prima fase in cui la formulazione è condotta, per lo più, attraverso periodi ipotetici ed esortazioni all'interlocutore principale affinché riproduca quanto osservato nella situazione fittizia esplicativa e paradigmatica (con Socrate nella veste di rispondente e un  $\tau\iota\varsigma$  anonimo nel ruolo di interrogante)<sup>102</sup>, a questa fase ne segue, con una certa continuità, un'altra in cui la situazione fittizia assume funzione argomentativa ed è introdotta, con imperativi e ingiunzioni dirette, da personaggi diversi da Socrate, che iniziano ad avere una propria caratterizzazione come tipi astratti<sup>103</sup>. Infine, in un ultimo momento, gli interlocutori fittizi sono personaggi storici e facilmente identificabili e ricoprono il ruolo di rispondenti, mentre alle interrogazioni si affiancano obiezioni ed esortazioni<sup>104</sup>.

Ora, nel caso dell'*Hermotimus*, i protagonisti sono Licino nella veste di rispondente (e si è visto come lo stesso Socrate possa occupare la medesima posizione), e «Platone, Pitagora, Aristotele e gli altri» (30), personaggi storici e facilmente identificabili, a muovere obiezioni a Ermotimo che, però, non solo non riprodurrà le movenze dell'interrogatorio, ma anzi chiederà di mettere da parte il tutto.

La ripresa del modulo pare, dunque, plausibile, ma, diversamente da Platone, non determina il superamento dell'*impasse*; Ermotimo sceglie, infatti, di non seguire il cammino segnato da Licino e i suoi 'interlocutori', ma di continuare la perorazione della causa stoica per altra via.

Esattamente come il procedere per gradi, in comune accordo, verso le necessarie deduzioni non porta più al riconoscimento della binaria opposizione vero/falso determinata dall' $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\chi\omicron\varsigma$  platonico, allo stesso modo, la proposizione da parte della voce satirica di una situazione fittizia non determina il superamento dell'*impasse*. Una situazione, questa, verosimilmente e ancora una volta determinata dalla nuova natura del dialogo,

---

cederà alle lusinghe dell'allievo (Dover 1980, 166). All'apparenza, dunque, Socrate è mezzo umano e mezzo bestiale, tanto da sospettarlo detentore di  $\acute{\upsilon}\beta\rho\iota\varsigma$ , ma, aperto, appaiono immagini divine (Clay 2000, 72-73). Sull'argomento si veda estesamente sopra a p. 140.

<sup>101</sup> Questo quanto teorizzato da Longo 2000, testo di riferimento per quest'aspetto del dialogo platonico.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 93-140.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 143-66.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 221-56.

una natura che permette la ripresa di vecchi moduli ma con 'esiti' nuovi, in funzione di nuovi fini.

È, pertanto, significativo che il dialogo si chiuda con un'immagine chiaramente socratica. Ermotimo, 'uomo nuovo' in molti sensi (cf. 86 ἄπειμι γοῦν ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, ὡς μεταβαλοίμην καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σχῆμα), ha, infatti, tutte le intenzioni di fuggire eventuali futuri incontri con i filosofi, come se si trattasse di cani rabbiosi (cf. 86 ὄσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν).

Ora, questa immagine, da un lato, ripropone il *topos* cinico della follia provocata dal morso di un cane rabbioso (cf. *Alex.* 55)<sup>105</sup> e, dall'altro, ha un illustre antecedente nel *Simposio*, dove Alcibiade reagiva alle parole di Socrate come «morso da un serpente» (218a1)<sup>106</sup>. Rispetto al passo platonico, però, la metafora (come altrove in Luciano, cf., sopra, le nn. 39 e 92) è capovolta e il morso rabbioso dei cosiddetti 'filosofi' è qualcosa cui sfuggire, un concetto assente dalle parole di Alcibiade.

### 3. Licino, nuovo Socrate della satira

È ora il momento di trarre delle conclusioni dall'analisi condotta in questo capitolo. Mi sembra, infatti, che l'ateniese Licino calchi la scena del vasto numero di dialoghi di cui è protagonista e voce satirica in maniera sostanzialmente uniforme. Ciò significa che presenta sempre, più o meno le medesime caratteristiche, più o meno, appunto, in funzione dello scopo e del messaggio di ciascun dialogo.

Alcune di queste, poi, per quanto sviluppate in maniera peculiare, sono notoriamente satiriche e, pertanto, condivise (ciascuna a modo proprio) da ciascuna delle *personae* luciane.

È il caso della 'diversità', imprescindibile alla satira, che per questo personaggio, Ateniese su scenari ateniesi, trova, di volta in volta (in ragione della rinuncia alla provenienza barbara), nuovi modi per essere preservata. Nel *Symposium* e nel *Navigium*, Licino è, infatti, osservatore distaccato e attento, testimone spietato delle bassezze dei cosiddetti 'intellettuali' (cf. pp. 170 ss.), mentre nel *Lexiphanes*, la diversità è preservata dall'appartenenza al gruppo elitario dei πεπαιδευμένοι (cf. pp. 171 ss.).

<sup>105</sup> Cf. Branham 1989a, 266-67 n. 34: «the Cynics' name as well as their caustic tone and their parodies of the "encomiastic" genres of tragedy and epic suggests that they saw themselves as the modern successors to the archaic poets of blame». Il legame tra biasimo e azione di mordere è tanto antico quanto l'associazione del cane a questo tipo di poesia (cf. Pind. *P.* 2.53). Con riferimento al biasimo sarà, dunque, da leggere l'esclamazione di Licino in *Salt.* 4 παπαῖ, ὦ Κράτων, ὡς κάρχαρόν τινα ἔλυσας ἐφ' ἡμᾶς τὸν σαυτοῦ κύνα. Per il cane 'animale filosofico' che sa chi mordere, Plat. *Resp.* 375e.

<sup>106</sup> Si veda anche *Dips.* 9, dove Luciano accosta gli effetti delle sue parole al morso di un serpente velenoso (Anderson 1978a, 372-73 n. 18; Mestre 2004, per cui si veda la n. 13 a p. 207).

Licino è, inoltre, un *παρρησιαστής* (cf. *Lex.* 17), un tratto dalle ascendenze socratiche, condiviso dalle altre voci satiriche e non riducibile al solo modello platonico (cf. pp. 180 ss. e sulla *parrhesia* in Luciano, pp. 14 ss.)

Oltre a ciò, la caratterizzazione di questo personaggio satirico mi è parsa trasversalmente arricchita dall'apporto del modello platonico, con cui condivide tratti che spaziano dalla definizione di *ιδιώτης* (cf. pp. 178 ss.), all'*εἰρωνεία* (cf. pp. 173 ss.) e ai modi dell'*ἔλεγχος* (cf. pp. 182 ss.).

Licino è, dunque, talmente 'socratico' che la sua collocazione, nelle vesti di cittadino, ad Atene (con conseguente rinuncia alla provenienza barbara tipica di Luciano e delle sue voci satiriche) potrebbe realmente essere una questione di archetipo (cf. pp. 168 ss.), forse alluso anche nella scelta del nome (cf. pp. 165 ss.). Nel caleidoscopico mondo luciano, una risposta definitiva non potrà, presumibilmente, essere data, ma la possibilità che questo dipenda da una certa 'genealogia letteraria', mi pare, a questo punto, suggestiva.

I dialoghi liciniani offrono, del resto, tutta una serie di 'coincidenze' socratiche<sup>107</sup>; si pensi al *Navigium*, dove Licino, richiamando alla realtà gli amici, propone di trovare riparo dal sole e sollievo alla fatica, sotto alcuni olivi, e dopo proseguire verso Atene (cf. 35)<sup>108</sup>. Poi, sembra per un attimo lasciarsi trascinare nella dimensione del sogno e, immaginosi attaccato, lui solo, facile preda, da un intero esercito, se ne svincola fuggendo verso la palestra, lasciando i compagni alla guerra (cf. 37). La fuga è memore di quella di Socrate, raccontata da Simone in *Paras.* 43, emblematica della vigliaccheria dei 'filosofi'. Socrate, infatti, prima osò partire, lui solo, per la battaglia di Delio, poi scappò dal campo per rifugiarsi nella palestra di Taurea<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Nelle *Imagines*, Polistrato esprime l'impressione suscitata dall'ammirazione di Licino per una donna, riferendosi allo stato in cui lo riducono i giovinetti da cui è impossibile allontanarlo (cf. *1 σὺ γὰρ ὑπὸ μὲν τῶν μεираκίων καὶ πάνυ ῥαδίως αὐτὸ πάσχεις, ὥστε θάπτον ἂν τις ὅλον τὸν Σίπυλον μετακινήσειεν ἢ σὲ τῶν καλῶν ἀπάγοι μὴ οὐχὶ παρεστάναι αὐτοῖς κεχρηνότεα καὶ ἐπιδαδρύνοντά γε πολλάκις ὥσπερ ἐκείνην αὐτὴν τὴν Ταντάλου*). Licino ama i giovani come Socrate (cf. Plat. *Symp.* 216d2-3 *ὄρατε γὰρ ὅτι Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν καὶ ἀεὶ περὶ τούτους ἐκπέπληκται; Lys.* 204b-c; *Men.* 76c), un aspetto del filosofo cui Luciano allude in *Eun.* 9; *Salt.* 25; *VH* 2.17. Il parallelo era già stato notato da Gallavotti 1932, 74 che, riconoscendo Luciano nel personaggio (ma cf. pp. 165 ss.), lo cita a dimostrazione del fatto che l'autore, avvicinandosi alla filosofia platonica, avesse scelto «di rappresentarsi un poco come Socrate, o meglio in quel modo che a Socrate si rinfacciava, di essere sempre in mezzo ai begli efebi, e ragionar di amore volentieri».

<sup>108</sup> Si può citare il celebre passo del *Fedro*, dove Socrate invita l'eponimo personaggio a svoltare lungo l'Illisso e cercare un posto tranquillo dove mettersi a sedere (cf. 229a2 *ὅπου ἂν δόξη ἐν ἡσυχίᾳ καθιζήσόμεθα*); Fedro propone sotto un platano altissimo, dove ἐκεῖ σκιά τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, καὶ πόα καθίξεσθαι ἢ ἂν βουλώμεθα κατακλινηῆναι (229b1-2). Cf. Plat. *Leg.* 625a.

<sup>109</sup> Husson sostiene che Luciano dia credito, in nome del gusto per il paradosso, a tutta una tradizione sofistica (cf. *Lettere apocrife di Socrate* 1.9) che accreditava la fuga di Socrate da Delio (cf. *VH* 2.23, per cui si veda Bompaire 1958, 187; Nesselrath 1985, 421-22 per uno sguardo attento alle fonti); allo stesso tempo, però, associando Delio e la palestra di Taurea, farebbe confusione con un altro episodio della vita del filosofo, che, in Plat. *Ch.* 153a, entra nella palestra dopo aver combattuto a Potidea. La studiosa

Ora, se anche è probabile e non si possa escludere che una parte di queste reminiscenze sia legata all'ispirazione platonica attiva a livello generale per questi dialoghi (cf. pp. 157 ss.), va anche detto che la caratterizzazione platonica dell'impianto non corrisponde necessariamente a una caratterizzazione socratica di Licino, nonché di altre voci satiriche. Di evidente ispirazione platonica sono, infatti, come si vedrà (cf. pp. 289 ss.), anche *Parasitus* e *Philopseudes*, ma non si può dire che Tichiade sia una figura 'socratica' *tout court*.

Per quel che riguarda Licino, poi, le sue caratteristiche (lo si ripeterà ancora una volta), per quanto 'uniformi', sono sviluppate in maniera differente nei singoli dialoghi, in funzione del loro scopo e messaggio.

Così, Licino è 'più εἴρων' nel *Navigium* che nel *Lexiphanes*, ma lo è in maniera ancora diversa nell'*Hermotimus*, in conformità con il peso che l'ironia, elemento centrale del processo di denuncia, ha all'interno del singolo dialogo (cf. pp. 173 ss.). Lo stesso vale per il riso, altro tratto dalle ascendenze socratiche, che per quanto centrale, perché consente al pubblico di partecipare al processo satirico, non risuona comunque sempre sulle labbra di Licino. Si pensi al *Symposium*, dove, nonostante l'impianto evidentemente platonico, Licino non ride (cf. pp. 177 ss.).

L'influenza dei modelli sottesi ai singoli dialoghi sullo sviluppo di quelle caratteristiche che fanno di Licino una figura 'socratica' non mi sembra, pertanto, da sopravvalutare. Essi potranno avere un certo peso nell'interpretazione di quei tratti tipicamente socratici isolati in singole opere, come i modi dell'ἔλεγχος e le accuse di ὄβρις nell'*Hermotimus* (cf. pp. 182 ss.), ma vanno letti di pari passo con tutti quegli elementi che tornano trasversalmente, a dispetto dei modelli, nell'intera produzione liciniana, come l'εἰρωνεία, il riso e la 'passione' di Licino per la parola.

Questo personaggio è, senz'altro, pienamente calato nei meccanismi della satira, cui la *mixis* è programmaticamente funzionale, il che permette che sia meno 'socratico' che mai in un dialogo come il *Symposium* che, invece, già a partire dal titolo, rivendica il modello platonico. Qui la voce satirica si limita a osservare gli avvenimenti in maniera totalmente estranea, riducendosi a pura voce che approfitta del privilegiato punto di osservazione, per indicare attraverso il racconto e gli smaliziati, episodici, commenti il modo di guardare e giudicare gli avvenimenti di cui è stata testimone.

---

non è, tuttavia, certa che Luciano volesse attribuire a Licino la stessa attitudine e spirito di Socrate, nonostante le circostanze identiche (Husson 1970, II, 81). In realtà, il passo potrebbe, a mio parere, essere letto in funzione del richiamo a Socrate, indipendentemente dall'episodio cui si fa riferimento. Mi sembra, inoltre, inverosimile che qui, e si tratterebbe della sola occasione nell'opera, Luciano si serva di un dato a caratterizzare negativamente la sua voce satirica. Il fatto che in un dialogo tanto peculiare come il *Parasitus* (cf. pp. 289 ss.), la rievocazione sembri avere accezione negativa (cf. Nesselrath 1985, 422), non mi pare autorizzare la medesima lettura per il *Navigium*. Non solo, infatti, Licino non si preoccupa che la fuga possa apparire biasimevole (d'altra parte, l'esercito attacca proprio lui perché il più indifeso), ma anzi finisce per assumere valore positivo rispetto all'intraprendenza di Samippo, un atto di autentica follia (cf. Nesselrath 1985, 422 per il tono umoristico dell'occorrenza del *Navigium*).

Non si potrà, dunque, che concordare con R.B. Branham, per il quale nel *Symposium*, non c'è spazio per un filosofo eroe, simile a quello che occupava la scena del dichiarato modello platonico e a cui gli pseudo-filosofi del banchetto luciano sarebbero potuti essere facilmente opposti. Qui, l'attenzione non si focalizza sui personaggi (che, peraltro, non sono, comunque, semplici abbozzi, cf. pp. 193 ss.), ma opera, piuttosto, attraverso le complesse strutture parodiche adombrate nel titolo: il *topos* mitico del banchetto nuziale rovinato dall'*eris* e la tradizione del banchetto filosofico, che ha origine in Platone e Senofonte, in cui si celebra il filosofo ideale incarnato da Socrate. Rispetto a esse, Licino ha il compito di fornire, da narratore, la corretta chiave interpretativa di una vicenda epicamente violenta ma dalle cause comiche<sup>110</sup>.

Allora, proprio il *Symposium* con il suo Licino poco, per non dir per niente, socratico sembra confermare che Luciano può aver scelto di caratterizzare questa tra le sue voci satiriche come 'nuovo Socrate' della satira. Infatti, là dove chiunque sarebbe stato legittimato nell'attendere una voce dalle movenze tipicamente socratiche, Luciano la priva quasi del tutto di quei tratti che, altrove, la rendono socratica.

La 'sfida' è ancora una volta all'ambiente della Seconda Sofistica, profondamente intriso di cultura classica e conseguentemente interessato anche alla connessione tra simposio e conversazioni sapienti. Si pensi anche solo ad Ateneo e ai suoi *Deipnosophistes* e a Plutarco con il *Septem sapientium convivium* e le *Questiones Conviviales* che, tra l'altro, nel proemio (cf. 612c-d), citano il medesimo proverbio ricordato da Licino (cf. *Conv.* 3 μισῶ ... μνάμονα συμπόταν)<sup>111</sup>.

Luciano, da vero *πεπαιδευμένος*, recupera la tradizione e ne intride la propria produzione, ma, allo stesso tempo, da interprete originale della cultura del tempo, evita gli schemi ripetitivi, impensabili all'interno di un genere di denuncia come quello satirico.

Il banchetto, «luogo adatto alla *performance* sofistica» e «punto d'incontro dei sofisti che su di esso giocano le carte della nuova identità culturale greca», adibito alla diffusione e definizione dei valori ellenici e, insieme, occasione di auto-rappresentazione, diventa per Luciano il mezzo attraverso cui attaccare gli eccessi di una cultura in cui la *πλόκη* delle pietanze fa da specchio alla *πλόκη* culturale e sociale, marchio distintivo di questa società<sup>112</sup>.

Questo esprime la ripresa deviata del modello platonico, negato (come emblematicamente espresso dal titolo, *Symposium sive Lapithae*) proprio nel momento in cui è ri-

<sup>110</sup> Branham 1989a, 105-24.

<sup>111</sup> La forma dorica μνάμονα (cf. ion. μνη-) può, forse, essere spiegata tramite citazione diretta da una fonte di quest'area dialettale (cf. Scarcella 1998, 254). In Luciano, il passo è generalmente considerato una citazione di un autore lirico (cf. Page, *Adesp.* 1002) divenuto poi proverbiale (cf. *CPG* 533, 761 Leutsch). Zanotti Fregonara 2009, 107-8.

<sup>112</sup> Per questa lettura dei luoghi lucianeî consacrati al tema del banchetto, Amato 2005, in partic. 345-46.



chiamato<sup>113</sup>. Per questo, nel banchetto luciano non c'è spazio per un 'nuovo Socrate' e perché sia chiaro, Luciano sceglie come voce satirica Licino, la sua voce più socratica. Di fatto, la priva, qui, di quei tratti 'socratici', che, come visto, la accompagnano, come un *fil rouge*, tra i dialoghi di cui è protagonista.

Nel *Symposium*, Licino è quasi ridotto a mera voce che narra avvenimenti di cui è stato osservatore attento ma distaccato. In questo 'stravolgimento', diventa, egli stesso, strumento di denuncia.

---

<sup>113</sup> L'allusione nel titolo alle nozze di Piritoo e Ippodamia, sconvolte dalla sanguinosa furia dei Centauri, è un noto *exemplum* mitico, di impatto immediato (cf. Gassino 2002b, 261). A confronto, si potrà citare l'orazione XXXII di Dione di Prusa, indirizzata all'aristocrazia di Alessandria, accusata di banchettare in maniera indecente e sfrenata e finendo con l'azzuffarsi. Ebbene, anche qui (cf. 28), le tristi conseguenze del banchetto sono paragonate a quelle delle nozze di Piritoo e Ippodamia (cf. Amato 2005, 346-47). Luciano intreccia, dunque, due tradizioni: quella mitica del banchetto nuziale rovinato dall'*eris* e quella del simposio filosofico inaugurato da Platone (Branham 1989a, 108).



## LICINO E I SUOI NEMICI, O DOVE VA A FINIRE L'ARCHETIPO ARISTOFANEO

Tra le voci satiriche lucianee, Licino veste, a mio avviso, i panni di una sorta di 're-incarnazione' satirica dell'eroe platonico, ricontestualizzato, secondo i modi della *mixis*, all'interno del nuovo dialogo satirico.

Si noterà, inoltre, che solo uno degli ingredienti indicati in *Bis acc.* 33, oggetto d'interesse per questo lavoro (si è, infatti, lontani dal negare una componente cinica a Licino), è macroscopicamente attivo nella figura. Il modello comico è, infatti, se non del tutto assente, comunque 'rivissuto' attraverso la mediazione socratica.

Si pensi all'εἰρωνεία, caratteristica tipica (con le dovute peculiarità) dell'eroe di commedia (cf. pp. 31 ss.) e dialogo filosofico (cf. pp. 145 ss.). Essa attraversa trasversalmente i dialoghi liciniani e, fra questi, il *Navigium*, più di altri, mostra come l'εἰρων Licino 'ondeggi' tra il sarcasmo e la malizia dell'εἰρων comico e la 'autenticità' e 'funzionalità' dell'εἰρωνεία socratica (cf. pp. 173 ss.).

È, invece, nei personaggi che gravitano, come oggetti di satira, intorno alla figura di Licino, che il modello aristofaneo pare attivo; alcuni di essi sognano, infatti, di rivivere tratti degli eroi di commedia, mentre altri sono ironicamente accostati ai grandi eroi dell'*epos*.

### 1. Da Omero ad Aristofane: per una caratterizzazione 'eroica' degli oggetti della satira

Nel nuovo mondo della satira, le cui voci ereditano tratti degli eroi di commedia e dialogo filosofico, può accadere che alcuni personaggi, oggetto dello sguardo critico di Licino, siano presentati alla maniera degli eroi dell'*epos* e della commedia. Nel primo caso, il valore satirico delle immagini è ben presto svelato (nell'*Eunuchus*, la contesa tra Bagoa e Diocle è prima trasposta sul piano mitico e poi abbassata alla mera *bagarre*); nel secondo, il gioco acquista peso anche per via della caratterizzazione socratica della voce satirica. 'Socrate' contro 'Aristofane', dunque; in Luciano, la 'storia' si ripete.

#### ◆ Il duello dell'*Eunuchus*

Nell'*Eunuchus*, il «vecchio Diocle ... e Bagoa, che aveva fama di essere eunuco»<sup>1</sup>, hanno dato vita a uno scontro epico non «per una pelle bovina ... né una vittima»<sup>2</sup> ma

<sup>1</sup> 4 Διοκλῆς τε ὁ πρεσβύτερος ... καὶ Βαγώας ὁ εὐνοῦχος εἶναι δοκῶν.

<sup>2</sup> 3 καὶ τὰ ἄθλα οὐ βοεῖη τις ἦν τὸν ποιητὴν, οὐδὲ ἱερεῖον, cf. Hom. *Il.* XXII 159. Luciano non cita testualmente, ma adatta: non riprende il verbo ἄρνυμαι, stravolge l'ordine delle parole, utilizza la forma contratta ἄθλα e quella attica ἱερεῖον. Inoltre, l'espressione οὐχ ἱερήιον οὐδὲ βοεῖην ἄρνύσθην è or-

per «diecimila dracme all'anno per l'ufficio di insegnare ai giovani» (3), questa «l'Elena, per la quale si scontravano in duello»<sup>3</sup>.

La contesa è, dunque, trasposta nel mondo del mito ma con toni sin da subito sarcastici: il motivo del duello, l'Elena per cui i due sono giunti allo scontro, non è, come per i migliori eroi omerici, una pella bovina o una vittima ma uno stipendio di diecimila dracme annuali.

Licino ricorre, inoltre, a un'immagine guerresca per presentare lo scontro cui ha assistito, lo stesso procedimento riconosciuto nel *Symposium*, dove, peraltro, la lettera di Etoimocle, causa scatenante della *bagarre* finale, è paragonata ad altra immagine epica, la mela lanciata da Eris al banchetto nuziale di Peleo, origine di quella nota guerra di cui Elena sarà, appunto, il contenzioso (cf. *Conv.* 35). La zuffa che ne consegue ha nel *Symposium* toni decisamente crudi; si arriva alle mani e c'è chi ne esce ferito; il che non sorprende visto che il doppio titolo (*Symposium sive Lapithae*) rievoca il mitico banchetto in onore delle nozze di Ippodamia e Piritoo, rovinato dalla furia dei Centauri (cf. nn. 58 e 113 alle pp. 171 e 189).

Anche nell'*Eunuchus*, Licino presenta con toni guerreschi lo scontro tra Diocle e Bagoa che combattono ὑπὲρ πατρίδος κινδυνευούσης καὶ ἱερῶν πατρῶν καὶ τάφων προγονικῶν (3)<sup>4</sup>. Manca, però, la crudezza del *Symposium*, mentre si avverte sin da subito l'ironico sorriso con cui la voce satirica guarda i due stoici. Questi sono colti nelle pose da guerrieri che si accingono alla contesa per la cattedra e il sussidio, come se si trattasse dei giochi funebri in onore del filosofo caduto (cf. 4 πολλοὶ μὲν γὰρ καὶ ἄλλοι τὸν ἐπιτάφιον τοῦ ἀποθανόντος ἐκείνου ἠγωνίζοντο). Finché si mantiene sul piano della filosofia, il duello, come nei migliori scontri iliadici, ha difficoltà a risolversi e nessuno riesce ad avere la meglio (cf. 5 μὰ τὸν Δί' οὐδέτερος αὐτῶν ἀμείνων ἦν)<sup>5</sup>.

A questo punto, però, i toni cambiano e le immagini del mito, significativamente concentrate nel giro di poche righe, sono abbandonate: non si parla più di filosofia, ma si passa a più o meno veritiere illazioni sulle vite dei contendenti. Il duello è svilito e la maschera eroica gettata via, e visto che era stato Licino a utilizzarla (l'*Eunuchus* è, infatti, un dialogo narrato, dove la voce satirica racconta a un anonimo amico cosa è per

---

mai proverbiale in epoca luciana (cf. *LSJ*) e Luciano mostra di conoscerne l'origine, citandone la fonte (Bouquiaux-Simon 1968, 200-1).

<sup>3</sup> 3 αὐτῆ ... ἡ Ἑλένη, ὑπὲρ ἧς ἐνομάχουν πρὸς ἀλλήλους.

<sup>4</sup> Cf. 4 κατὰ τὰ πάτρια ἐγένετο αὐτοῖς ὁ πόλεμος.

<sup>5</sup> Il ricorso a termini della sfera militare per descrivere le lotte tra filosofi è uno stratagemma che ritorna in Plutarco che apre il *De Sera Numinis Vindicta* con l'attacco di Epicuro agli ascoltatori scettici (cf. 548b-c). Ancora più pertinente sarà il parallelo offerto da Numenio (cf. fr. 25.83-99 *De Places*) che rappresenta scherzosamente Academici e Stoici in lotta come eroi epici, con allusioni e citazioni dall'*Iliade* (Georgiadou-Larmour 1998, 319-20, che individua il parallelo con la battaglia lunare del primo libro delle *Verae Historiae*).

lui motivo di grande riso, cf. n. 80 a p. 177), se ne coglie anche la valenza ironica e satirica.

L'apparenza sussiegosa potrà, infatti, anche aver ingannato tutti ma non Licino che, attingendo al mondo eroico per descrivere i due filosofi, ne smaschera sarcasticamente l'inverosimiglianza delle pretese.

#### ◆ Il sogno di Timolao nel *Navigium*

Oggetto della satira di Licino nel *Navigium*, sono i sogni di Adimanto, Samippo e Timolao. Le loro personalità, pur caratterizzate da desideri molto simili, non sono di fatto interscambiabili e i sogni sono adattati alle psicologie: il materialista Adimanto brama una ricchezza estrema, il vanaglorioso Samippo s'immagina imbattibile capo di uno straordinario esercito<sup>6</sup> e l'altezzoso Timolao aspira al dono dell'invisibilità e alla capacità di volare, caratteristiche di eroi di ogni tempo e genere<sup>7</sup>.

Nell'economia dell'opera, costruita lungo una *climax* (cf. n. 5 a p. 158), il suo sogno rappresenta il momento di più alto 'delirio onirico'; mentre, infatti, Adimanto sognava immense ricchezze e Samippo si credeva un condottiero e sovrano imbattibile, Timolao immagina di possedere anelli magici, che gli conferiscono poteri straordinari e gli permettono di compiere imprese eroiche. In effetti, Licino, abbastanza pacato ma non meno pungente nella critica ai sogni degli altri due, ne fa una caricatura impietosa<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> La sua epopea s'ispira chiaramente a quella di Alessandro (cf. Bompaire 1958, 621); Samippo stesso dichiara di superare, oltre il sovrano macedone, Tolomeo e Mitridate (cf. 28-29). A dispetto delle pretese, però, il possesso dei tre regni, ricevuti in eredità dai rispettivi sovrani, non è tanto diverso dal tesoro di Adimanto, rinvenuto miracolosamente (Husson 1970, II, 72).

<sup>7</sup> Il testo di riferimento è l'utile introduzione di Husson 1970, I, 3-8 che ha, a sua volta, come punto fermo Affholder 1960, 335-40. Si veda anche Husson 1970, II, *passim*.

<sup>8</sup> Nelle critiche ai sogni di Adimanto e Samippo, fondate su luoghi comuni e condite da ironia, si coglie una certa omogeneità. Lo stesso Licino instaura il parallelo, a dispetto delle pretese di Samippo di opporsi all'amico nelle vesti di consapevole artefice del proprio destino (cf. 28-29. Cf. n. 6): almeno Adimanto si contentava di brandire coppe d'oro del valore di due talenti, Samippo, invece, si fa ferire in singolar tenzone e vive nel terrore giorno e notte (cf. 39. Cf. Husson 1970, II, 85 per precisi richiami tra i due sogni: cf. 20 *τά δὲ ἐκπώματα ... διτάλαντον ἔκαστον τὴν ὄλκην*, 25 *τροφῶν* e 39 *ἐκεῖνος μὲν ἐτρόφα διτάλαντα χρύσεια ἐκπώματα προπίνων τοῖς συμπόταις*). In entrambi i casi, allo *humour* iniziale, seguono considerazioni più serie e topiche (cf. *Gall.* 23 e 25; *Nec.* 16; *Tim.* 23), sulla fragilità della ricchezza e i suoi inconvenienti per Adimanto (cf. 26-27), sui fastidi di potere e regalità per Samippo. La banalità è, però, scongiurata con un'inattesa immagine di Adimanto a un tavolo d'oro, sul punto di gustare un pavone o un gallo di Numidia, per morire un attimo prima di riuscirvi (cf. 26); un *topos* che regala una pennellata di colore, inquadrandosi perfettamente nell'arte della caricatura e del ridicolo (Husson 1970, II, 65-66). La convenzione è bandita anche dalla critica al sogno di Samippo, di cui si è osservata (cf. p. 160 anche le nn. 15 e 16) l'ispirazione platonica nella rassegna delle sfortune del tiranno (cf. *Resp.* 577c-580c in partic. 579d9-e5) e in quella del suo corteggio (cf. *Resp.* 567d4-e9, 567d5, 567e1, 567e5-8). Husson 1970, II, 85-86.

I tratti più inverosimili sono così immediatamente isolati, l'ironia si fa sferzante<sup>9</sup> e, nella trasposizione di Licino, il sogno di Timolao si spinge oltre quello che egli stesso aveva osato sognare. Anzi, i toni sono così pungenti da non ricorrere più agli ironici vocativi con cui erano stati apostrofati Adimanto prima (cf. 14 ὦ γενναῖε, 14 ὦ ναυκλήρων ἄριστε, 14 ὦ βέλτιστε) e Samippo poi (cf. 39 ὦ θαυμασιώτατε βασιλέων): Timolao è semplicemente Timolao (cf. 45 ὦ Τιμόλαε). Qualsiasi 'remora' è abbattuta, sino alla culminante battuta finale, con cui si fa notare all'uomo che, tra tanti anelli, manca proprio quello fondamentale a porre fine alla sua follia, a meno che ὁ ἐλλέβορος ἱκανὸς ποιῆσαι ζωρότερος ποθείς; (45, cf. *Anach.* 39)<sup>10</sup>. Di pari passo con la portata dei sogni, dunque, i toni diventano più sferzanti, impietosi quando l'ultimo assume connotati eroici; chi, infatti, se non un eroe potrebbe possedere anelli in grado di fornirgli l'invisibilità e la capacità di volare?

Si pensi solo all'importanza del volo in ben noti modelli mitici e teatrali (Bellerofonte e Trigeo) o, ancora, alla sua centralità in altra opera luciana, l'*Icaromenippus*, che, già nel titolo, rimanda al volo di Icaro.

Qui, peraltro (cf. pp. 99 ss.), l'impresa aerea è tra i momenti fondamentali dell'impresa satirica e, pur connotandosi ancora come un atto di ὕβρις, è, al tempo stesso, indispensabile al compimento dell'impresa di Menippo, in una 'contaminazione' tra il tradizionale e infruttuoso tentativo di Icaro e il volo comico ma di successo, di Trigeo. Nel *Navigium*, invece, l'immagine è associata a uno dei destinatari della satira e simbolizza la brutalità della caduta di quanti, volendo salire troppo in alto, finiscono per cadere rovinosamente<sup>11</sup>.

Non saranno, allora, a mio parere, un caso le numerose corrispondenze tra il sogno di Timolao e l'impresa di Menippo, notoriamente costruita con precisi richiami al Trigeo della *Pace*<sup>12</sup>: l'uomo orgoglioso dei numerosi e inutili anelli, che vola sulla terra e vede paesi esotici (cf. rispettivamente *Nav.* 44 e *Icar.* 18, 11 ss. e 16), che trova le risposte alle speculazioni dei filosofi, guarda le battaglie dall'alto e ha accesso alle camere altrui (cf. *Nav.* 44 e *Icar.* 6 ss., 15) e che nelle peregrinazioni aeree potrebbe essersi imbattuto in un vecchio dal naso camuso, come suggerisce Licino a Timolao alludendo verosimilmente a Socrate (cf. *Nav.* 45), o aver affettivamente incontrato un quanto meno particolare Empedocle (cf. *Icar.* 13), è, infatti, praticamente lo stesso<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Cf. 45, dove Licino dice di saper bene quanto possa essere rischioso sfidare un uomo dotato di ali e più forte di diecimila uomini!

<sup>10</sup> L'immagine è improntata al proverbio ἐλλεβόρου δεῖσθαι, «essere folle», caro ai comici, tra cui Aristofane e Menandro; Luciano lo carica ironicamente del qualificativo ζωρότερος (Husson 1970, II, 100).

<sup>11</sup> La similitudine con Icaro occupa un posto importante nell'immaginario luciano (cf. *Gall.* 23; *Icar.* 3; *Im.* 21). Husson 1970, II, 101-2 cita proprio il titolo dell'*Icaromenippus*, ma manca di notare la diversa valenza della similitudine nell'opera. Si limita, invece, a registrarne l'interpretazione tradizionale come atto di superbia, che non può che finire male, presente anche nel *Navigium*.

<sup>12</sup> Si veda, da ultimo, Camerotto 2009 ed estesamente sopra, a pp. 99 ss.

<sup>13</sup> Anderson 1976a, 30-31.

Inoltre, in entrambi i casi, all'origine del volo vi è il rifiuto dei beni più comunemente ambiti (cf. *Icar.* 41 e *Nav.* 42-44) e come Menippo deve incontrare Empedocle che gli fornirà l'aiuto magico necessario (cf. pp. 96, 102 e 117), così Hermes deve incontrare Timolao e dotarlo dell'anello magico indispensabile al volo (cf. 42). Sia Menippo sia Timolao, due folli per il desiderio di volare, desiderano giungere ovunque, vedere le meraviglie sulla terra, esplorare il cielo e soddisfare la propria sete di conoscenza, osservando le guerre da un luogo sicuro e, infine, divenendo pari a un dio (cf. *Icar. passim* e *Nav.* 44-45)<sup>14</sup>. Ma il risveglio per Timolao, novello Icaro che cadrà dal cielo senza i preziosi anelli, scivolatigli nella caduta (cf. 46), sarà orribile e la sua 'impresa', a differenza di quella di Menippo, è totalmente dissacrata<sup>15</sup>.

Licino prende, dunque, le distanze da capacità e imprese progressivamente sempre più straordinarie, degne di un eroe, comico a essere precisi. L'impresa sognata da Timolao non è un'impresa qualsiasi ma richiama direttamente una di quelle compiute dai protagonisti di uno dei modelli dichiarati in *Bis acc.* 33. Parlando di volo, infatti, impossibile non pensare a Trigeo, cui, peraltro, Luciano s'ispira apertamente nell'*Icaromenippus* e con la cui impresa la critica al sogno di Timolao (come appena mostrato) mostra evidenti coincidenze.

Un'ulteriore conferma viene, poi, a mio avviso, dai facili e immediati paralleli con gli *Uccelli*; nulla, infatti, è preferibile ad avere le ali<sup>16</sup>. Anche i vantaggi di cui Timolao gode (cf. 44) sono gli stessi celebrati da Aristofane: le ali permettono di andare a mangiare a casa ogniqualevolta lo si desidera<sup>17</sup> o, ancora, di commettere adulterio<sup>18</sup>. Timolao desidera, inoltre, giungere all'età di mille anni in una continua giovinezza, in cui ogni diciassette cambiare pelle alla maniera dei serpenti, ἀποδύομενον τὸ γῆρας ὡςπερ οἱ ὄφεις (44), un'altra immagine già aristofanea<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Camerotto 2009, 9 n. 51.

<sup>15</sup> Meno preoccupante il risveglio per Samippo e Adimanto, immaginati a mangiare pane duro, simili a quegli attori di tragedia che, vestiti i panni di un Agamennone o di un Creonte, devono poi fare i conti con una ben più misera realtà (cf. 46). Il paragone, di origine diatribica, con gli attori di tragedia e commedia è caro a Luciano che ha in Agamennone e Creonte due *exempla* tra i preferiti. Pur convenzionale, l'immagine è sufficientemente contestualizzata da esprimere, nella straordinaria condensazione, un'antitesi cui Luciano fa volentieri ricorso (Husson 1970, II, 101). Per l'immagine nel *Nigrinus*, Whitmarsh 2001, 272 ed estesamente a pp. 215 ss., nell'*Icaromenippus* e nella *Necyomantia*, pp. 114 ss.

<sup>16</sup> Cf. *Av.* 785 οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φῦσαι πετρά. Questa idea è suggerita per primo da Bompaire 1958, 696.

<sup>17</sup> Cf. *Av.* 788-89 ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστεσε ἐλθὼν οἴκαδε, / κᾶτ' ἂν ἐμπλησθεῖς ἐφ' ἡμᾶς ἀθις ἂν κατέπτατο.

<sup>18</sup> Cf. *Av.* 793-97 εἶ τε μοιχεύων τις ὑμῶν ἐστιν ὅστις τυγχάνει, / κᾶθ' ὄρα τὸν ἄνδρα τῆς γυναικὸς ἐν βουλευτικῷ, / οὗτος ἂν πάλιν παρ' ὑμῶν περυγίας ἀνέπτατο, / εἶτα βινήσας ἐκεῖθεν ἀθις ἀδ κατέπτατο. Per il parallelo, Husson 1970, II, 89-90.

<sup>19</sup> Cf. *Pax* 336 τὸ γῆρας ἐκδύς ἐκφυγῶν τὴν ἀσπίδα. γῆρας può indicare la vecchiaia e la pelle che il serpente perde dopo la muta (di qui il participio ἀποδύομενον). Luciano ricorre alla stessa espressione in *Herm.* 79 (Husson 1970, II, 92). Per l'immagine in Aristofane, Taillardat 1962, n. 59.

Dunque, il fatto che proprio il suo sogno, contro cui Licino si scaglia senza remore, sia costellato da immagini prese in prestito da Aristofane, avvicinandolo ai suoi eroi (come confermano i paralleli con l'*Icaromenippus*), è degno di nota, perché Licino, voce satirica dalle ascendenze evidentemente socratiche, prende le distanze da un certo tipo di impresa e personaggio che ripropone tratti dell'eroe comico aristofaneo, per 'tradizione', 'nemico' di Socrate e uno dei modelli dichiarati in *Bis acc.* 33.

#### ◆ La dimensione del sogno nell'*Hermostimus*

Oltre ai protagonisti del *Navigium*, oggetto della satira di Licino, anche l'eponimo protagonista dell'*Hermostimus*, anch'egli oggetto della satira liciniana, sogna qualità tradizionalmente associate alla sfera eroica.

Sul finale del dialogo, infatti, Licino colloca nella dimensione del sogno le passate aspirazioni alla virtù dell'amico: «mi sembra che tu ti comporti come uno che piangesse e incolpasse la sorte, perché non può salire in cielo o perché, immergendosi nel fondo del mare di Sicilia, non riemerge a Cipro o perché non arriva, levandosi in volo, dalla Grecia all'India nello stesso giorno; ma la causa del suo dolore sta nel fatto, io penso, che aveva sperato queste cose o per averle vedute in sogno o per essersele immaginate, senza prima considerare se ciò che desiderava fosse raggiungibile e conforme alla natura umana. E anche a te, amico, che stavi sognando tante meraviglie, *πολλὰ καὶ θαυμαστά ὄνειροπολοῦντα*, il ragionamento ha dato un urtone e ti ha fatto balzare dal tuo sonno» (71).

Ora, dopo l'analisi del *Navigium* (cf. pp. 191 ss.), il brusco risveglio di Ermostimo può essere confrontato a quello dei sognatori dell'altro dialogo (cf. *Nav.* 46, cf. n. 15); i sogni di grandezza materiale nel *Navigium* e spirituale nell'*Hermostimus* meritano, infatti, di essere smascherati allo stesso modo, perché, alla fin dei conti, si tratta dello stesso tipo di 'follia'<sup>20</sup>.

Ermostimo è così paragonato a quanti sono improvvisamente richiamati alla miseria della propria vita da uno schiavo, mentre sognano di essere ricchi, scavare tesori, essere re e godere di ogni felicità concessa dal dio Ideale, ἡ Εὐχὴ (71), che non nega neppure la possibilità di avere le ali o la statura di un gigante e di scoprire monti d'oro (cf. 71)<sup>21</sup>. Licino invita, dunque, Ermostimo a non avere la stessa reazione spropositata di quell'uomo, svegliato mentre scavava tesori, volava e formulava pensieri che trascendono la na-

<sup>20</sup> Cf. Laplace 1996, 160: «Lucien dénonce l'illusion des antiques fables poétiques, pour avertir ses auditeurs qu'il n'est rien de plus précieux dans ses discours que son verbe, en dépit de sa simplicité». Già Schwartz 1965, 89-93 riconosceva i punti di contatto tra i due sogni, supponendo la pre-esistenza del *Navigium* all'*Hermostimus*.

<sup>21</sup> La scenetta con lo schiavo che richiama il padrone alla realtà, chiedendogli da chi debba comprare il pane o cosa rispondere al creditore di turno, scatenandone le ire al punto di rischiare di essere privato del naso con un morso (cf. 71), richiama la commedia aristofanea e, in particolare, la scena di apertura delle *Nuvole*, con Strepsiade desto a fare i conti dei debiti e a sfogare la rabbia sullo schiavo.



tura umana, concependo speranze irrealizzabili (cf. 72 ἀλλὰ σύ, ὦ φιλότης, μὴ πάθης αὐτὸ πρὸς ἐμέ, εἴ σε θησαυροὺς ἀνορύττοντα καὶ πετόμενον καὶ τινὰς ἐννοίας ὑπερφυεῖς ἐννοοῦντα καὶ τινὰς ἐλπίδας ἀνεφίκτους ἐλπίζοντα).

Ora, il parallelo con i sogni di Adimanto, Samippo e Timolao mi pare facilmente rintracciabile: il primo, infatti, finisce per sognare una ricchezza estrema, proveniente dal ritrovamento di un tesoro (cf. *Nav.* 20 τινὰ θησαυρὸν ... ἀνευρεῖν, cf. *Herm.* 71 θησαυροὺς ἀνορύττουσιν, 72 σε θησαυροὺς ἀνορύττοντα); il secondo di essere un sovrano potente (cf. *Herm.* 71 βασιλεύουσιν καὶ τὰ ἄλλα εὐδαιμονοῦσιν), la cui epopea, pur ispirandosi ad Alessandro, vuole allo stesso tempo superarlo (cf. *Nav.* 28-29, cf. n. 6), e, in effetti, Ermotimo paragona la scalata al monte della Virtù a un'impresa che nemmeno migliaia di Alessandri sarebbero in grado di terminare<sup>22</sup>. Se, poi, nel *Navigium* c'è qualcuno che vola e formula pensieri che trascendono la natura umana (cf. *Herm.* 71 κὰν πτηνὸς θέλη τις γενέσθαι, 72 πετόμενον καὶ τινὰς ἐννοίας ὑπερφυεῖς ἐννοοῦντα) è proprio Timolao che aspira al dono dell'invisibilità e alla capacità di volare (cf. 42)<sup>23</sup>.

Agli occhi di Licino, dunque, le aspirazioni filosofiche di Ermotimo sono sogni che meritano di essere dissacrati allo stesso modo di quelli di Adimanto, Samippo e Timolao. Le sue ambizioni filosofiche sono ripetutamente riferite alla sfera onirica e Licino afferma che l'altro si è innamorato di un'ombra (cf. 73 εἰδώλου), ingannato dalla storiella di un μυθοποιός (73) che ne aveva favoleggiato l'esistenza<sup>24</sup>. Scoccato l'amore, nessuno tra Ermotimo e compagni «si voltava più verso l'ingresso per verificare se era quello il vero e se non fosse entrato inavvertitamente per un altro, per il quale non avrebbe dovuto» (73). Il paragone ha sapore platonico (Luciano si richiama evidente-

<sup>22</sup> Cf. *Herm.* 5 οὐδὲν ὅμοιον, ὦ Λυκῖνε, οὐδ' ἔστι τὸ πρᾶγμα τοιοῦτον οἶον σὺ εἰκάζεις, ὡς ὀλίγω χρόνῳ κατεργασθῆναι καὶ ἀλῶναι, οὐδ' ἂν μυρίοι Ἀλέξανδροι προσβάλλωσιν. ἐπεὶ πολλοὶ ἂν οἱ ἀνιόντες ἦσαν. Schwartz 1965, 90-91 rileva anche alcuni parallelismi geografici. La spedizione di Samippo parte, infatti, da Corinto (cf. *Nav.* 32) e conquista Babilonia, mentre il re attende rinforzi dai Battri (cf. 34) e Timolao sogna di visitare l'India e le regioni iperboree, di volare in giornata dall'Olimpo a Babilonia, di pranzare in Siria e cenare in Italia. Anche nell'*Hermotimus*, si fa riferimento a Corinto, Babilonia, le Indie e le regioni iperboree (cf. 28) e, incluso, a un viaggio sottomarino dalla Sicilia a Cipro e dalla Grecia alle Indie (cf. 71)

<sup>23</sup> Già Laplace 1996, 160 n. 16 individua il parallelo tra il sogno di Adimanto e *Herm.* 71. Sopra, si è notato (pp. 194 ss.) come il sogno di Timolao sia costellato da immagini prese in prestito da Aristofane, che contribuiscono ad avvicinarlo alle imprese degli eroi comici.

<sup>24</sup> I pensieri e le azioni di Ermotimo sono paragonate a Ippocentauri, Chimere, Gorgoni e quante altre fantasie e sogni, i poeti e i pittori creano liberamente (cf. 72 καὶ ὅσα ἄλλα ὄνειροι καὶ ποιητὰ καὶ γραφεῖς ἐλεύθεροι ὄντες ἀναπλάττουσιν). In Plat. *Phaedr.* 229d-230a, Socrate, che ha proscritto ogni genere di speculazione mitologica, si chiede perché la propria mente dovrebbe essere turbata con Gorgoni, Centauri e Chimere (per il parallelo, Edwards 1993, 198). Più avanti, Licino paragona la ricerca della filosofia, condotta da Ermotimo e compagni, alla caccia all'ombra di un serpente, di cui si tralasciano, invece, corpo e pelle (cf. 79 ἢ οὖν οὐχὶ καὶ ὀρθῶς τις φαίη τὴν σκιάν ὑμᾶς θηρεύειν ἐάσαντας τὸ σῶμα ἢ τοῦ ὄφρα τὸ σύφαρ ἀμελήσαντας τοῦ ὀλκοῦ;).

mente al mito della caverna di *Resp.* 514a-520b), se si vuole, ancor più accattivante perché in bocca al 'nuovo Socrate' Licino<sup>25</sup>.

L'insistenza sulla dimensione onirica permette, dunque, un parallelo tra i sognatori del *Navigium* e il 'sognatore' dell'*Hermotimus* ed è significativo che anche questa volta l' 'impresa' dell'oggetto della satira sia accostata, a livello onirico, a imprese degne di eroi (cf. *Herm.* 71). L'opposizione è forse più diretta nel *Navigium*, anche in ragione delle precise corrispondenze testuali con la commedia aristofanea (cf. pp. 194 ss.), ma è comunque suggestiva nell'*Hermotimus*, favorita dal parallelo con i sogni di Adimanto, Samippo e Timolao.

### ◆ Ermotimo, l'anti-eroe

Per Ermotimo, le suggestioni aristofanee della vita/sogno sono uno dei tanti aspetti di una vita costruita sulla falsariga degli eroi del passato.

Il filosofo, impegnato nella scalata alla Virtù, presenta, infatti, l'ascesa come un'impresa che nemmeno migliaia di Alessandri sarebbero in grado di compiere (cf. *Nav.* 28-29 e la n. 6)<sup>26</sup>. Accosta, inoltre, al mitico Eracle i filosofi che, spogliatisi di ricchezze, gioie e piaceri, hanno raggiunto la vetta, esattamente come l'eroe che, liberatosi della parte umana, volò tra gli dei, purificato dal fuoco (cf. 7). La filosofia sarebbe, dunque, il fuoco che purifica e permette di raggiungere la vetta, assurgendo a una dimensione divina (cf. 7): quale tratto più eroico?<sup>27</sup>

<sup>25</sup> L'*Hermotimus*, ricco di echi platonici (cf. pp. 178 e 182 ss.), non si smentisce neanche in questa sezione. Anche l'immagine con cui si spiega l'assurda pretesa di scalare il monte della Virtù secondo le 'regole' stoiche, ha risonanze platoniche: Ermotimo, infatti, si è comportato come se prestasse fede al racconto di uno di quei «poeti dall'ardita fantasia» (74 τινος τῶν μεγαλοτόλμων τούτων ποιητῶν), secondo cui sarebbe esistito un uomo con tre teste e sei mani (cf. 74 ὡς γένοιτό ποτε τρικέφαλος καὶ ἐξάχειρ ἄνθρωπος), sei occhi e sei orecchie, che emetteva tre voci insieme, mangiava con tre bocche e aveva trenta dita e che, in combattimento, con tre mani reggeva tre scudi, uno per ciascuna, e con le altre, scure, asta e spada (cf. 74). È chiaro che l'immagine non è la stessa dell'androgino tratteggiato da Aristofane nel *Simposio* platonico (cf. 189e5-190a1-4 ἔπειτα ὅλον ἦν ἐκάστου τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶδος στρογγύλον, νῶτον καὶ πλευρὰς κύκλω ἔχον, χεῖρας δὲ τέτταρας εἶχε, καὶ σκέλη τὰ ἴσα ταῖς χερσίν, καὶ πρόσωπα δὲ ἐπ' αὐχένι κυκλοτερεῖ, ὅμοια πάντη· κεφαλὴν δ' ἐπ' ἀμφοτέροις τοῖς προσώποις ἐναντίοις κειμένους μίαν, καὶ ὦτα τέτταρα, καὶ αἰδοῖα δύο, καὶ τὰλλα πάντα ὡς ἀπὸ τούτων ἄν τις εἰκάσειεν), ma la suggestione sembra presente.

<sup>26</sup> Cf. 5 οὐδὲν ὅμοιον, ᾧ Λυκῖνε, οὐδ' ἔστι τὸ πρᾶγμα τοιοῦτον οἶον σὺ εἰκάσεις, ὡς ὀλίγω χρόνῳ κατεργασθῆναι καὶ ἀλῶναι, οὐδ' ἂν μυρῖοι Ἀλέξανδροι προσβάλλωσιν. ἐπεὶ πολλοὶ ἂν οἱ ἀνιόντες ἦσαν (cf., di contro, 4 καίτοι πόσῳ τινὶ βούλει ὑψηλοτέραν καὶ λισσοτέραν θῶμεν εἶναι τὴν ἄκραν, ἐφ' ἧς ὑμῖν Ἀρετὴ οἰκεῖ, τῆς Ἀόρνου ἐκείνης, ἣν ἐντὸς ὀλίγων ἡμερῶν Ἀλέξανδρος κατὰ κράτος εἶλεν;

<sup>27</sup> Per i tratti divini, tradizionale attributo eroico, si veda a pp. 28 ss. La stessa immagine è ripresa e satiricamente rovesciata con riferimento alle epiche sfuriate del maestro di Ermotimo (cf. 10): cosa gli importa di non essere pagato, ora che è stato purificato dalla filosofia (καθαρθέντι ἤδη ὑπὸ φιλοσοφίας) e non ha più bisogno di quanto lasciato sull'Eta (μηκέτι τῶν ἐν τῇ Οἴτῃ καταλελειμμένων δεομένων)?

Licino considera, però, questa prospettiva del tutto inverosimile e, riallacciandosi alla medesima immagine, afferma, con toni ironici e sarcastici, che Ermotimo ha ormai la mente tra le nuvole (cf. 5 ὑψηλὰ γὰρ ἤδη φρονεῖς καὶ ἄνωθεν), e, poi, s'immagina a pregarlo, ormai giunto tra gli dei, sulle vette cui aspirava da tempo (cf. 5 μετὰ τῶν θεῶν καὶ ὑμᾶς προσευξόμεθα ὑπερνεφέλους γενομένους καὶ ἀνελθόντος οἱ πά-λαι σπεύδετε).

A detta dello stoico, quanti termineranno la scalata, trascorreranno in cima, felici il resto della vita, μύρμηκας ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπισκοποῦντές τινας τοὺς ἄλλους (5). E Licino, tra l'incredulo e il divertito, risponde: παπαῖ, ὦ Ἑρμότιμε, ἠλίκους ἡμᾶς ἀποφαίνεις οὐδὲ κατὰ τοὺς Πυγμαίους ἐκείνους, ἀλλὰ χαμαιπετεῖς παντάπασιν ἐν χρῶ τῆς γῆς (5).

Ora, il paragone degli uomini con le formiche torna più estesamente nell'*Icaromenippus* (cf. 19), dove a comparare la vita dei primi alla repubblica delle seconde è la voce satirica Menippo che descrive all'amico come ha visto il mondo dalla luna. In entrambi i casi, si tratta di un'osservazione dall'alto, 'avvenuta' nell'*Icaromenippus*, auspicata nell'*Hermotimus*, promessa a chi riuscirà a portare a termine la scalata.

L'osservazione dall'alto è, inoltre, motivo fondamentale della visione satirica perché permette il massimo dello straniamento necessario a osservare, nei minimi particolari, la vita umana; così, la presenza del verbo ἐπισκοπεῖν in *Herm.* 5 (μύρμηκας ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπισκοποῦντές τινας τοὺς ἄλλους), termine chiave e azione fondamentale della satira nell'osservazione della realtà, è significativa<sup>28</sup>.

Questa può, infatti, raggiungere il massimo dell'efficacia solo con «un personaggio con un modo di pensare e di interpretare ciò che vede tutto particolare»<sup>29</sup>; di qui, il tono incredulo di Licino, che colpisce non l'immagine in sé (altrove significativamente associata alle voci satiriche, cf. *Cont.* 5, *Icar.* 11 e *Nigr.* 18, per cui si veda alle pp. 233 ss.) ma, piuttosto, chi aspira a tale visione senza possedere i giusti requisiti, e cioè Ermotimo e i cosiddetti filosofi.

Allo stesso modo, Licino paragona ironicamente la vista dell'amico a quella di Linceo, figura proverbiale per l'acutezza della vista, perché apparentemente in grado di scrutare nelle menti degli uomini e comprendere chi sia il migliore e il peggiore (cf. 20 σὺ δὲ ὑπὲρ τὸν Λυγκέα ἡμῖν δέδορκας)<sup>30</sup>. Ora, anche questa immagine ricorre in

<sup>28</sup> Camerotto 2009, 119.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 36. Sulla prospettiva diversa dalla norma dell'osservazione satirica, adottata da Licino, pp. 170 ss. Sull'argomento, da ultimo, Camerotto 2012.

<sup>30</sup> Questa volta Ermotimo sembra cogliere l'ironia di Licino tanto da chiedergli se stia scherzando (cf. 20 παίζεις, ὦ Λυκίνε. Per un'analisi della dimensione del gioco nell'*Hermotimus* come eredità socratica, si veda a pp. 178 ss.).

*Cont. 7* e *Icar. 12*, accostata alle voci satiriche, e la vista è tra i sensi, indispensabili all'osservazione satirica<sup>31</sup>.

Da un lato, dunque, Ermotimo ripropone aspirazioni degne di eroi come Alessandro ed Eracle e sogna la vita di certi eroi di commedia (cf. pp. 196 ss.); dall'altro, si candida come poco credibile detentore di tratti altrove associati alle voci satiriche luciane. L'impresa di Licino è smascherarlo.

## 2. Licino εὐεργέτης

In quest'universo dove i duellanti dell'*Eunuchus* e i sognatori di *Navigium* e *Hermotimus*, oggetti della satira di Licino, presentano tratti degli eroi dell'epica e della commedia, Licino, erede dell'archetipo socratico, arricchito e rifunzionalizzato ai fini dei nuovi obiettivi del dialogo luciano, esibisce a propria volta tratti dell'eroe platonico (cf. pp. 185 ss.).

Certo, definire 'impresa' le 'azioni' di questi dialoghi può presentare alcune difficoltà e chi sia alla ricerca di fatiche sovrumane, catartiche sofferenze o paradossali e mirabolanti capovolgimenti del vecchio mondo, sarà puntualmente disilluso. Licino si limita a smascherare con occhio distaccato e attento la vittima di turno, in linea con gli obiettivi della satira.

Per farlo, potrà talvolta servirsi di un compagno, come il medico Sopoli che nel *Lexiphanes* gli si para dinanzi meravigliosamente per caso (cf. 18 ἀλλ' εἰς καλὸν γὰρ τοῦτον Ἰώπολιν ὄρω τὸν ἰατρὸν προσιόντα); l'uomo giusto al momento giusto, un po' come Empedocle e Mitrobarzane per Menippo in *Icaromenippus* e *Necyomantia* (cf. pp. 124 ss.)<sup>32</sup>. Certo, Sopoli non è propriamente quel che si dice un 'aiutante magico'

<sup>31</sup> L'immagine torna anche in *D. Mort. 9.1* e *Pro Im. 20* ed è già presente in Aristofane (cf. *Pl. 210*) e Platone (cf. *Epist. VII 344a*). Sul paragone e il motivo connesso all'osservazione satirica, Camerotto 1998, 243; sull'importanza della vista per la satira, cf. p. 350.

<sup>32</sup> Per Baldwin 1973, 36 ss. dietro Sopoli si cela l'omaggio di Luciano a Galeno, ma Anderson 1976a, 71-72 n. 41 nota come il nome del medico, riconducibile a *Sosipolis* «“save-city”», possa essere un «“occupational” name for a doctor» (cf. Bompaire 1958, 699-704 per la fantasia luciana nella creazione di nomi propri, con richiami alla tradizione ma anche un'innegabile sforzo nella creazione di un universo proprio). Swain 1996, 46-47 avanza l'ipotesi che un nome come Sopoli possa suggerire il ruolo che una retorica corretta potrebbe avere per la vita civile. Inoltre, l'interesse di Luciano per dottori e malattie è ben documentato in più passi, cf. *Conv., Icar. 14, Scytha 2* (cf. Bompaire 1958, 433-35 per il peso, in generale, delle immagini prese in prestito alla medicina), nessuno dei quali esclude la possibilità di un riferimento a una persona reale. Che si tratti di Galeno sembra, tuttavia, poco convincente. Infatti, affinché tale identificazione sia verosimile, «we need someone who is against Ulpianism rather than simply pure Attic usage ... On the kind of evidence he does use, Galen might just as well be an enemy of Lucian – since he was written against those who correct solecisms, like Lucian, author of the *Solecists*» (Anderson 1976a, 72). Anderson sembra, però, non pensare all'imprescindibile presenza di un medico in un simposio e, significativamente, è un anti-simposio il fattore scatenante che ne determina l'intervento. Storey 2003, 38, partendo dall'ascendenza comica della tecnica onomastica, suggerisce che la fonte possa essere una commedia di Eupoli, il cui padre sembra si chiamasse proprio Sopoli.

(come, invece, Empedocle e Mitrobarzane), ma il suo emetico ha risultati senz'altro prodigiosi; inoltre, una volta assolto il proprio compito, scompare in silenzio lasciando la scena all'interprete principale, vero artefice del tentativo di dare una nuova educazione a Lessifane.

La satira di Licino smaschera, dunque, falsi filosofi e intellettuali per ciò che realmente sono, rovesciando radicalmente la prospettiva comune e smascherando gli inganni consolidati da convenzioni sociali irrigidite dalle abitudini, oggetto di attacco critico<sup>33</sup>. La sua 'impresa' è sostanzialmente la stessa delle altre voci satiriche lucianee di fronte a problemi che, per quanto gravi, non assumono mai portata universale. Per questo, non si arriva alla ricostituzione dell'ordine o alla creazione di uno nuovo, come accadeva in commedia. L'obiettivo (lo si è visto) non è creare una realtà nuova, ma osservarla criticamente<sup>34</sup>.

Non sorprende, allora, che molti dialoghi presentino sostanzialmente la stessa conclusione: un invito ad aprire gli occhi e abbandonare i sogni di grandezza, perché, al finale, ricchezze, potere e fantasie, zittite, senza difficoltà, dalla satira, sono amaramente messe da parte, senza che sia sempre garantita (come, ad esempio nel *Navigium*, cf. 46 τὸ γελᾶσαι μάλ' ἢ δέωσ) la consolazione del riso.

Cambia, però, la strada per la denuncia e questa volta Luciano sceglie di servirsi dell'archetipo platonico per costruire la propria voce satirica e, di contro, di ricorrere al modello comico per caratterizzare gli oggetti della satira. Ancora una volta, dunque, gioca con la tradizione e la *mixis*, e una voce satirica socratica come Licino non potrà non scontrarsi con personaggi 'ispirati' agli eroi comici aristofanei, per 'tradizione', 'nemici' del Socrate platonico.

Nell'universo platoneggiante di Licino, dunque, il modello comico (che per Menippo e Timone ha, invece, tutt'altro peso) è portato nel piano del sogno, smascherandone l'inverosimiglianza e, al tempo stesso, denunciando l'impossibilità che personaggi come un Ermotimo, un Adimanto, un Samippo o un Timolao (ma anche un Bagoa e un Diocle) possano assurgere a una statura eroica nell'universo della satira. Si pensi a Ermotimo che pretende di essere artefice dell'ἐπισκοπεῖν (5), azione chiave della satira, ed è per questo sbeffeggiato da Licino, come confermato dal paragone sarcastico con Linceo (cf. 20).

In questo quadro, la voce satirica può reclamare orgogliosamente il ruolo di 'salvatore' e così nell'*Hermotimus*, è orgogliosa di non aver permesso allo stoico di passare la

<sup>33</sup> Su questi aspetti, Camerotto 2009a, 27-28; Camerotto 2009c, 7 in partic. 17-18 per le conseguenze fisiche che l'attacco satirico può avere. Si veda anche più avanti la n. 44.

<sup>34</sup> Si veda al riguardo Camerotto 2009a, 15-16: «l'impresa può avere il suo compimento anche con un messaggio o con un ammonimento, come lo si può ritrovare nella commedia, ma se la satira non crea un mondo altro nemmeno per il tempo limitato dello spettacolo teatrale e della festa dionisiaca, così essa non ambisce neppure alla persuasione e tantomeno a una rivoluzione del mondo da essa osservato e messo a nudo, almeno non in termini espliciti e dogmatici». Cf. Camerotto 2008, 278-79.

vita in compagnia di un sogno, spingendolo ad alzarsi e rivolgere l'attenzione alle cose comuni<sup>35</sup>. Lo stesso Ermotimo ne è consapevole: «non è poca, o Licino, la riconoscenza che ho per te: mi sei venuto vicino e mi hai tratto in salvo, quando un torrente torbido e violento mi trascinava via ed io mi arrendevo e scivolavo con la corrente, apprendomi come il *deus ex machina* della tragedia»<sup>36</sup>. Licino non si limita a criticare sterilmente, ma interviene direttamente per 'salvare' l'amico attraverso l'ἔλεγχος (cf. pp. 182 ss.).

Allo stesso modo, nel *Lexiphanes* l'occupazione principale della voce satirica è proporre una soluzione al problema iper-atticista dell'eponima vittima, già ampiamente smascherata; tutte le persone più o meno colte, infatti, ridono di lui (cf. 23)<sup>37</sup>. Le dimensioni della questione si rivelano, inoltre, subito preoccupanti: Licino interrompe la lettura dell'anti-simposio perché rischia la follia<sup>38</sup> e a Sopoli presenta il problema linguistico di Lessifane come una questione di vita o di morte<sup>39</sup>. La malattia gli ha, infatti, procurato tratti non umani e Licino arriva quasi a scongiurarlo di bere l'emetico che il medico

<sup>35</sup> Cf. 72 φίλος ὦν οὐ περιεΐδον διὰ παντός τοῦ βίου ὄνειρῳ ἤδει μὲν ἴσως, ἀτὰρ ὄνειρῳ γε συνόντα διαναστάντα δὲ ἀξιῶ πράττειν τι τῶν ἀναγκαίων καὶ ὃ σε παραπέμψει ἐς τὸ λοιπὸν τοῦ βίου τὰ κοινὰ ταῦτα φρονούντα.

<sup>36</sup> 86 σοὶ δ' οὖν οὐ μικρὰν χάριν οἶδα, ὦ Λυκῖνε, ὅτι με παραφερόμενον ὑπὸ θολεροῦ τινος χειμάρρου καὶ τραχέος, ἐπιδιδόντα ἑμαυτὸν καὶ κατὰ ῥοὺν συρρέοντα τῷ ὕδατι, ἀνέσπασας ἐπισατάς, τὸ τῶν τραγῳδῶν τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς ἐπιφανείς.

<sup>37</sup> Numerosi studi hanno cercato di riconoscere chi si celi dietro il nome, parlante, d'invenzione luciana, di Lessifane; al grammatico Erodiano aveva pensato Ranke 1831, 27, a Frinico Schmid-Von Christ 1924, 698, e a Polluce Richard 1886, 48 (cf. Gallavotti 1932, 150), ipotesi riprese da Helm 1927, 1748. Harmon 1936, 291 ritiene probabile ma non certa l'identificazione con Pompeiano di Filadelfia proposta da E.E. Seiler, mentre, più recentemente, Jones 1972, 476-78 proponeva (sulla base di *Lex.* 3 οἴσθα δὲ φίλαργός εἰμι), Filagro di Cilicia, ipotesi accettata da Swain 1996, 46 e n. 15 (cf. Casevitz 1994, 79 per una breve analisi linguistica di φίλαργος). Lo studioso mostra, però, una certa cautela confermata qualche anno dopo (Jones 1986, 104-5 *contra* Hall 1981, 544). Si veda anche MacLeod 1956, 109-10 per altre ipotesi. Anderson 1976a, 68-71 è, invece, piuttosto scettico sulla possibilità di identificare chi si celi dietro Lessifane. Ammesso, infatti, che Luciano avesse in mente qualcuno in particolare, forse Polluce e non un tipo (cf. Croiset 1882, 78 e 258), è verosimile che lo abbia ricoperto di tratti «which obviously did not fit, taking the same liberties as Aristophanes was accused of taking with the historical Socrates (Plat. *Apol.* 19c)» (*ibid.*, 68-69). La stessa identificazione proposta da Jones è messa in crisi dalla possibilità che si tratti di Alessandro Peloplatone il cui nome si celerebbe, in maniera molto simile a Filagro (cf. 3), in *Lex.* 22 τὸ δ' ἔνδοθεν πῆλινος ... ὦν. Per Anderson, infatti, «Lucian assimilates his victims and allows them to overlap in the interest of completeness» (*ibid.*, 70. Cf. Anderson 1994, 1431). Bompaire 1958, 207 considerava Lessifane «un bavard et un fâcheux», un «diseur de rien», che non omette nemmeno il dettaglio più insignificante. Lo studioso instaurava, così, un parallelo con i due tipi di Teofrasto, il primo che «abordait ses amis par un "hier j'ai vomi"» e il secondo che «décrivait avec un grand luxe de précisions les effets d'une purge».

<sup>38</sup> Cf. 16 ἐγὼ γοῦν ἤδη μεθύω σοὶ καὶ ναυτιῶ καὶ ἦν τάχιστα ἐξεμέσω πάντα ταῦτα ὅποσα διεξελήλυθας, εἰ ἴσθι, κορυβαντιάσειν μοι δοκῶ περιβομπούμενος ὑφ' ὧν κατεσκέδασάς μου ὀνομάτων.

<sup>39</sup> Cf. 18 κινδυνεύοντα ἤδη τελέως ἀπολωλέναι. In 25 οἶον ἐκεῖνα πῶς οἶει κατὰ γῆς δύναι ηὐχόμεν ἄκούων σου ἐπιδεικνυμένου Licino scongiura la terra di inghiottirlo di fronte a certi abbagli dell'amico, esclamazione in cui Jones 1972, 476 sente «the discomfort of an assimilated foreigner at the uncouthness of a fellow-immigrant».

gli porge, così da riacquistare pensieri e parole umane (cf. 20 *πίθι καὶ μὴ μέλλε, ὡς ἀνθρώπινα ἤδη φρονοίης καὶ λέγοις*).

Una volta somministrato, non senza resistenze, l'emetico<sup>40</sup>, Lessifane è protagonista di una scena di vivace comicità, degna della migliore commedia: «πολὺς ὁ βορβορυγμός» (20) fa appena in tempo a dire, prima di essere preda dei conati, puntualmente descritti da Sopoli, che lo invita, addirittura, a infilarsi le dita in gola (cf. 21). A questo punto, Licino può svolgere il ruolo di 'salvatore': fornire all'eponimo protagonista una nuova educazione (cf. 21 *μεταπαίδευε καὶ δίδασκε ἃ χρὴ λέγειν*), che, in un vero e proprio monologo, occupa l'intera sezione conclusiva<sup>41</sup>.

Anche nel *Lexiphanes*, Licino ha, dunque, i tratti dell'*εὐεργέτης*; la sua impresa si configura, infatti, come utile, non solo perché guarisce, con l'aiuto di Sopoli, l'eponimo protagonista, ma anche perché fornisce dati concreti per un *curriculum studiorum* coi fiocchi.

Ora, la capacità di dare consigli utili e importanti ai cittadini è qualità tipicamente tragica, che si ritrova anche nei protagonisti di commedia, non senza conseguenze sull'acquisizione di una dimensione eroica da parte di questi personaggi<sup>42</sup>.

Certo, Licino non è *χρηστός* nel senso inteso in tragedia e commedia, ma molte cose sono cambiate da allora, tanto sul piano sociale quanto su quello letterario; la sua utilità non ha nulla a che vedere con le qualità morali, politiche e sociali, da cui gli eroi di tragedia e commedia, insieme alle 'loro' città, traevano beneficio. È vero, quelle qualità sono, in certo senso, riprese (Licino è, appunto, *ἐλεύθερος* e *παρρησιαστής*), ma sono anche rifunzionalizzate, conformemente al nuovo contesto culturale e letterario in cui Luciano porta in scena il proprio personaggio, acquisendo valenza positiva attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica, ma senza perdere ambiguità e autoironia<sup>43</sup>.

Attraverso la parola satirica, dunque, Licino è a pieno diritto un *εὐεργέτης*, che smaschera le credenze comuni senza alcuna paura o inibizione, 'macchiandosi' addirittura dell'accusa di *ὑβρις*<sup>44</sup>. Questo è ciò che nel *Navigium* gli permette di rifiutare la *ὑβρις*

<sup>40</sup> Il paziente oppone sino all'ultimo strenua resistenza, paradossalmente e comicamente timoroso che la medicina possa avere conseguenze negative sul suo vocabolario (cf. 20); come se la situazione avesse, sul serio, margini di peggioramento!

<sup>41</sup> Licino padroneggia totalmente la scena, mentre Lessifane lo ascolta in silenzio, completando la costruzione simmetrica del dialogo: come alla scena dialogata dell'interludio iniziale (cf. 1) seguiva la lettura dell'anti-simposio (cf. 2-15), così, al vivace scambio di battute della sezione centrale (cf. 16-21), segue il monologo di Licino (cf. 22-25). Quest'organizzazione tripartita è tipica dei dialoghi di Luciano che fonde assieme i propri modelli (dialogo, commedia e Menippo, cf. *Bis acc.* 33 e *Zeux.* 2), e assolve all'intento satirico (cf. pp. 61 ss. e 160).

<sup>42</sup> Cf. pp. 34 e 45. Per le differenze tra l'insegnamento doloroso dell'eroe tragico e quello gioioso dell'eroe comico si vedano Carrière 1979, 122; Zanetto 2000, 111-12 e Jedrkiewics 2006, 67.

<sup>43</sup> Cf. Camerotto 2009c, 11 e 14.

<sup>44</sup> Nell'*Hermotimus* Licino è consapevole delle conseguenze 'dolorose' cui potrebbe andare incontro. Racconta, infatti, il destino di un certo Eutidemo, un tale «burbanzoso, voglioso di confutare, non disposto a

comica incarnata da Timolao (cf. pp. 193 ss.) e, al tempo stesso, di essere accusato di ὕβρις nell'*Hermitimus* (cf. 51 ὕβριστῆς ἀεὶ σύ cf. p. 183). Licino può essere ὕβριστής, ma non alla maniera di Timolao e degli eroi di commedia; a essi, da 'nuovo Socrate della satira' si oppone<sup>45</sup>.

---

farsi convincere, né facile da canto suo a lasciarsi confutare» (12 ἀλαζῶν ἦν καὶ ελεγκτικὸς καὶ πείθεσθαι οὐκ ἤθελεν οὐδὲ παρείχε ῥάδιον αὐτὸν ἐλέγχεσθαι), che, trovatosi a discutere con il maestro di Ermotimo, ne uscì sconfitto per un eccesso di violenza fisica dell'avversario. Cf. Camerotto 2009c, 17-18 per le conseguenze fisiche che l'attacco satirico può, talvolta, avere (si pensi, ad esempio, all'apertura del *Piscator*, cf. pp. 53 ss.).

<sup>45</sup> Per Socrate ὕβριστής, si veda nello specifico a p. 140. Rispetto agli eroi comici, Licino può essere, se possibile, paradossalmente ancora più goffo. Non a caso, in una delle primissime scene del *Navigium*, compare mentre si aggrappa, a due mani, ad Adimanto per salire sull'Iris (cf. 1), in una scena dai tratti pittoreschi e realistici, in cui Luciano si sofferma sul fatto che Adimanto è ἀνυπόδητος (1). Husson s'interroga sulla ragione dell'aggettivo, nonostante lo consideri troppo banale per essere un'allusione alla rappresentazione di Socrate (cf. Aristoph. *Nub.* 103 e 363; Plat. *Phaedr.* 229a, *Symp.* 174a, 220b). Per quanto la suggestione possa essere affascinante, ha verosimilmente ragione nel sostenere che Luciano voglia semplicemente instaurare un paragone tra due personaggi, uno calzato e l'altro no, a sottolineare la paradossale goffaggine del secondo (Husson 1970, II, 3-4. Di contro, per Laplace 1996, 159, Adimanto sarebbe una «réplique amusée du poète et sage Socrate» della *Repubblica*. I punti di contatto paiono, però, legati al clima dialogico, cf. pp. 160 ss., mentre la figura di Adimanto fa, di fatto, riferimento, come si è mostrato sopra, a ben altra 'statura' eroica). Sempre nel *Navigium*, Licino supplica, senza remore, Samippo di lasciarlo in Grecia come satrapo perché δειλός (cf. 33) ed è immaginato in fuga da un intero esercito alla volta della palestra, mentre lascia i compagni alla guerra (cf. 37. Cf. p. 186).



## NIGRINO OVVERO LA 'FILOSOFIA' PERSONIFICATA

La satira luciana colpisce ripetutamente pseudo-filosofi e intellettuali; tuttavia, nessuna delle voci satiriche incontrate sinora, per quanto mosse da un'aporia conoscitiva (Menippo, cf. p. 99) o incarnazione satirica dell'eroe platonico (Licino, cf. pp. 185 ss.), veste effettivamente i panni del filosofo. Questo, nonostante molto spesso, il loro compito sia di smascherare chi si professa filosofo, ma non si comporta in maniera conseguente a tale pretesa; il caso dell'*Hermostimus* (cf. 86) con l'eponimo stoico che, grazie all'*ἔλεγχος* di Licino, decide di fuggire qualsiasi filosofo come se si trattasse di cani rabbiosi è forse il più rappresentativo (cf. p. 185).

Ciò non implica, però, che Luciano non ritenga possibile l'esistenza di un filosofo esente da corruzione e che fa insieme 'filosofia' e satira. È, infatti, un personaggio di questo tipo che sceglie di porre al centro del *Nigrinus*<sup>1</sup>.

### 1. Il modello platonico e il gioco delle scatole cinesi

Strutturalmente il *Nigrinus* presenta il dialogo d'inquadramento di tipo platonico già rilevato per *Eunuchus*, *Icaromenippus*, *Necyomantia* e *Symposium* (cf. pp. 158 ss.). In questo dialogo, però, più che in altri, il complesso gioco di scatole cinesi è direttamente e strutturalmente confrontabile con il *Simposio* platonico, travalicando i limiti e problematizzando la prospettiva autoriale<sup>2</sup>.

L'opera è, infatti, introdotta da una lettera dedicatoria che si apre, «in good Platonic fashion»<sup>3</sup>, con la formula di saluto εὖ πράττειν (cf. *Resp.* 621d3, *epist.*), con cui, un certo Λουκιανός indirizza al filosofo Nigrino il dialogo. Questo è, poi, a propria volta incorniciato da una conversazione tra due personaggi anonimi, uno dei quali riporta il dialogo della sezione centrale, cui ha partecipato in prima persona e in seguito a cui si sarebbe convertito alla filosofia.

La forma dialogica interessa, dunque, la cornice, con gli educati convenevoli del dialogo introduttivo, ma è poi, nelle intenzioni, abbandonata a vantaggio di un discorso in-

<sup>1</sup> Schwartz 1965, 97 propone una datazione alta, verosimilmente successiva a un soggiorno a Roma e alla vigilia del trasferimento ad Atene; in ogni caso, in un periodo precedente i cosiddetti scritti menippeï. Sulla struttura e composizione del *Nigrinus*, Quacquarelli 1956 e Hall 1981, 157-64.

<sup>2</sup> Whitmarsh 2001, 265-79. Per il gioco del *Simposio* platonico, sottolineato e complicato dal carattere diegetico del *reportage*, Halperin 1992, 96-100. Il dialogo, come forma di narrazione complessa, riceve la disapprovazione di Socrate in *Plat. Resp.* 394b (per questo paradosso, Prendergast 1986, 10-12; Lyotard 1988, 25).

<sup>3</sup> Clay 1992, 3421. Cf. *Luc. Laps.* 4 «ma il grande Platone ... consiglia di rifiutare decisamente il "sii lie-to", τὸ χαίρειν, come misero e privo di alcun serio significato e introduce in sua vece lo "sta bene", τὸ δ' εὖ πράττειν, in quanto segno del benessere del corpo e dell'anima insieme». Schwartz 1965, 96 rileva anche l'ascendenza epicurea dell'espressione, cf. *Diog.* 10.24 (35) e 25 (83).

diretto, nella pretesa di una parafrasi libera modellata su Plat. *Phaedr.* 228d<sup>4</sup>. Le parole di Nigrino sono, cioè, riferite previo avvertimento che non si tratterà di un discorso mimetico, sebbene l'anonimo interlocutore dichiara di essersi preparato a questo esercizio; più e più volte, infatti, si è provato a ripetere a se stesso quanto udito (cf. 6).

Ora, già questo dettaglio compariva nel *Simposio*, dove Apollodoro dichiarava, prima, di non essere a corto di esercizio nel riferire la conversazione che ebbe luogo in casa di Agatone (cf. 173c1 οὐκ ἀμελετήτως ἔχω) e, poi, osservava che si sarebbe trattato di una *diegesis* e non di un dialogo (cf. 174a1-2 ἐξ ἀρχῆς ὑμῖν ὡς ἐκεῖνος διηγείτο καὶ ἐγὼ πειράσομαι διηγῆσασθαι). Come Apollodoro, dunque, anche il convertito esprime la volontà di riportare le parole del filosofo in terza persona, nonostante, diversamente dall'antecedente, abbia effettivamente preso parte alla conversazione<sup>5</sup>.

Nella realtà di entrambe le opere, però, le parole di Nigrino e dei simposiasti sono, di fatto, parzialmente riportate in forma mimetica (cf. *Nigr.* 21 ὁ δὲ ἔφην e 25 καὶ ταῦτα μὲν οὖν γελοῖα ἤγεῖτο), alternando dialogo e narrazione. Nel *Nigrinus*, si finisce anche per ricorrere alla prima persona (cf. 16-25) e produrre un discorso che, di fatto, non tiene fede alla promessa di mantenere vivo il potere delle parole del filosofo, confusamente oscurato<sup>6</sup>. La sezione è così costellata da un alto numero di verbi di riferimento, riproponendo un tratto caratteristico della dizione di Apollodoro, ricca di espressioni del tipo ἔφη φάναι o, semplicemente, φάναι<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Cf. *Nigr.* 11 «io non farò un discorso su tutti gli argomenti, conservando di lui l'ordine e il modo (questo mi è del tutto impossibile), né attribuendogli le sue parole», cf. *Phaedr.* 228d1-5 παντὸς μᾶλλον τά γε ῥήματα οὐκ ἐξέμαθον ... τὴν μέντοι διάνοιαν ... ἐν κεφαλαίοις ἔκαστον ἐφεξῆς δίειμι, ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ πρώτου. Su questi aspetti, Anderson 1978a, 368; Whitmarsh 2001, 272-73. Fumarola 1951, 186-87 vede nel *Nigrinus* «un'opera di giustificazione ... programmatica» e interpreta in tal senso anche la sezione iniziale, una «prosopopea retorica che si effonde prima della presentazione del discorso di Nigrino, dilazionando sino alla nausea l'inizio» e in cui «non è difficile percepire l'ironico ripudio di essa e delle sue aberrazioni». Piuttosto, mi sembra che, tenendo conto della frequenza di simili sezioni a introdurre i dialoghi lucianei, anche per il *Nigrinus* possa essere intesa alla luce dell'ispirazione platonica del dialogo.

<sup>5</sup> Clay 1992, 3421-22.

<sup>6</sup> Così Schlapbach 2010, 266. Il passaggio alla prima persona è la prima di alcune contraddizioni che hanno portato gli studiosi a interrogarsi sui modi e i tempi di composizione del dialogo. I §§ dal 26 al 28 costituiscono, infatti, una parentesi e riportano alcune informazioni sullo stile di vita del filosofo, peraltro, stranamente riferite al passato (cf. 26 διετέλει, ἤξιωσεν ... διωμολόγει, παρέλθη, ma si veda subito dopo il presente παρέχει); si ha anche l'impressione che, all'incontro, fossero presenti alcuni discepoli (cf. 27 παρήνει ... τοῖς συνοῦσι e 28 ἔνα ... αὐτὸς εἶδον). Difficile spiegarsi le ragioni di tali 'anomalie': dialogo composto malamente o poco accorta riunione di versioni differenti? Il primo a formulare l'ipotesi che il *Nigrinus* sia il frutto di più versioni fu Litt 1909, 98-107; sulla stessa linea, Peretti 1946, imputandole a una frequentazione assidua della casa del filosofo. Bompaigne 1958, 509-12 ritiene che la soluzione vada, invece, ricercata nel mestiere dello scrittore: o Luciano aggiunge l'esperienza della conversione per rendere meno pesante la satira anti-romana (posizione per cui lo studioso propende), o, inversamente, arricchisce in un secondo momento l'episodio della conversione con la satira.

<sup>7</sup> Queste espressioni, di cui Platone aveva saputo servirsi a dispetto dell'uniformità, sono inquadrabili tra le tre coppie di formule (ἔφην, ἔφη/εἶπον, εἶπε/ἦν δ' ἐγώ, ἦ δ' ὅς), precedute o seguite dal soggetto o ricorrenti all'interno di un inciso, riconoscibili nell'intero *corpus* platonico (Andrieu 1954, 316-19). Ri-

A queste si aggiungono le numerose reminiscenze platoniche dell'interludio iniziale<sup>8</sup>, dove, s'insiste sul carattere radicale della conversione (cf. 1 ἄφνω μεταβέβλησαι ... οὕτως ἐν βραχεῖ;), un aspetto su cui nel *Simposio* si soffermano Apollodoro e Alcibiade<sup>9</sup>. Tale conversione è, del resto, descritta come un passaggio dalle tenebre alla luce (cf. 4 ἔχαιρον δ' αὖ ὥσπερ ἐκ ζοφεροῦ τινος ἀέρος τοῦ βίου τοῦ πρόσθεν ἐς αἰθρίαν τε καὶ μέγα φῶς ἀναβλέπων), uno scenario che riecheggia l'immaginario epistemologico e ontologico del mito della caverna nei libri centrali della *Repubblica* (cf. 514a1-517a7, 518a1-e4)<sup>10</sup>, con allusioni, tra l'altro, all'immagine del volo del *Fedro* (cf. 247a1-e8). Inoltre, la rievocazione degli amanti che richiamano alla memoria gli innamorati lontani come se fossero presenti (cf. 7), ricorda un passo del *Fedone*<sup>11</sup>.

Il dialogo si apre e si chiude con due immagini platoniche: la metafora del male agli occhi, causa del viaggio a Roma, rievoca *Resp.* 518a-519b (cf. p. 230 e la n. 93)<sup>12</sup> e gli effetti delle parole di Nigrino rievocano quelli più noti dell'insegnamento socratico, cui si è accennato più volte in questa trattazione e su cui si tornerà più ampiamente nei prossimi paragrafi. Ora, ci si limiterà a notare come la ripresa (cf. 38 ss. οἱ πρὸς τῶν κυνῶν τῶν λυττώντων δηκθέντες οὐκ αὐτοὶ μόνοι λυττώσιν ... συμμεταβαίνεται γάρ τι τοῦ πάθους ἅμα τῷ δήγματι) si ricolleggi direttamente all'aporia suscitata dalle parole del filosofo ateniese, il cui destinatario era colpito da ἴλιγγος (cf. 35 ἴλιγγος ... ἀπορούμενος e Plat. *Lys.* 216c5)<sup>13</sup>.

---

petute periodicamente, avvertono il lettore della natura indiretta del discorso. Per un attento e dettagliato resoconto di queste costruzioni in Platone, Dover 1980, 80-81; più in generale, Hornsby 1956, 37-40; Bacon 1959, 415-30 e Halperin 1992, 97.

<sup>8</sup> Cf. Tackaberry 1930, 64 ss.

<sup>9</sup> Cf. 173a1-3 (Apollodoro) «prima, andavo alla ventura e mi pareva di fare qualcosa, mentre in verità ero più disgraziato, ἀθλιώτερος, di chi si fosse; non meno di te ora che credi si debba far tutto anzi che filosofare»; 215d6 (Alcibiade) «(quando s'ode te ...) siamo tratti violentemente da noi stessi, ἐκπεπληγμένοι ἐσμέν, e veniamo invasati».

<sup>10</sup> Così, già Peretti 1946, 21.

<sup>11</sup> Cf. 73d2-6 οὐκοῦν οἴσθα ὅτι οἱ ἐρασταί, ὅταν ἴδωσι λύραν ἢ ἰμάτιον ἢ ἄλλο τι οἷς τὰ παιδικὰ αὐτῶν εἴθε χρῆσθαι, πάσχουσι τοῦτο· ἔγνωσαν τε τὴν λύραν καὶ ἐν τῇ διανοίᾳ ἔλαθον τὸ εἶδος τοῦ παιδὸς οὗ ἦν ἡ λύρα; Cf. Trapp 2008, 117.

<sup>12</sup> Cf. *Resp.* 518a-519b διτταὶ καὶ ἀπὸ διττῶν γίνονται ἐπιταράξεις ὄμμασιν, ἔκ τε φωτὸς εἰς σκότος μεθισταμένων καὶ ἐκ σκότους εἰς φῶς. Ταῦτὰ δὲ ταῦτα νομίσας γίνεσθαι καὶ περὶ ψυχὴν Cf. Quacquarelli 1956, 62-63. Anche Albino (xvii 2), il filosofo platonico che secondo alcuni si celebrerebbe dietro Nigrino (cf. pp. 227 ss.), ricorre a un'immagine simile: le ricchezze sono di grande ostacolo alla virtù che, invece, rende sempre più acuto l'occhio dell'anima (*ibid.*, 69).

<sup>13</sup> Whitmarsh 2001, 274-77. L'immagine del morso torna anche in *Philops.* 40 σὺ ... δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδοκέναι κάμοι τοῦ δήματος (cf. pp. 311 ss.) e in *Dips.* 9 ὥστε σύγγωτε, εἰ δηχθεὶς καὶ αὐτὸς τὴν ψυχὴν ἠδίστω τούτῳ καὶ ὑγεινοτάτῳ τῷ δήγματι ἐμφοροῦμαι χανδὸν ὑποθεὶς τῷ κρουνοῦ τὴν κεφαλὴν. Qui, ciò che accade a quanti sono morsi dalla dipsada è accostato a quel che succede all'oratore [*alias* Luciano] davanti al pubblico. Dunque, con una *synkrisis* (uno degli esercizi retorici dei *progymnasmata*) una malattia terribile è confrontata con un fatto che dà felicità (più estesamente, Mestre 2004, 283-84. Cf. Anderson 1978a, 372-73 n. 18).

Dialogo introduttivo e *diegesis* legano, dunque, strettamente il *Nigrinus* al *Simposio*, ma, come visto, questo non è la sola opera platonica presente a Luciano nella stesura del dialogo. Ai già citati *Fedone*, *Fedro* e *Repubblica*, si aggiunge, infatti, il *Menesseno* per via dello spiccato interesse per la retorica, combinato con l'encomio di Atene. Del dialogo è, inoltre, ripreso il tono d'ironica ammirazione che assicurava, in maniera appropriata, la leggerezza di tocco richiesta dall'occasione, rinforzata dal parallelo con il *Protagora* (cf. *Nigr.* 35 εἶτα πολλῇ συγχύσει καὶ ἰλίγγῳ κατελημμένος τοῦτο μὲν ἰδρῶτι κατερρέομεν e *Prot.* 328d καὶ ἐγὼ ἐπὶ μὲν πολλὸν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπον ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν)<sup>14</sup>.

Motivi platonici intervengono, inoltre, come si sta per mostrare, anche nella caratterizzazione del personaggio satirico. Alcuni aspetti della figura di Nigrino sono, infatti, vistosamente socratici, riletti, come accade per Licino, alla luce della nuova esperienza satirica, in cui acquistano nuova forza e funzione<sup>15</sup>.

## 2. Nigrino per Luciano: possibili implicazioni del modello socratico

Molto è stato scritto sulla figura di Nigrino, dandone le chiavi interpretative più disparate e, talvolta, perdendo di vista le parole stesse dell'autore. A queste si volgerà ora l'attenzione, nella convinzione che, al di là delle elucubrazioni sull'effettiva realtà del personaggio, che hanno impegnato buona parte della critica (cf. pp. 227 ss.), esso agisca sulla scena come figura letteraria cui Luciano affida un messaggio, peraltro molto simile a quello espresso, con le dovute peculiarità, dalle altre voci satiriche.

Chi è, dunque, Nigrino per Luciano e cosa rappresenta all'interno di un immaginario popolato da voci satiriche tanto vicine quanto lontane, che si muovono peculiarmente tra i dialoghi di cui sono protagonisti?

Ora, come Licino, anche il filosofo, cosiddetto platonico, Nigrino presenta alcune vistose caratteristiche socratiche<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Così, Smith 1897, 339-41 in partic. 341, che legge il *Nigrinus* come un'opera sofistica rivolta al pubblico di Atene, cui Luciano avrebbe offerto una sorta di Panatenaica, elaborata alla maniera platonica (cf. Nesselrath 2009, 123 che, pur avanzando la possibilità che l'opera, con la critica a Roma, sia stata scritta per ingraziarsi Atene, non prende una posizione definitiva sulla questione). Schlapbach 2010, 261 accenna al *Menesseno* come modello del *Nigrinus*. Una tale fusione di materiali è occasionalmente ambigua nei toni: «in several of the passages imitated by Lucian, Plato was in fact presenting material which he scarcely approved: Aspasia's curious speech (*Phdr.* 230E<sup>ff.</sup>); and Protagoras' specious display (*Prt.* 328D / *Nigr.* 35). And these reminiscences might have introduced an ironic speech by Nigrinus were they not outweighed by the large number of other allusions» (Anderson 1978a, 372-73 n. 18).

<sup>15</sup> Così anche Schlapbach 2010, 261.

<sup>16</sup> Nigrino è presentato come filosofo platonico (cf. 2 Πλατωνικός, 18 προτιθέμενος αὐτῇ φιλοσοφία καὶ Πλάτωνι καὶ ἀληθεία προσλαλῶ), ma nulla pare muoversi in tal senso, eccetto, probabilmente, gli 'strumenti del mestiere': alcune figure geometriche e una sfera che rappresenta il mondo (cf. 2. Cf. Hall 1981, 19: «if Lucian did not tell us that Nigrinus was a Platonist (2), we would never have guessed»; Tarrant 1985, 91; Schroeder 2000, 436). Il suo discorso offre temi generali, tipici della filoso-

Le sue parole hanno, infatti, trasformato il convertito che all'amico appare σεμνός e μετέωρος (1), in un passo avvicinato al fr. 15 K-A, tra le testimonianze del personaggio socratico anteriori a Platone (cf. p. 133): (A.) τί δὴ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γὰρ μοι· Σωκράτης γὰρ αἴτιος. Qui, una donna accusava esplicitamente Socrate del proprio aspetto σεμνός, mentre secoli dopo, in Luciano, il convertito si cela dietro una generica «buona sorte», εὐτυχία (1), nel concreto, la visita al filosofo platonico (cf. 2). All'origine di entrambi i cambiamenti vi sono, dunque, due filosofi, Socrate da un lato e Nigrino dall'altro, le cui parole hanno esiti affini. Ciò significa che a Nigrino è assegnato un ruolo quantomeno simile a quello di Socrate in Callia, per via dell'effetto dei *logoi*<sup>17</sup>.

Questa interpretazione si sviluppa di pari passo con un altro effetto delle parole del filosofo, che sprofondano il convertito in un'aporia tale da lasciarlo senza parole (cf. 35 φωνὴ ἐξέλιπε καὶ ἡ γλῶττα διημάρτανε, καὶ τέλος ἐδάκρυον ἀπορούμενος). In numerose occasioni, infatti, tanto Socrate (cf. *Apol.* 17a1-3; *Menex.* 235a6-c6; *Prot.* 328d3-7, il modello più prossimo al passo luciano, καὶ ἐγὼ ἐπὶ μὲν πολλὸν χρόνον κεκηλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπον ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν; *Phaedr.* 234d1-6; *Symp.* 198a-c;), quanto i suoi interlocutori (cf. *Meno* 80a 3; *Symp.* 194a4; 203d8; 215-216) affermavano di essere vittime di un incantesimo (secondo uno schema che richiama facilmente le dimostrazioni di Gorgia sul potere della retorica). Ora, nel caso di Socrate, la conseguenza pressoché immediata di tale fascinazione era la produzione di un nuovo *logos*; l'incantesimo dei *logoi* portava il filosofo a produrre nuovi *logoi* e questo è esattamente quel che accade al convertito che, in seguito alle parole di Nigrino, s'impegna a ripetere quanto sentito e a comporre un *logos*<sup>18</sup>.

Non sorprende, quindi, che a Nigrino sia riferita la metafora platonica dell'arciere (cf. 37 ὅστις δὲ ἀγαθὸς τοξότης καὶ τούτῳ ὁμοῖος, cf. p. 223), che colpisce inesorabile l'anima dell'ascoltatore, sulla scia dello *Ione* platonico. Qui, gli effetti dell'ispira-

---

fia popolare, della satira romana e della diatriba greca, senza, peraltro, necessariamente ipotizzare una dipendenza diretta dell'autore, interessato a temi comunemente satireggiati dai greci come dai romani (Jones 1986, 85). Così, Peretti 1946, 44 ne lega il carattere popolare allo spirito stoico-cinico dei filosofi di strada e Bompaire 1958, 502-9 propende per spiegare le analogie tra Luciano e la satira latina con una lettura diretta di quest'ultima. Inoltre, anche ammettendo la possibilità che tali simmetrie derivino da una tradizione diatribica greca arricchita da immagini specificamente romane, la conclusione è la stessa: ancora una volta, Luciano è debitore della propria biblioteca. Anderson 1976a, 85-89 propone un sintetico ma utile *excursus* della critica al riguardo; per lo studioso «Lucian has combined each of the few peculiarly Roman institutions with some *bête noire* of his own» (*ibid.*, 89).

<sup>17</sup> Il merito di aver richiamato l'attenzione sul frammento, va a Clay 1992, 3447 che ha notato il carattere 'libresco' della ripresa, ancor più rilevante perché i *Pedetai* devono aver avuto a che fare con problemi di critica letteraria. Sulla ripresa e le sue implicazioni, si veda più avanti, a pp. 218 ss.

<sup>18</sup> Così, Schlapbach 2010, 266-67, secondo cui Luciano è interessato alla produzione di nuovi *logoi* come segno di un cambiamento intellettuale e morale, risultante dal loro impatto immediato (cf. Loraux 1974, 184). Alla luce di questo interesse sono, pertanto, spiegate quelle incoerenze riconosciute dalla critica, altrimenti incomprensibili se si pensa a un fedele *reportage* del discorso del filosofo (cf. n. 6 a p. 206).

zione poetica sono paragonati a una serie di anelli magnetici che vanno da Dio al poeta, dal poeta al rapsodo e dal rapsodo al pubblico. Il convertito, infatti, presenta il successivo e personale sviluppo della metafora come una propria versione di discorso filosofico, a seguito di quello proferito da Nigrino (cf. 35 εἰ γάρ τι δεῖ κάμει ἤδη φιλοσόφων προσάψασθαι λόγων, ὧδε περὶ τούτων ὑπέιληφα)<sup>19</sup>.

Le parole del filosofo sono, inoltre, accostate al suono di un flauto frigio (cf. 37), un'immagine molto vicina a quella con cui Alcibiade tesseva l'elogio di Socrate, ἀύλη-τής ben più ammirevole di Marsia (cf. *Symp.* 215b8, cf. p. 140), e vicina anche al *Menesseno*, dove il discorso funebre risuonava tanto soavemente da poter essere accostato solo alle melodie auletiche (cf. 235c1 ἔναυλος ὁ λόγος), che risuonano a lungo nella mente dell'ascoltatore (cf. 235b8-c4)<sup>20</sup>.

Luciano ha, dunque, a mio parere, senz'altro tenuto presente Socrate nel costruire il suo Nigrino, un altro filosofo che attraverso la parola provoca cambiamenti radicali negli interlocutori. Così facendo, ha posto, tra i temi fondamentali del dialogo, le potenzialità e le dinamiche dei *logoi*, orali e scritti. Cosa sia il discorso filosofico e a cosa miri e, più, specificamente, che relazioni intrattengano un discorso filosofico scritto e uno orale è, infatti, di per sé, un tema di rilevanza filosofica, affrontato da Platone e dal suo Socrate in particolare nel *Fedro*, presente, guarda caso, a Luciano nella stesura del *Nigrinus* (cf. pp. 205 ss.).

In questo modo, Luciano sembra collocarsi all'interno di una certa tradizione, anche parodica, che vedeva in Socrate «the talking philosopher *par excellence*»<sup>21</sup> e che il nostro autore sembra aver tenuto presente anche nella costruzione di Licino. Il suo amore per la chiacchiera e la parola (cf. *Conv.* 4; *Herm.* 63; *Nav.* 25; *Salt.* 6. e 7) sembra, infatti, accostarlo a Socrate ma in maniera del tutto peculiare, in funzione del proposito di denuncia imprescindibile al nuovo contesto satirico (cf. pp. 180 ss.).

Mentre, però, la parola liciniana ripropone proverbi, detti, immagini, similitudini, metafore e, talvolta, lo stesso ἔλεγχος (cf. pp. 182 ss.), per Nigrino, invece, la vicinanza si muove principalmente sui risultati (e non sulle strade per arrivarvi).

<sup>19</sup> K. Schlapbach individua la genesi della metafora nel postulato socratico secondo cui il retore deve conoscere bene l'anima dell'interlocutore. La creazione di *logoi* prodotto dell'insegnamento filosofico sarebbe, dunque, percepita come fine a se stessa e la dimensione erotica della retorica trasformata in mal d'amore. Luciano riformulerebbe, dunque, due metafore fondamentali per il *Fedro* e trasformerebbe in metafora il postulato socratico della conoscenza dell'anima da parte del retore. Per Schlapbach, una simile confusione di registro è illustrativa della relazione con Platone, volontariamente e chiaramente frainteso, o in quanto degno retore, in linea con i migliori *standard* socratici o, piuttosto, in quanto fascinatore degli amanti dei *logoi*. Quale che fosse la posizione di Luciano (la Schlapbach ritiene che «for Lucian Plato's success as a writer was perhaps also his failure as a philosopher, at least of the kind described in *Phaedrus*» Schlapbach 2010, 274), a interessarci è che, pur parodiando Platone, Luciano ne segue con attenzione il cammino, creando «his own highly complex and diverse body of philosophical fiction», in linea con il nuovo contesto e destinatario.

<sup>20</sup> Anderson 1978a, 372.

<sup>21</sup> Schlapbach 2010, 262. Socrate è στρωμόλον in *Vit. Auct.* 15.

Terminato il *reportage*, infatti, l'anonimo amico afferma di esserne stato morso alla maniera di un cane rabbioso, in un'evidente eco del *Simposio*, dove Alcibiade reagiva alle parole di Socrate come «morso da un serpente» (218a1). L'immagine ha ovviamente subito una trasposizione e alla vipera è stato sostituito un cane rabbioso, in linea con il *topos* cinico della follia provocata dal morso dell'animale (cf. *Alex.* 55), la stessa incontrata nell'*Hermotimus* (cf. 86 ὡσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν, cf. p. 185) e che torna nel *Philopseudes*, associata agli effetti delle parole di Tichiade (cf. 40 σὺ ... δηχθεις ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδωκέναι κάμοι τοῦ δήγματος, cf. p. 311)<sup>22</sup>.

Luciano ricorre, dunque, alla medesima immagine socratica per descrivere l'effetto provocato dalle parole del personaggio satirico e lo fa in maniera non banale né scontata ma sviluppata e arricchita in funzione del contesto<sup>23</sup>.

Come notato da K. Schlapbach, infatti, nel *Nigrinus*, la maniera con cui l'entusiasmo si trasmette dal convertito all'ascoltatore ricorda non solo lo *Ione* (cf. pp. 209 ss.) ma anche il *Fedro*. Qui, Socrate, ascoltato il discorso di Lisia, così come riportato dall'epónimo protagonista, affermava di essere rimasto affascinato dalla *performance* di quest'ultimo che, visibilmente conquistato dalle parole dell'oratore, nel riportarle aveva trasmesso la propria emozione<sup>24</sup>. Sia Fedro sia il personaggio luciano ripropongono, dunque, un discorso udito (e significativamente, in entrambi i contesti, si ricorre al termine μελέτη, usato all'epoca di Luciano, per indicare le declamazioni dei sofisti, cf. *Phaedr.* 228b6 ἵνα μελετῶν, *Nigr.* 6 μελέτην ἐποιήσάμην, cf. *Symp.* 208a4) e con un entusiasmo tale da contagiare il destinatario<sup>25</sup>.

La Schlapbach manca, però, di concentrarsi sul significato dell'immagine del morso, senz'altro arricchita dall'eco dello *Ione* e del *Fedro*. Nel *Nigrinus*, infatti, agli occhi degli interlocutori, il morso è l'origine di un contagio che è causa di un'abbondante proliferazione di follia (cf. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχῆ ... αὐτὸς ἡμῖν μανίαν ὁμολογεῖς). Per questa ragione, deve essere curato (cf. 38 δέομαί γε σου κοινήν τινα τὴν θεραπείαν ἐπινοεῖν) e da nessun altro che dal suo primo fautore, Nigrino (cf. 38 ἐπὶ τὸν τρώσαντα ἐλθόντας ἰᾶσθαι παρακαλεῖν).

Le parole del filosofo avrebbero, dunque, socraticamente colpito il convertito, come suggerisce il ricorso alla metafora dell'arciere (cf. 37). Queste frecce/parole erano, infatti, intinte in un farmaco agrodolce (cf. 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ), all'o-

<sup>22</sup> Il parallelo è già notato da Whitmarsh 2001, 274-77.

<sup>23</sup> Nel *Philopseudes*, le parole del personaggio satirico hanno ben altro veleno rispetto a Nigrino, perché contaminano il loro destinatario che, come Tichiade, vede mostri, demoni ed Ecati ovunque (cf. pp. 311 ss.). Sull'occorrenza dell'*Hermotimus*, cf. p. 185. Per un confronto fra le tre riprese, pp. 323 ss.

<sup>24</sup> Cf. *Phaedr.* 234d1-7 δαιμονίως μὲν οὖν, ὦ ἑταῖρε, ὥστε με ἐκπλαγῆναι. καὶ τοῦτο ἐγὼ ἔπαθον διὰ σέ, ὦ Φαῖδρε, πρὸ σέ ἀποβλέπων, ὅτι ἐμοὶ ἐδόκει γάνυσθαι ὑπὸ τοῦ λόγου μεταξὺ ἀναγιγνώσκων ἡγούμενος γὰρ σέ μᾶλλον ἢ ἐμὲ ἐπαίειν περὶ τῶν τοιούτων, σοὶ εἰπόμεν, καὶ ἐπόμενος συνεβάκχευσα μετὰ σοῦ, τῆς θείας κεφαλῆς.

<sup>25</sup> Schlapbach 2010, 272 nota anche come Nigrino abbia, come Trasimaco, la stessa capacità di far impazzire la folla per poi calmarla con le proprie parole (cf. *Phaedr.* 267c8-d5).

rigine della guarigione della vista dell'anima, cui si fa riferimento ad apertura<sup>26</sup>. Poi, il contagio, giunto, secondo il modello del *Fedro*, all'amico per mezzo del morso delle parole del convertito, diventa frutto di follia, una follia da cui i due vogliono guarire.

Ora, il fatto che le parole di Nigrino, voce satirica, possano essere fonte di folle contagio non sorprende. La follia è, infatti, una dimensione cara all'eroe satirico luciano, regolarmente ai margini della società, in una logica 'altra', quasi quella di un folle, in nome di ciò che pensa e fa<sup>27</sup>. In un certo senso, sorprende che i destinatari del morso (uno dei quali inizialmente afferma di essere stato guarito dalle parole di Nigrino) si sentano, invece, contaminati; essi non accettano, cioè, le conseguenze di tale morso<sup>28</sup>.

L'immagine platonica è, dunque, ulteriormente 'stravolta'. Oltre alla trasposizione cinica, infatti, il contagio è avversato come una malattia dal destinatario che, pure, si era detto guarito<sup>29</sup> e aveva presentato le medesime parole come intinte in un farmaco agrodolce (cf. 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ). Si vedrà, poi, estesamente che implicazioni questo abbia per la satira e il suo oggetto (cf. pp. 220 ss.).

Per ora, si terminerà ribadendo che l'eponima voce satirica del *Nigrinus* è evidentemente socratica negli effetti prodotti dai *logoi*, ma che, a differenza di quanto accade con Licino, Luciano non pare interessato a riprendere il modello ad altri ambiti (l'εἰρωνεία, il riso, l'amore per la parola e i mezzi espressivi, cf. pp. 165 ss.). Ciò potrà dipendere tanto dal fatto che Luciano incentri il proprio prototipo di filosofo essenzialmente sull'impeccabilità delle azioni, a prescindere dai mezzi e dai modi espressivi, quanto dalla possibilità che l'autore possa essersi effettivamente ispirato a un personaggio facilmente riconoscibile dal pubblico e a cui, pertanto, non era facile attribuire, nel parlato, movenze vistosamente 'letterarie' (cf. pp. 227 ss.).

<sup>26</sup> Cf. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὀξυδερκέστατος κατὰ μικρὸν ἐγιγνόμενη· ἐλελήθειν γὰρ τέως αὐτὴν τυφλώτουςαν περιφέρειων.

<sup>27</sup> La dimensione della follia era espressione di diversità già nel mondo della commedia (cf. pp. 40 ss.), dal celebre μαινεται καινὸν τρόπον di cui 'soffrirebbe' Trigeo (*Pax* 54), alla pazzia di cui sono accusati Strepsiade (cf. *Nub.* 783, 832-33, 844-46), Pisetero (cf. *Av.* 427, 1214), Cremilo (cf. *Pl.* 2, 507-8) e lo stesso Dioniso (cf. *Ra.* 41); per non parlare della mania di cui è vittima Filocleone. Su questi aspetti in generale, Paduano 1974b, 32 ss.

<sup>28</sup> Come si vedrà (cf. pp. 311 ss.), anche Tichiade e l'amico sono malamente contagiati dal morso (cf. *Philops.* 37). L'immagine non è, però, totalmente sovrapponibile. Nel *Nigrinus*, infatti, la voce satirica non è oggetto del morso, ma è lei a mordere 'socraticamente' e, insieme, satiricamente il destinatario primario (il 'convertito') e secondario (il suo anonimo interlocutore); sta poi a questi la scelta di accettare, come gli interlocutori di Socrate, o no le conseguenze del morso.

<sup>29</sup> Cf. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὀξυδερκέστατος κατὰ μικρὸν ἐγιγνόμενη· ἐλελήθειν γὰρ τέως αὐτὴν τυφλώτουςαν περιφέρειων.



### 3. Nigrino, una voce satirica tra realtà e teatro

Protagonista e portavoce di riflessioni e critiche facilmente associabili a Luciano è, dunque, nel *Nigrinus*, il filosofo eponimo protagonista<sup>30</sup>; egli fa ridere delle assurde abitudini romane, colpite da un riso che evoca lo *humour* 'investigativo' di altre opere luciane.

#### ◆ La satira a parole e 'azioni'

Nigrino ha modi di fare amabili (cf. 3 σφόδρα οὖν με φιλοφρόνως ἀσπασάμενος ἡρώτα ὅ τι πράττομι) e parla divinamente (cf. 3 τοσαύτην τινά μου τῶ λόγῳ ἀμβροσίαν κατεσκεδάσεν), cosa che non gli impedisce di avere un atteggiamento fortemente derisorio (cf. 4 καταγελάσαι) nei confronti di quanti rincorrono «la ricchezza, la fama, il regno, l'onore, e inoltre l'oro, la porpora e le cose che per i più sono ragguardevoli» (4), tutti temi diffusamente e ampiamente satireggiati nel *corpus* luciano<sup>31</sup>.

Non poche affermazioni coincidono, infatti, con idee espresse altrove da Luciano e quando il convertito nota come Nigrino imiti il discorso di Momo (cf. 32 ἔλεγεν ἀτεχνῶς τοῦ Μώμου τὸν λόγον μιμησάμενος), tale imitazione potrebbe essere intesa a livello metaletterario, convergendo la sua voce con quella di questa *persona* (cf pp. 16 e 264 ss.). Luciano costruisce, dunque, una figura con cui condivide diverse idee, con cui, a propria volta, Nigrino, come il suo creatore, intrattiene gli interlocutori attraverso l'arte del discorso<sup>32</sup>.

Si pensi, allora, alle riflessioni sul carattere effimero dei beni terreni, cui gli uomini aspirano incessantemente (cf. 42 τῶν δημοσίων νομιζομένων ἀγαθῶν καταγελάσαι, πλούτου καὶ δόξης καὶ βασιλείας καὶ τιμῆς;), e al riso satirico che ne consegue, uno dei motivi conduttori dell'opera luciana (cf. 21 καὶ γελᾶν ... πῶς γὰρ οὐ γελοῖοι, 22 γελοιοτέροι, 24 ἔτι τούτων γελοιοτέρα, 25 καὶ ταῦτα μὲν οὖν γελοῖα ἤγειτο)<sup>33</sup>.

A questo si accompagna l'osservazione, con annessa riflessione, dall'alto (cf. 18 σφόδρα πού μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιγνόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν δυνάμενα), indicata dal verbo ἐπισκοπεῖν, motivo fondamentale della visione satirica, perché (come già osservato) permette lo straniamento necessario a osservare, nei minimi particolari, la vita umana, e tipico di figure come Nigrino, Menippo, cui, guarda caso, il verbo è associato in una tipica scena di osservazione dal-

<sup>30</sup> Così, anche Schlapbach 2010, 264 che non manca, però, di notare come una totale identificazione dell'autore col personaggio sia preclusa dalla lettera dedicatoria.

<sup>31</sup> Testo di riferimento per il riconoscimento dei punti di contatto tra il *Nigrinus* e gli altri dialoghi luciani è Schroeder 2000.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 437.

<sup>33</sup> Cf. *Cont.* 1 τί γελᾷς ὦ Χάρων; 13 πολλοῦ γέλωτος, 16 παγγέλοια ταῦτα, *Eun.* 1 πόθεν, ὦ Λυκῖνε, ἢ τί γελῶν ἡμῖν ἀφίξαι; ... μηδὲ κατέχειν δυνατὸς εἶ τὸν γέλωτα, *Nav.* 46 ἐμοὶ δὲ καὶ τοῦτο ἰκανὸν ἀντί πάντων θησαυρῶν καὶ Βαβυλῶνος αὐτῆς τὸ γελάσαι μάλα ἡδέως, *Peregr.* 2 πολλὰ τοίνυν δοκῶ μοι ὄραν σε γελῶσαντα ἐπὶ τῇ κορύζῃ τοῦ γέροντος (cf. 34, 37, 43, 45).

l'alto (cf. *Icar.* 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο)<sup>34</sup>, o Caronte, protagonista di un dialogo che ha, come sottotitolo, ἢ ἐπισκοποῦντες (cf. pp. 233 ss.)<sup>35</sup>. Inoltre, contemplando dall'alto lo spettacolo del mondo (cf. 18), Nigrino unisce umorismo seriocomico e prospettiva filosofica, come accade nell'*Icaromenippus* e nel *Piscator*.

Il suo disprezzo per gloria e ricchezze non è, dunque, vuota apparenza, come, invece, per i filosofastri e gli intellettualoidi oggetto di satira (cf. 24 ἀπαιδευσία, 25 ἃ μὲν γὰρ ἐν τοῖς συμποσίοις ἐργάζονται, τίνι τῶν καλῶν εἰκάσομεν;)<sup>36</sup>; rivestono, invece, grande importanza ἀλήθεια, ἐλευθερία e παρρησία (cf. 15 ἄγευστος μὲν ἐλευθερίας, ἀπείρατος δὲ παρρησίας, ἀθεάτος δὲ ἀληθείας, 18 ἀληθεία προσλαλῶ), tre elementi chiave per gli eroi di Luciano, dei quali Παρρησιάδης Ἀληθίνως τοῦ Ἐλεγκτικλέους (*Pisc.* 19), per definizione φιλαλήθης (20), rappresenta il caso forse più macroscopico (cf. pp. 14 ss.)<sup>37</sup>. In opposizione a tanti pseudo-filosofi e intellettuali, infatti, Nigrino s'intratteneva «gratis con quanti lo desiderassero, ma anche aiutando i bisognosi e disprezzando ogni comodità, tanto lontano dall'aspirare a ciò che non gli spettasse, da non curarsi neppure del suo che andava in malora»<sup>38</sup>.

Conduce, inoltre, una vita isolata (cf. 18 οἰκουρεῖν εἰλόμην), donnesca, γυναικώδη, e vile, ἄτολμον, agli occhi dei più, intrattenendosi con la filosofia e osservando, dall'alto, come in un teatro affollatissimo, «cose, da un lato, capaci di offrire riso e divertimento a iosa, dall'altro di mettere alla prova un uomo veramente forte»<sup>39</sup>. E da uomo forte Nigrino si comporta, riuscendo a resistere ai desideri, agli spettacoli e alle musiche, passando oltre queste Sirene, in maniera degna di Odisseo, anzi, meglio dell'eroe omerico, vilmente legato e con i tappi alle orecchie<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> Cf. *Icar.* 17 ἀλλ' ἐν αὐτῷ γε ποικίλῳ καὶ πολυειδεῖ τῷ θεάτρῳ πάντα μὲν γελοῖα δῆπουθεν ἦν τὰ γινόμενα e *Cont.* 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα

<sup>35</sup> Già Schwartz 1965, 97 relazionava i dialoghi per l'utilizzo del verbo ἐπισκοπεῖν, senza, però, riconoscere il valore satirico. Lo stesso verbo si tinge d'ironia nell'*Hermotimus* (cf. 5 μύρμηκας ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπισκοποῦντές τινας τοὺς ἄλλους, cf. p. 200), riferito dall'eponimo stoico ai cosiddetti filosofi, del tutto privi di quel «modo di pensare e di interpretare ciò che [si] vede tutto particolare» (Camerotto 2009a, 36), proprio delle voci satiriche lucianee (cf. Camerotto 1998, 199-218).

<sup>36</sup> Cf., tra i numerosi passi, *Conv.* 34 ss. περιττοὺς ὄντας ἐν τοῖς λόγοις ἑώρων γέλωτα ἐπὶ τῶν παραγμάτων ὀφλισκάνοντας ... τοσοῦτων γοῦν φιλοσόφων παρόντων οὐδὲ κατὰ τύχην ἔνα τινὰ ἔξω ἀματήματος ἦν ἰδεῖν.

<sup>37</sup> Cf. *Demon.* 11 μῖσος ... ἐκτίσατο ἐπὶ τε τῇ παρρησίᾳ καὶ ἐλευθερίᾳ, *Lex.* 17 δοκεῖς δέ μοι μῆτε φίλον ... ἔχειν μῆτε ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ πάποτε καὶ παρρησίαν ἄγοντι ἐντετεχυκένοι, *Pseudol.* 4 ὁ Ἐλεγχος, φίλος Ἀληθείᾳ καὶ Παρρησίᾳ θεός

<sup>38</sup> Cf. 26 προῖκα τοῖς ἀξιοῦσι συνδιατρίβων, ἀλλὰ καὶ τοῖς δεομένοις ἀπαρκῶν καὶ πάσης περιουσίας καταφρονῶν, τοσοῦτου δέων ὀρέγεσθαι τῶν οὐδὲν προσηκόντων, ὥστε μηδὲ τῶν ἑαυτοῦ φθειρομένων ποιεῖσθαι πρόνοιαν

<sup>39</sup> Cf. 18 μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γινόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχει δυνάμενα, τοῦτο δὲ καὶ πείραν ἀνδρὸς ὡς ἀληθῶς βεβαίου λαβεῖν.

<sup>40</sup> Cf. 19 ἀτεχνῶς δεῖ τὸν Ὀδυσσεῖα μιμησάμενον παραπλεῖν αὐτὰ μὴ δεδεμένον τῷ χεῖρι, δειλὸν γάρ, μηδὲ τὰ ὦτα κηρῷ φραξάμενον, ἀλλ' ἀκούοντα καὶ λελυμένον καὶ ἀληθῶς ὑπερήφανον «bisogna proprio, come Odisseo, passare oltre, non però con le mani legate – che è cosa vile – né con la cera nelle orecchie, ma udendo libero e giustamente altero».

Si noterà, allora, che tale prospettiva di osservazione è spostata, da una serie d'inserimenti ipertestuali, nella dimensione epica<sup>41</sup>. Nigrino ha, infatti, lasciato Atene, dove i ricchi sono derisi e la povertà rispettata e il riso è strumento per correggere i costumi (cf. 12-14), per giungere a Roma e compiere una vera e propria catabasi (cf. 17), come indicato dalla ripresa di Hom. *Od.* XI 93-94, parte della celebre *Necyia*<sup>42</sup>. E, in effetti, Roma è rappresentata come la città della corruzione, oggetto dell'osservazione satirica del filosofo, volutamente isolatosi alla maniera dello Zeus omerico (cf. 18, cf. Hom. *Od.* XI 163-64)<sup>43</sup>.

Nigrino vive, dunque, in quell'isolamento voluto e necessario tipico dell'eroe satirico, regolarmente ai margini, quando non totalmente estraneo alla società<sup>44</sup>.

Luciano preserva quest'isolamento con stratagemmi di volta in volta costruiti in relazione al differente contesto dialogico, senza abbandonarsi al conformismo; ogni voce satirica si isola, così, in modi del tutto peculiari e Nigrino è uno straniero a Roma, in cui è giunto da Atene<sup>45</sup>; già questo gli permette di collocarsi al di fuori della società, in isolamento.

Luciano, però, non si accontenta e anche questa volta si serve di un nuovo originale motivo che permette di fare della sua voce satirica un estraneo, ancora una volta in maniera tale che il tutto acquisti una propria peculiarità.

#### ◆ Implicazioni satiriche della metafora teatrale

Nigrino rivendica l'isolamento come scelta personale (cf. 18 οἰκουρεῖν εἰλόμην καὶ βίον τινὰ τοῦτον γυναικῶδη καὶ ἄτολμον τοῖς πολλοῖς δοκοῦντα προτιθέμενος) collocandosi orgogliosamente al di fuori della scena del mondo. Osserva, infatti, dall'alto ciò che avviene, «seduto come in un teatro affollatissimo», καθίσας ... ὥσπερ ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ (18), mentre, «come sulla scena in un dramma dai molti personaggi», ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι (20), schiavi divengono padroni, ricchi poveri, poveri satrapi o re e si irrita per l'abbigliamento dei cosiddetti filosofi, più

<sup>41</sup> Camerotto 1998, 259-60.

<sup>42</sup> Cf. 17 λόγον ἀπήτουν τῆς δεῦρο ἀφίξεως, ἐκεῖνα δὴ τὰ τοῦ Ὀμήρου λέγων  
τίπτ' αὐτ', ὦ δύστηνε, λιπὼν φάος ἡελίοιο,  
τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν εὐτυχίαν ἐκείνην καὶ τὴν ἐλευθερίαν, ἥλυθε, ὄφρα ἴδης τὸν ἐνταῦθα  
θόρυβον, cf. Bouquiaux-Simon 1968, 152-53.

<sup>43</sup> Cf. 18 καθάπερ ὁ Ζεὺς τὸν Ἔκτορα ὑπεξαγαγὼν ἐμαντὸν ἐκ βελέων, φασίν,  
ἔκ τ' ἀνδροκτασίης ἔκ θ' αἵματος ἔκ τε κυδοιμοῦ.

<sup>44</sup> Per l'isolamento caratteristico degli eroi di ogni tempo e genere, cf. pp. 40 ss. Per l'isolamento della satira, p. 65.

<sup>45</sup> Inspiegabilmente, Dubuisson 1984, 204 ritiene Nigrino originario di Roma (come documenterebbe l'attestazione del nome nella prosopografia, cf., più avanti, la n. 85), da cui si sarebbe recato ad Atene in villeggiatura.

distinto e vistoso degli altri, «pur recitando la stessa parte nel dramma», ὁμοίως ὑποκρινόμενοι τοῦ δράματος (24)<sup>46</sup>.

Agli occhi di Nigrino, dunque, i ricchi romani consegnano l'anima alla dissolutezza e «proprio come si dice nelle tragedie e nelle commedie, τοῦτο δὴ τὸ ἐν ταῖς τραγωδίαις τε καὶ κωμωδίαις λεγόμενον, forzando il passaggio a lato della porta» (31). Nigrino, invece, osserva la scena romana come uno spettatore e come lo spettatore del migliore teatro greco ne trae giovamento, perché «non esiste miglior palestra di virtù, o vaglio più veritiero dell'anima, di questa città e del soggiorno in essa»<sup>47</sup>.

La metafora teatrale, uno fra gli stilemi più caratteristici del dialogo e, in generale, fra i favoriti di Luciano, che spesso rappresenta il mondo come un teatro (cf. *Apol.* 5, *Gall.* 26, *Icar.* 29, *Nav.* 46, *Nec.* 16, *Pisc.* 31, *Rh. Pr.* 12), è, dunque, per Nigrino, e solo per lui, il mezzo attraverso cui sottolineare l'estraneità agli oggetti dell'osservazione.

Ancora una volta, dunque, Luciano mostra di saper fruire di elementi da lui stesso utilizzati altrove, anche in maniera convenzionale, rivivendoli in funzione del contesto e del personaggio satirico, un estraneo come tanti suoi colleghi nella satira, ma allo stesso tempo diverso in un modo in cui solo Nigrino può esserlo<sup>48</sup>. La metafora teatrale contri-

<sup>46</sup> All'ambito teatrale sembra ricollegarsi anche l'accenno alla ἵππομανία che «si è impadronita ormai di molti che hanno fama di persone serie» (29); sebbene, infatti, non sia esplicitamente presentata in questi termini, il quadretto successivo, con i figli dei Romani che «durante tutta la loro vita dicono il vero una sola volta», e cioè nel testamento (30), è introdotto dall'espressione μετὰ δὲ ταῦτα ἐτέρου δράματος ἦπτετο (30), che lascia intendere che anche la scena precedente vada interpretata in termini teatrali. L'ipotesi è interessante, se si pensa alla nota commedia aristofanea il cui esordio vedeva il vecchio Strep-siade lamentare la rovinosa situazione economica in cui versa a causa della mania (cf. *Nigr.* 29 ἡ ἵππομανία) del figlio per i cavalli. Con tale parallelo, non si vuole, però, decontestualizzare il passo dalla realtà contemporanea; la passione per i cavalli e le corse, infatti, sembra essere esplosa nel II sec., verosimilmente sotto l'influenza di Lucio Vero (cf. Dio Chrys. 32.31. Jones 1985, 86-87).

<sup>47</sup> Cf. 19 μὴ ὑπολάβῃς μεῖζόν τι γυμνάσιον ἀρετῆς ἢ τῆς ψυχῆς δοκιμασίαν ἀληθεστέραν τῆσδε τῆς πόλεως καὶ τῆς ἐνταῦθα διατριβῆς.

<sup>48</sup> Nel *Navigium*, Licino pensa a come, in un brusco risveglio, gli amici si ritroveranno a mangiare pane duro, simili a quegli attori di tragedia che, vestiti i panni di un Agamennone o di un Creonte, devono poi fare i conti con una ben più misera realtà (46. Cf. n. 15 a p. 195). Rispetto alle numerose occorrenze del *Nigrinus*, per le quali già solo il numero suggerisce il peso nel dialogo, l'immagine del *Navigium*, per quanto sufficientemente contestualizzata, spicca per convenzionalità. Sulla frequenza della similitudine teatrale in Luciano, Bompaire 1958, 436-38 e, più recentemente, Kokolakis 1960, 67-109 e Kokolakis 1961. Si veda anche Karavas 2005 e Whitmarsh 2001, 254 per l'immagine del mondo/teatro tra le favorite di Luciano. È, inoltre, motivo cinico (cf. Teles. fr. 2 e 6 Hense, Dio Chr. 13.20, 64.22, Fav. *De ex.* 3.3-4) e attributo di altri filosofi (cf. Ael. *VH* 2. 11 per Socrate, Diog. 7.160 per Aristotele) e affonda le radici nella produzione platonica (cf. *Leg.* 804b), dove la similitudine illustra la dicotomia tra essere e apparenza nella sua valenza metafisica. Bompaire 1958, 436-38 nota come Luciano possa di volta in volta ravvivare, allungare e complicare, al limite della fantasia, le metafore teatrali, integrandole all'interno di evocazioni patetiche o, più frequentemente, divertenti; «même si tous ses éléments sont empruntés – ce qui n'est pas –, la gestation patiente et peut-être inconsciente, la synthèse inlassable et constamment diversifiée, lui confèrent une existence autonome» (*ibid.*, 438). Per la metafora in *Icar.* e *Nec.*, cf. pp. 114 ss.

buisce, infatti, a delinearne il ruolo di voce satirica, mentre, seduto nei posti più alti del teatro, osserva i personaggi che affollano la σκηνή.

#### 4. Il convertito, attore sulla scena: un altro sviluppo della metafora teatrale

Nel *Nigrinus*, l'eponimo filosofo non è il solo associato alla metafora teatrale. Un analogo destino tocca, infatti, al convertito di rientro da Roma e oggetto di una trasformazione tale da indurre l'anonimo amico a chiedergliene l'origine, aprendo la strada al racconto dell'incontro con Nigrino.

Ora, questo resoconto è sin da subito presentato come uno spettacolo (il convertito teme che, per errori propri, l'amico possa essere indotto a condannare il dramma stesso, cf. 8 προαχθῆς ἡρέμα καὶ αὐτοῦ καταγνῶναι τοῦ δράματος), avvertito come tale dall'interlocutore (cf. 10 τὸν ἀγῶνα). Di questa *pièce* egli è attore (cf. 9 ὑποκριτής) e Nigrino poeta, non responsabile, quindi, di eventuali errori, perché lontano dalla scena, 'indifferente' a ciò che avviene in teatro<sup>49</sup>.

Il cosiddetto convertito è, dunque, un attore a tutti gli effetti e mentre si accinge a raccontare l'esperienza romana, afferma che non farà un discorso su tutti gli argomenti (conservando l'ordine, il modo e le parole del filosofo) per evitare di somigliare a quegli attori che, indossata una maschera (προσωπεῖον), impersonano grandi re ed eroi con voci effeminate (cf. 11). Per non essere accusato di indossarne una più grande e di disonorare l'abito, parlerà ἀπὸ γυμνοῦ ... τοῦμοῦ προσώπου, evitando di trascinare con sé, nell'eventuale caduta, l'eroe che rappresenta (cf. 11).

Ora, nell'opposizione tra προσωπεῖον e πρόσωπον, complicata dall'enfatico τοῦμοῦ, la scelta appare non tra l'indossare o meno una maschera, come a prima vista la coppia sembra suggerire, ma tra portare la propria, cosa che, appunto, il convertito si accinge a fare, o quella di Nigrino<sup>50</sup>. In ogni caso, il convertito ha, sin da subito, un approccio differente alla metafora: Nigrino si colloca al di fuori della scena, egli ne è, invece, attore.

La metafora teatrale funziona, dunque, in maniera diversa quando a farne uso siano rispettivamente Nigrino e il convertito. Nel primo caso, infatti, il filosofo ribadisce il proprio voluto isolamento, necessario alla satira che ha, come oggetto, gli attori che cal-

<sup>49</sup> Cf. 9 ὁ μὲν ποιητῆς ἡμῖν τῶν τοιούτων ἀμαρτημάτων ἀνεύθυνος καὶ τῆς σκηνῆς πόρρω που κάθεται, οὐδὲν αὐτῷ μέλον τῶν ἐν θεάτρῳ πραγμάτων. L'immagine anticipa quella con cui il filosofo descriverà la propria condotta di vita isolata (cf. 18 καθίσας ... ὥσπερ ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ).

<sup>50</sup> Whitmarsh 2001, 273. I due termini indicano indiscriminatamente la maschera, anche se πρόσωπον può avere altri usi (Kokolakis 1960, 97). Cf., di contro, Cancik 1998, 33: «he [*scil.* il convertito] does not attempt to imitate the person of Nigrinos. Instead, Lucian wants to speak to his friend as a friend and “without a mask”». Cf. *Tim.* 27 per l'opposizione tra προσωπεῖον ... περιθέμενος e αὐτοπρόσωπον. Per un commento al passo, da ultimo, Tomassi 2011, 354-57 che, tuttavia, non nota i punti di contatto con il *Nigrinus*, riconosciuti, invece, da Anderson 1978a, 369.

cano la scena romana. Nel secondo, invece, la metafora è sviluppata in maniera opposta, giacché il convertito si presenta, in più battute, come un attore che calca proprio quella scena.

#### ◆ Il convertito, un personaggio da commedia

Ad apertura della cornice, e dunque in luogo estremamente indicativo, Luciano sceglie di ricorrere alle parole dei comici per dare le prime, importanti pennellate alla figura del convertito.

Appare, infatti, *σεμνός* e *μετέωρος* (1), due aggettivi che rievocano il Socrate delle *Nuvole*, ascritto tra τῶν νῦν μετεωροσοφιστῶν (360) e noto per l'andatura e lo sguardo spravaldo (cf. 362-63 ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῷ φθαλμῷ παραβάλλεις / κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς), un aspetto su cui è attirata l'attenzione anche per il convertito (cf. 1 ὅλως ὑπεροπτικῶ τινι ἔοικας)<sup>51</sup>. Ma, forse, ancor più che alle *Nuvole*, la scena allude al frammento di Callia (A.) τί δὴ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι· Σωκράτης γὰρ αἴτιος (15 K-A), attraverso il quale si è sopra istituito un parallelo tra gli effetti delle parole di Socrate e quelle di Nigrino (cf. p. 209).

Nelle primissime righe del dialogo, il convertito è pertanto caratterizzato come un personaggio di commedia. Infatti, sia che *σεμνός* e *μετέωρος* alludano al Socrate delle *Nuvole*, sia che riprendano il frammento di Callia, in entrambi i casi, il modello è in due personaggi derisi per l'aspetto sussiegoso.

Non a caso, almeno in un altro luogo, il convertito sembra forse comportarsi come dei celebri personaggi aristofanei. Ci si riferisce alla scena che precede l'inizio del resoconto romano, dove l'amico si congratula per il bel proemio recitato «alla maniera dei retori», κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον (10), ed elenca i luoghi comuni che, per certo, il convertito si prepara a passare in rassegna: la breve durata della conversazione, la mancata preparazione del discorso e la scarsa memoria, oltre al fatto che sarebbe preferibile udirla dalla fonte originaria<sup>52</sup>. Afferma, pertanto, di non avere alcun bisogno di sentirli e se la cosa andrà avanti, fischierà per tutta la recita, παρὰ τὸν ἀγῶνα (10). Ancora una volta, dunque, l'imminente *performance* è avvertita come una *pièce* di teatro. Sta di fatto, però, che nel momento stesso in cui l'amico afferma di non voler sentire tutti quei luoghi comuni, in concreto li elenca, con un artificio retorico che troviamo riproposto subito dopo<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Per una lettura di questi versi come gioco con la figura del Socrate storico, si veda a pp. 135 ss.

<sup>52</sup> Nel *Menesseno* (cf. 234c5-6 ἐκ πολλοῦ χρόνου λόγους παρασκευασμένων), presente a Luciano nella stesura del *Nigrinus* (cf. p. 208), Platone ridicolizza il *topos* della brevità del tempo a disposizione dell'oratore per prepararsi (cf. Lys. II 1.3-5 ἐξ ὀλίγων ἡμερῶν λέγειν ... ὁ πᾶς χρόνος οὐχ ἱκανός e Hyp. IV 4.2-4 ὁ χρόνος ὁ παρῶν ἱκανός, οὔτε ὁ καιρὸς ἀρμόττων τῷ μακρολογεῖν).

<sup>53</sup> Cf. 11 καὶ ταῦτα μὲν, ἃ σὺ διήλθες, ἐβουλόμην ἂν εἰρησθαί μοι, κάκεινα δέ, ὅτι οὐχ ἐξῆς οὐδὲ ὡς ἐκεῖνος ἔλεγε, ῥῆσιν τινα περὶ πάντων ἐρῶ· πάνυ γὰρ τοῦθ' ἡμῖν ἀδύνατον· οὐδ' αὖ ἐκεῖνο

Ora, al di là del carattere retorico del passo (si tratta di una *praeteritio*)<sup>54</sup>, si noterà l'*allure* comica o, per lo meno, scherzosa acquisita dalla figura nel contesto luciano, e per la quale si potrà citare a confronto il prologo delle *Rane* aristofanee (cf. vv. 1-11)<sup>55</sup>. Qui, con analogo procedimento, sono ironicamente passati in rassegna gli instancabili luoghi comuni della farsa (ricca di riferimenti ai bisogni corporali), nel momento stesso in cui sono, di fatto, negati. Il passo risulta così sospeso tra l'instancabile polemica nei confronti delle grossolane commedie contemporanee e il rispetto per le convenzioni espressive del genere e, pur prendendone le distanze a livello poetico, il comico non rinuncia all'efficacia drammatica delle battute<sup>56</sup>.

Tenendo conto della personalità letteraria di Luciano, è, dunque, suggestivo che, ricorrendo al medesimo stratagemma, il samosatense possa aver polemizzato contro gli espedienti della retorica che tanto imperversavano tra gli scritti della Seconda Sofistica; a maggior ragione, in un dialogo come il *Nigrinus* che, da molti e per molto tempo, è stato letto come documentazione del passaggio di Luciano dalla retorica alla filosofia<sup>57</sup>. Senza, infatti, dover necessariamente arrivare a posizioni tanto estreme, l'atmosfera retorica del dialogo, in cui l'elogio di Atene passa in rassegna, nell'ordine atteso, i soliti *topoi* retorici, resta innegabile<sup>58</sup>.

A ciò andrà aggiunto che la scena sembra avere carattere 'teatrale' agli occhi dell'amico che, a conclusione, si chiede se il convertito smetterà di riempirlo di teatro e tragedia (cf. 12 οἷτος ἀνὴρ οὐ πάυσεται τήμερον πρὸς με πολλῇ τῇ σκηνηῇ καὶ τῇ τραγωδία χρώμενος), proprio lui che aveva rimarcato il carattere prettamente retorico (cf. 10 κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον) del proemio!

---

περιθεῖς τοὺς λόγους «non solo questo, che dici, – risponde – vorrei aver detto io, ma anche che io non farò un discorso su tutti gli argomenti, conservando di lui l'ordine e il modo (questo mi è del tutto impossibile), né attribuendogli le sue parole...».

<sup>54</sup> La *praeteritio* o preterizione «consiste nel dichiarare che si tralascerà di parlare di un dato argomento, che intanto viene nominato e brevemente indicato nei tratti essenziali» (Mortara Garavelli 1988, 253).

<sup>55</sup> XANTHIA: La devo dire qualcuna delle solite, padrone, di quelle che fanno ridere gli spettatori? / DIONISO: Di quello che ti pare, tranne "scoppio". Questa no, è venuta a noia. / X: E qualche altra di quelle fini? / D.: Purché non sia "crepo". / X.: E quella più spiritosa di tutte? / D.: Coraggio! L'unica cosa che non devi dire... / X: Cioè? / D.: Cioè, spostando il carico da una spalla all'altra, che te la fai sotto. / X: E neanche che con tutto questo peso, se qualcuno non mi dà una mano, saranno scoregge? / D.: Ti prego: questa la dirai quando ho bisogno di vomitare. (trad. di G. Paduano).

<sup>56</sup> Così, Grilli in Paduano 1996, 52 n. 1.

<sup>57</sup> Tra i primi e più convinti assertori, Gallavotti 1932. Innocenti 1978, 41 ss. (per il quale il *Nigrinus* testimonierebbe una «momentanea adesione al platonismo») pensa non a una generica conversione filosofica ma, addirittura, a un preciso orientamento verso l'epicureismo (così, già Schwartz 1964), a suo parere più funzionale del cinismo alla 'battaglia' aperta. Più recentemente, Hall 1981, 157 e 165 (cui si rimanda per la bibliografia precedente); Cancik 1998. Sul *topos* della conversione, si rimanda a Nock 1933, in partic. 164-81 per il tema della conversione filosofica (dove nessun accenno è, però, fatto al *Nigrinus*).

<sup>58</sup> La povertà è fonte di filosofia e ad Atene tutti, stranieri inclusi, vivono nella tranquillità, nel riposo e nella libertà, intesa come virtù filosofica. Bompaire 1958, 277.

A questo punto, non solo la metafora funziona in maniera diversa con Nigrino e il convertito, ma, in aggiunta, quest'ultimo è ritratto alla stregua di un personaggio di commedia.

Inoltre, se per Nigrino la metafora contribuisce a delinearne il ruolo di voce satirica, mentre, seduto nei posti più alti del teatro, osserva i personaggi che affollano la σκηνή, è allora legittimo attendersi che il convertito, attore di teatro (cf. 9 ὑποκριτής), che calca la σκηνή, sia oggetto di satira<sup>59</sup>. Del resto, almeno un altro tratto sembra spingere in tal senso, e cioè la caratterizzazione comica del personaggio, σεμνός e μετέωρος (1). Si pensi al parallelo offerto da *Hermotimus* e *Navigium*, dove una voce satirica socratica si oppone a oggetti della satira comici (cf. pp. 193 ss.).

Da un lato, dunque, Nigrino, le cui parole sono in grado di produrre effetti vistosamente socratici (cf. pp. 208 ss.), dall'altro, il convertito caratterizzato nelle primissime righe del dialogo come un personaggio di commedia.

Ancora una volta, dunque, Luciano ripropone l'opposizione tra personaggio socratico e comico; a questo punto, si tratta di dimostrare che mentre la prima caratterizza il personaggio satirico, la seconda è anche questa volta propria dell'oggetto della satira<sup>60</sup>.

## 5. Anatomia di una conversione tra teatro e rielaborazione dei modelli

Uno fra gli aspetti più caratteristici del *Nigrinus* è la fulmineità della conversione (cf. 1 ἄφνω μεταβέβλησαι) assolutamente radicale, un tratto su cui s'insiste più volte, dall'esordio alla conclusione e, dunque, con andamento circolare.

Si è, inoltre, visto come la conversione interessi, prima di tutto, l'aspetto del convertito, fattosi σεμνός e μετέωρος (1, cf. pp. 209 e 218)<sup>61</sup>. Un'altra novità sono i capelli lunghi (cf. 1 ἐφ' ὅτω καὶ κομᾶς, ἵνα μὴ ἐν κεφαλαίῳ μόνῳ εὐφραίνώμεθα), un indizio per qualsiasi lettore, consapevole che in Luciano a portarli sono i filosofi.

Il convertito ha ovviamente modi diversi: non guarda gli amici, se non dall'alto in basso, né passa più il tempo in loro compagnia<sup>62</sup>. Egli stesso avverte la radicalità del cambiamento, si dice εὐδαίμων, μακάριος e τρισόλβιος, prendendo in prestito, guarda caso, un termine del teatro (cf. 1 τοῦτο δὴ τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ὄνομα, cf. Aristoph. *Ec.*

<sup>59</sup> Anche nell'*Alexander* e nel *De Morte Peregrini*, i rispettivi oggetti della satira sono presentati, attraverso elaborate metafore teatrali, come degli attori che hanno fatto della propria esistenza uno spettacolo teatrale per un pubblico pagante (cf. Branham 1984, 148 e 153 ss.).

<sup>60</sup> Cf. Clay 1992, 3420-25 per il quale l'oggetto della satira di Luciano è proprio la conversione, fonte di schiavitù ma confusa per libertà.

<sup>61</sup> Cf. 5 dove il convertito concorda sul fatto che il discorso di Nigrino l'ha reso «orgoglioso e altero», γὰρὸς τε ... καὶ μετέωρος, non soffermandosi più sulle piccole cose.

<sup>62</sup> Cf. 1 οὐ τοίνυν προσβλέπειν ἡμᾶς ἔτι ἀξιοῖς οὐθ' ὁμιλίας μεταδίδως οὔτε κοινωνεῖς τῶν ὁμοίων λόγων, ἀλλ' ... ὅλως ὑπεροπτικῶ τι νι ἕοικας.



1129; Soph. fr. 837.1 Radt); afferma, inoltre, di essere divenuto «libero da schiavo, ricco veramente da povero, modesto da stolto e borioso»<sup>63</sup>.

Ora, come già visto (cf. pp. 215 ss.), simili cambiamenti della sorte, con schiavi che divengono padroni, ricchi poveri, poveri satrapi o re, saranno presentati da Nigrino come una scena di un dramma dai molti personaggi<sup>64</sup> e, non a caso, il convertito presenta se stesso come attore di un dramma (cf. 9 ὑποκριτής, cf. pp. 217 ss.).

La coincidenza tra i due passi suggerisce, pertanto, a mio avviso, che il passaggio da schiavo a libero, da povero a ricco e da stolto e borioso a modesto ponga la conversione sul piano di quella scena teatrale su cui il convertito recita la propria parte e a cui Nigrino, invece, guarda satiricamente (cf. pp. 215 ss.). Altri aspetti mi paiono, del resto, muoversi in tal senso.

La primissima reazione del convertito alle parole del filosofo è, infatti, rappresentata da una serie di fallimentari tentativi di parola, accompagnati dai tipici sintomi del mal d'amore, così come consacrati dal celebre frammento saffico (cf. 31 L-P).

Il convertito sperimenta ogni genere di sensazione (cf. *Nigr.* 4 παντοῖος ἐγιγνόμην), dal dispiacere (cf. 4 ἐλυπούμην) e dal vicino pianto (cf. 4 μόνον οὐκ ἐδάκρυον) per lo svilimento delle cose più care, divenute insignificanti e ridicole, alla gioia (cf. 4 ἔχαιρον) per essere passato dalle tenebre alla luce (cf. 4 ἔχαιρον δ' αὖ ὥσπερ ἐκ ζοφεροῦ τινος ἀέρος τοῦ βίου τοῦ πρόσθεν ἐς αἰθρίαν τε καὶ μέγα φῶς ἀναβλέπων), un'immagine, come visto, evocativa del mito platonico della caverna (cf. *Resp.* 514a-520b). Inoltre, da quando l'anima ha riacquisito la vista e il pensiero non si sofferma più sulle piccole cose, va in giro inebriato e invasato (cf. 5 ἔνθεος καὶ μεθύων ὑπὸ τῶν λόγων περιέρχομαι), in un'eco di quell'invasamento coribantico imputato da Alcibiade a Socrate (cf. *Plat. Symp.* 215d-e)<sup>65</sup>.

Ora, tutta questa sintomatologia (saffica e platonica) è ripresa e sviluppata, con andamento circolare, nella sezione conclusiva del dialogo.

Il convertito κεκλημένος (35) è, infatti, preso da profondo turbamento e vertigine (πολλῇ συγχύσει καὶ ἰλίγγῳ κατειλημμένος), vuole parlare ma non riesce (φωνὴ ἐξέλιπε καὶ ἡ γλῶττα διημάρτανε) e non sapendo che fare, piange (τέλος ἐδάκρυον ἀπορούμενος). L'eco saffica è senz'altro forte, come la mediazione platonica: il convertito, infatti, è vittima di un incantesimo (κεκλημένος), esattamente come, in numerose occasioni, Socrate (cf. *Prot.* 328d καὶ ἐγὼ ἐπὶ μὲν πολὺν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπον ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν; *Apol.* 17a1-3; *Menex.* 235a6-c6; *Symp.* 198a-c) e, soprattutto, i suoi interlocutori (cf. *Meno* 80a 3; *Symp.*

<sup>63</sup> Cf. 1 οὐ θαυμαστὸν εἶναι σοι δοκεῖ πρὸς Δίος, ἀντὶ μὲν δούλου με ἐλεύθερον, ἀντὶ δὲ πένητος ὡς ἀληθῶς πλούσιον, ἀντὶ δὲ ἀνοήτου τε καὶ τετυφωμένου γενέσθαι μετρίωτερον;

<sup>64</sup> Cf. 20 ὄρῶντα ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι τὸν μὲν ἐξ οἰκέτου δεσπότην προιόντα, τὸν δ' ἀντὶ πλουσίου πένητα, τὸν δὲ σατράπην ἐκ πένητος ἢ βασιλέα

<sup>65</sup> Su questo aspetto, si veda più diffusamente sopra a p. 140, in partic. la n. 24.

194a4; 203d8; 215–216). È, inoltre, colpito da ἰλιγγος (35) e si trova in una situazione di aporia (cf. 35 ἀπορούμενος), come i destinatari delle parole socratiche (cf. Plat. *Lys.* 216c5 ἰλιγγιῶ ὑπὸ τῆς τοῦ λόγου ἀπορίας). Il passo richiama, inoltre, ancor più direttamente la reazione di Alcibiade alle parole del filosofo: «quando io l'odo, più che ai Coribanti mi balza il cuore, e lacrime mi sgorgano sotto le sue parole, e vedo che ad altri, moltissimi, avviene lo stesso»<sup>66</sup>.

Ora, l'ascendenza platonica della conversione, con tutti i sintomi che comporta, non sorprende in un dialogo dall'impianto evidentemente platonico (cf. pp. 205 ss.) e la cui voce satirica, incarnazione del buon filosofo, in cui teoria e pratica di vita coincidono (cf. pp. 213 ss.), ha tratti socratici (cf. pp. 208 ss.). Il motivo è, inoltre, enfatizzato dalla ripresa saffica, con i tipici sintomi del mal d'amore, a propria volta rivissuta alla luce dell'esperienza platonica.

Luciano si dimostra, così, attento conoscitore oltre che di Platone (nel cui *Fedro*, 235c2-3, Saffo è una fonte d'ispirazione per Socrate) anche della moderna produzione filosofica, per la quale la sintomatologia saffica è punto di riferimento obbligato (cf. Plut. *De profectionibus in virtute* 81d).

Autori come Plutarco (cf. *De audiendo*), Epitteto (cf. 3.23), Gellio (cf. 5.1) e Massimo di Tiro (cf. *Disc.* 1 e 25) dedicano non poco spazio agli effetti della comunicazione filosofica, i cui destinatari dovrebbero permetterle di agire come una medicina, godendone nel profondo e non superficialmente ed edonisticamente. A tutta questa produzione, Luciano strizza maliziosamente l'occhio, sviluppandone il potenziale in maniera originale<sup>67</sup>.

Per chiarire ulteriormente come, basterà osservare in che modo riprenda e sviluppi l'ennesima immagine platonica.

Le parole di Nigrino sono, infatti, accostate a un pungiglione lasciato negli ascoltatori (cf. 7 ὡς ἀληθῶς ἐγκατέλιπέ τι κέντρον τοῖς ἀκούουσιν), un'immagine esplicitamente presa in prestito dal teatro comico (cf. 7 κατὰ τὸν κωμικόν) e, in particolare, dal fr. 102 K-A, con cui Eupoli celebrava l'efficace eloquenza di Pericle<sup>68</sup>. Nel passo, si po-

<sup>66</sup> Plat. *Symp.* 215e-4 ὅταν γὰρ ἀκούω, πολὺ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶτων ἢ τε καρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τῶν τούτου, ὁρῶ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας. Per il *topos* della somatizzazione e dell'aporia provocate dall'esperienza amorosa, cf. AR, *Arg.* 3.285 ss., 450 ss., 616 ss.

<sup>67</sup> Trapp 2008, 117-23. Cancik 1998, 33-34 non ne tiene per nulla conto e avanza, invece, la possibilità che la conversione del *Nigrinus* riproponga un paradigma della *Nea*, citando il fr. *adesp.* 1001 K-A, dove Atene è il posto della nuova vita, a cui (non è chiaro) il parlante sarebbe pervenuto o grazie alla conversione alla (o a una) filosofia o grazie alla città e alla sua vita culturale (Herzog, Zuntz e Gaiser attribuiscono il frammento a Menandro; Kassel e Austin citano anche Filemone, Alessi, Teogene e Posidippo). Questo, insieme ai *topoi* dell'encomio di Atene e al tipo di dizione, riconetterebbe direttamente (o per mezzo di intermediari in prosa) Luciano alla commedia ellenistica.

<sup>68</sup> Cf. Eup. fr. 102 K-A vv. 6-7 ... μόνος τῶν ῥητόρων / τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις. Longo 1976, 104 n. 4.

trà, inoltre, riconoscere l'ennesima influenza di Platone, per il quale, spesso, le parole sono frecce che colpiscono o perlomeno cercano di colpire il destinatario<sup>69</sup>.

Ora, anche questa immagine è ripresa e sviluppata con andamento circolare nel finale. Il discorso, lanciato dritto al bersaglio (cf. 35 μάλα εὐστόχως ἐνεχθείς), ha, infatti, trapassato l'anima del convertito (cf. 35 διέκοψε τὴν ψυχὴν) con un colpo profondo e mortale (cf. 35 βαθεία δὲ καὶ καίριος ἡ πληγὴ ἐγένετο), che lo porta, a propria volta, a produrre un discorso dove si sviluppa la metafora platonica dell'arciere<sup>70</sup>.

Stabilito, infatti, che l'anima somiglia a un bersaglio di materia molle (cf. 36 ψυχὴ μάλα σκοπῶ τινι ἀπαλῶ προσεικέναι), molti arcieri con le faretre colme di discorsi (cf. 36 μεστοὶ τὰς φαρέτρας ποικίλων τε καὶ παντοδαπῶν λόγων) scoccano le proprie frecce, ma non tutti mirando in modo giusto, così che i dardi di alcuni, tirati con troppa forza, non restano nel bersaglio, «lasciando l'anima non più che aperta per la ferita» (36 κερηνυῖαν μόνον τῷ τραύματι τὴν ψυχὴν ἀπέλειπεν), mentre altri, scagliati debolmente, o non giungono alla meta o non lasciano una ferita profonda (cf. 36). Un valente arciere quale Nigrino (cf. 37 ὅστις δὲ ἀγαθὸς τοξότης καὶ τούτῳ ὅμοιος), invece, osservato con attenzione il bersaglio e intinto il dardo in un farmaco agrodolce (cf. 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ), scocca la freccia e «questa, spinta con molta forza, penetra fino ad aprirsi il passaggio, resta confitta ed emette molto di quel farmaco, che diffondendosi percorre in giro tutta l'anima»<sup>71</sup>.

Ora, come si accennava, a conseguenza delle parole di Nigrino, anche il convertito ha scagliato le proprie frecce e l'amico afferma di stare male e di essere ferito (cf. 38 παυσαμένου ἄχθομαι καὶ ἵνα δὴ καὶ κατὰ σὲ εἶπω, τέτρωμαι), riproponendo sinteticamente il motivo saffico e platonico. Di cosa soffre è presto detto; si dice, infatti, affetto da follia (cf. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχὴ ... αὐτὸς ἡμῖν μανίαν ὁμολογεῖς; ... δέομαί γε σου κοινήν τινα τὴν θεραπείαν ἐπινοεῖν) e, insieme al convertito, decide di recarsi da Nigrino in persona per essere guariti (cf. 38 ἐπὶ τὸν τρώσαντα ἐλθόντας ἰᾶσθαι παρακαλεῖν).

Stabilito che le parole di Nigrino, voce satirica, possono essere fonte di folle contagio, in quanto la follia è una dimensione cara all'eroe satirico luciano (cf. per Nigrino, p. 211), ciò che ora va, a mio parere, notato è che, alla fin dei conti, a dispetto delle parole e dell'apparente cambiamento, il convertito vuole liberarsi, insieme all'amico, della

<sup>69</sup> Cf. Plato *Symp.* 219b3 ἀφείς ὡσπερ βέλη dove i dardi sono le parole di Alcibiade, che non colpiscono Socrate, e *Theaet.* 180a3-4 ὡσπερ ἐκ φαρέτρας ῥηματίσκια αἰνιγματώδη ἀνασπώντες ἀποτοξεύουσι. Per le parole/frecce, cf. Luc. *Herc.* 6

<sup>70</sup> Cf. 35 εἰ γὰρ τι δεῖ κάμει ἤδη φιλοσόφων προσάψασθαι λόγων, ὧδε περὶ τούτων ὑπέληφα.

<sup>71</sup> 36 τὸ δὲ ἐνεχθὲν εἶ μάλα ἐντόνως καὶ διακόψαν ἄχρι τοῦ διελθεῖν μένει τε καὶ πολὺ τοῦ φαρμάκου ἀφίησιν, ὃ δὴ σκιδνάμενον ὅλην ἐν κύκλῳ τὴν ψυχὴν περιέρχεται. Τοῦτο τοι καὶ ἤδονται καὶ δακρῶνται μεταξὺ ἀκούοντες, ὅπερ καὶ αὐτὸς ἔπασχον, ἡσυχῇ ἄρα τοῦ φαρμάκου τὴν ψυχὴν περιθέοντος. L'intero passo combina «a quasi-Aristotelian taxonomy of deficiency, excess and right measure, with an invitation to reflect on the sensations experienced by the individual on the receiving end» (Trapp 2008, 115).

guarigione attuata dal farmaco dei dardi di Nigrino, che, in linea con l'immaginario satirico luciano, hanno prodotto la follia, simbolo di guarigione 'satirica'.

La folle contaminazione attuata da Nigrino sul convertito e, per mezzo di lui, sull'amico, non è dunque negativa di per sé, in quanto tipicamente satirica; negativa è, invece, la lettura datane dai nuovi 'adepti' che scambiano la guarigione (della quale non c'è ragione di dubitare visto che lo stesso convertito sottolinea di essere guarito dalla malattia agli occhi), per una malattia, νόσος (38), cui Nigrino dovrebbe trovare una terapia, θεραπείαν (38) e non significativamente un φάρμακος, termine con cui, in questo dialogo, Luciano indica il veleno delle frecce di Nigrino (cf. 9 e 37) e che nel *Philopseudes* è riferito alla verità, il ληθεδανόν ... φάρμακον (39, cf. 40 ἀλεξιφάρμακον), che guarirà Tichiade e Filocle dal morso contagioso dello ψεύδος.

Per quanto, dunque, le parole del filosofo siano effettivamente in grado di trasformare satiricamente i destinatari (in tal senso, vanno, infatti, lette le immagini socratiche dell'arciere e dell'auleta, cf. pp. 209 ss. e 223 ss.), può, però, accadere che proprio questi rifiutino tale trasformazione, accettandone l'apparenza ma non le piene conseguenze.

Del resto, già la nuova moda, da parte del convertito, di portare i capelli lunghi (cf. 1 ἐφ' ὅτῳ καὶ κομᾶς, ἵνα μὴ ἐν κεφαλαίῳ μόνῳ εὐφραινώμεθα) poteva essere letta in tal senso, giacché l'eponimo protagonista dell'*Hermotimus*, un 'uomo nuovo' in tutti i sensi (cf. *Herm.* 86 ἄπειμι γοῦν ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, ὡς μεταβαλοίμην καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σχῆμα), promette di tagliarsi quella barba folta e lunga, πώγωνα ... λάσιον καὶ βαθύν (86), che in Luciano è, insieme ai capelli, una delle caratteristiche esteriori dei cosiddetti 'filosofi'<sup>72</sup>.

Lo stesso σεμνός, con cui Luciano caratterizza il convertito all'esordio del dialogo (cf. 1) e che nei modelli comici indicava un aspetto sussiegoso e altero (cf. pp. 209 e 218), è termine platonico utilizzato comunemente con valore ironico o peggiorativo, per indicare il comportamento di individui che si sentono diversi e superiori, in opposizione alla realtà delle cose<sup>73</sup>. Ora, quest'uso è attestato in due modelli del *Nigrinus*: il *Meneseno* (cf. 235b4-5 ἐγὼ σεμνότερος ἐν τῷ παραχρῆμα γίγνομαι e 235b8-9 αὕτη ἡ σεμνότης παραμένει ἡμέρας πλείω ἢ τρεῖς) e il *Fedro* (cf. 275d6 σεμνῶς πάνυ σιγᾶ e 275d9 ἔν τι σημαίνει μόνον ταῦτὸν ἀεὶ).

Nelle primissime righe del dialogo, dunque, la presentazione del convertito come un personaggio di commedia σεμνός e μετέωρος, come il Socrate delle *Nuvole* e come la

<sup>72</sup> Cf. *Gall.* 10 ἐλέγετο δὲ φιλόσοφος τις εἶναι τῶν πρὸς τὰ μειράκια φλυαρούντων. ὁ γοῦν πώγων μάλα τραγικὸς ἦν ἐς ὑπερβολὴν κουριῶν. Sull'argomento, Baldwin 1973, 71-72.

<sup>73</sup> Loraux 1974, 193. In *Resp.* 563c7-8 la licenza democratica è rappresentata da animali che passeggiano ἐλευθέρως καὶ σεμνῶς, mentre in *Gorg.* 502b1 la tragedia σεμνὴ καὶ θαυμαστὴ è maestra di adulazione; in *Leg.* 633d3 τῶν σεμνῶν οἰομένων sono coloro che si credono austeri. Più complessa la situazione del *Filebo*, dove si oscilla tra il valore prettamente peggiorativo di 28b1 (σεμνύνεις ... τὸν σαυτοῦ θεόν), quello falsamente peggiorativo di 28c3 (σεμνύνων ἐν τῷ παίζειν ἐθορύβησα) e uno forse positivo in 28c7 (οἱ σοφοὶ ἑαυτοὺς ὄντως σεμνύνοντες). Per altri esempi, De Vries 1945.

donna del frammento di Callia (cf. fr. 15 K-A (A.) τί δὴ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος), si arricchisce dell'esperienza di Platone, per il quale l'aggettivo qualifica un aspetto esteriore serio e importante che è, però, vuota apparenza, una descrizione perfetta per un convertito che porta i capelli lunghi ma che rifiuta la follia del satireggiatore.

Oggetto della satira del *Nigrinus* è, dunque, a mio avviso, il convertito che, a dispetto delle parole, di fatto conosce una conversione solo apparente. Da ὑποκριτής (9), egli recita una parte, in cui assume quei segni esteriori, l'aspetto altezzoso e altero e i capelli lunghi, notoriamente satireggiati dalle voci satiriche lucianee, fra cui anche Nigrino (cf. pp. 213 ss.). Parafrasando proprio le sue parole, non tutti, udita la satira, se ne vanno invasi e colpiti, ma solo quanti hanno nella loro natura qualcosa di congenere<sup>74</sup>.

Nigrino, un filosofo senza teorie filosofiche, è, dunque, il portavoce di una satira essenzialmente improntata ai soliti motivi lucianei, e si differenzia dai cosiddetti filosofi per la vita condotta, in cui pratica e teoria coincidono oltre la mera apparenza. Dall'altro lato, invece, l'invasamento del convertito è solo apparente; egli ne è, anzi, solo un attore che rifiuta di portare dal piano della scena a quello della realtà la follia del satireggiatore.

L'epoca di Luciano, «un'epoca-spettacolo, drammatica e grottesca al tempo stesso»<sup>75</sup>, ben si presta a fare da sfondo all'immaginario satirico-teatrale del *Nigrinus*: la corte imperiale con i suoi rituali scenografici; la studiata regia dei ludi circensi e gladiatorii; la spettacolarità dei culti orientali; il cristianesimo con miracoli, martirii e liturgie o, ancora, i momenti eclatanti e intrisi di teatralità offerti da personaggi come Peregrino o Alessandro di Abonuteco (cui, come noto, Luciano dedica due opuscoli satirici). Per non parlare delle dispute pubbliche, come quella portata in scena nell'*Eunuchus* (cf. pp. 191 ss.).

È l'epoca delle declamazioni pubbliche che portano retori e sofisti da un capo all'altro dell'impero, con veri e propri 'spettacoli della parola', in cui mostrano una perizia retorica tale da trattenere per ore un buon numero di persone a prescindere dal tema trattato. Questi 'uomini di teatro' avevano i propri repertori, ma molto spesso si cimentavano in declamazioni estemporanee, scelte da un pubblico (cf. Philostr. *VS* 482) da conquistare, oltre che con la parola con la gestualità<sup>76</sup>. Uno o più oratori si avvicendavano sulla scena di biblioteche, *bouleuteria*, *odeon* e teatri, recitando *meletai* (di tema storico, forense o epidittico) precedute da brevi *prolaliai*, dove si poteva raccontare una storia breve, descrivere un'opera d'arte o, anche, presentare una piccola sezione del proprio

<sup>74</sup> Cf. 37 φιλοσόφων ἀκούοντες οὐ πάντες ἔνθεοι καὶ τραυματαῖαι ἀπίασιν, ἀλλ' οἷς ὑπὴν τι ἐν τῇ φύσει φιλοσοφίας συγγενές.

<sup>75</sup> Matteuzzi 1998, 223.

<sup>76</sup> Cf. Webb 2006, 35: «the orator had to use gesture to make events he was speaking about in court seem present and of supreme importance to his audience».

repertorio, per riscaldare il pubblico e farselo favorevole<sup>77</sup>. Il sofista era come l'attore di un dramma ambientato in un particolare momento dell'età classica, un dramma in cui il pubblico era profondamente implicato: non un semplice spettatore ma un 'attore' che, nei panni di 'tribunale' o 'assemblea' era direttamente chiamato in causa dall'attore/sofista<sup>78</sup>.

Luciano è un rappresentante eccellente di tutto questo, che ha viaggiato in lungo e in largo dando letture pubbliche dei propri dialoghi (cf. *Bis acc.* 25-35; *Pisc.* 25; *Zeux.* 1)<sup>79</sup>. Non a caso, nel *Nigrinus*, ricorre proprio al termine *μελέτη* per indicare il discorso che il convertito si accinge a fare, 'riportando' le parole del filosofo (cf. *6 μελέτην ἐποιησάμην*).

«L'immaginario luciano ... prende [dunque] spunto da tale cifra dominante ..., la interiorizza, la fa propria e vi si adegua – sottolineandola e chiarendola ... In questo senso, Luciano ci appare un fedele testimone e interprete del suo tempo»<sup>80</sup>, un tempo in cui tutto (conversioni filosofiche incluse) è spettacolo. La voce satirica ne resta, però, fuori, a osservare dall'alto lo spettacolo del mondo.

---

<sup>77</sup> Mestre 2004, 279-80; Whitmarsh 2005, 19-22; Webb 2006, 28. Cf. Swain 1996, 298 ss., in partic. 315 ss.; Mestre 2012.

<sup>78</sup> Webb 2006, 32-34. Nella pratica declamatoria pubblica, esiste un legame con la pratica scolastica: «for every student who recited, who briefly became Demosthenes, there would have been others practising listening to Demosthenes. The rhetorical schools taught that listening (*akroasis*) was not a question of passively receiving the transmitted words» (*ibid.*, 35).

<sup>79</sup> Cf. Hall 1981, 16-44; Jones 1986, 9-15.

<sup>80</sup> Matteuzzi 1998, 224.

### APPENDICE. Riflessioni su alcuni tentativi d'identificazione

Leggendo il *Nigrinus*, molti si sono confrontati con la possibilità che nell'eponimo protagonista possa celarsi una figura 'reale', presa in prestito come cassa di risonanza delle idee dell'autore.

L'ipotesi più comune, a lungo e ancora sostenuta, è che si tratti del platonico Albino<sup>81</sup>. Fra i suoi fautori più recenti, l'australiano H.A.S. Tarrant ne propone l'interpretazione probabilmente più articolata; per lo studioso, infatti, l'oggetto della satira sarebbe Nigrino, dietro cui si celerebbe un filosofo che, per filo-ellenismo e amore per la filosofia, avrebbe cambiato nome.

Tale filosofo sarebbe proprio il noto Albino, autore di commenti e di un'introduzione alle opere di Platone, un personaggio dietro cui Tarrant riconosce l'Alcinoos, autore di un *Didascalicus* in cui non poco peso ha, guarda caso, la teoria dell'appropriatezza del nome esposta nel *Cratilo* platonico<sup>82</sup>. Albino, dunque, in coincidenza con un maggiore impegno filosofico, avrebbe cambiato nome in Alcinoos, perché più corrispondente al nuovo impegno, il che spiegherebbe satiricamente l'inversione da Albino a Nigrino, il tema della conversione improvvisa, il filo-ellenismo (abbandono di un nome romano per uno greco) e la frequente presenza di Omero, in considerazione dell'origine epica di Alcinoos.

Ora, per quanto l'ipotesi sia interessante, essa si fonda sull'identificazione, tutt'altro che scontata, di Albino e Alcinoos e, oltretutto, sulla supposta satira del protagonista che, se effettivamente in grado di provocare una così repentina e radicale conversione, sarebbe stato dotato, secondo Tarrant, di cospicui argomenti filosofici a giustificarla.

Lo studioso sembra, pertanto, trascurare che Luciano, qui come altrove, scelga di concentrarsi su un aspetto fondamentale della satira filosofica: la condotta di vita di Nigrino, appunto, vero filosofo perché conduce una vita irreprensibile, a differenza dei tanti pseudo-filosofi, oggetto esplicito di satira, di cui, si badi bene, non sono satireggiate le credenze ma l'incoerenza degli stili di vita. Nigrino, dunque, non è l'oggetto della satira ma il suo fautore, in linea, peraltro, per argomenti, con altre voci satiriche luciane (cf. pp. 213 ss.).

Né, del resto, pare sufficiente considerare assurdo lo spiccato filo-ellenismo del filosofo a svantaggio di Roma; se, infatti, si può condividere la considerazione che, visto il

<sup>81</sup> Categorico Quacquarelli 1956, 43-49, per il quale è fuor di dubbio che «ad individuare il Nigrino, oltre alla naturale passione di Luciano verso Platone in genere, ci sono due riferimenti che portano ad affermare che si tratti di Albino: l'armonia del pensiero con l'azione, di schietta fondazione platonica, e gli studi matematici» (*ibid.*, 46). È, invece, certo del carattere fittizio del personaggio, Schwartz 1965, 95-98 per il quale è un semplice caso che il nome Nigrino costituisca il negativo di Albino, personalità il cui studio non chiarisce in alcun modo il messaggio dell'opera luciana.

<sup>82</sup> *Didascalicus* o *Didaskalikos* è il titolo comune, da Witt 1937 in poi, con cui ci si riferisce a quest'opera attribuita dai manoscritti ad Alcinoos. C.F. Hermann la chiamava *Isagoge* (lo stesso titolo del *Prologus* di Albino), Louis *Epitome* (Tarrant 1985, 87 n. 1).

carattere generale della satira, diretta a ricchi e filosofi di qualsiasi nazionalità, Atene e Roma non siano altro che due simboli<sup>83</sup>, l'ovvietà dell'opposizione non implica che Luciano la stia, in realtà, deridendo.

Infine, Tarrant non sembra tenere conto della matrice letteraria di molti degli aspetti attraverso i quali, a suo avviso, si svilupperebbe la satira del filosofo, primo fra tutti la straordinarietà della conversione, che affonda le radici nel *Simposio* (cf. pp. 207 ss.)<sup>84</sup>.

Del resto, come notato dalla critica, l'identificazione, comunque suggestiva, di Nigrino con Albino si scontra con il fatto che questa volta Luciano, che normalmente non si fa scrupoli nel nominare i contemporanei, ricorrerebbe a uno pseudonimo, un nome fittizio, peraltro non costruito secondo i soliti schemi, e di cui è difficile comprendere l'opportunità: perché usare uno pseudonimo, se si ha l'intenzione di elogiare e non di criticare qualcuno?<sup>85</sup>

D'altra parte, esiste la possibilità che dietro al personaggio compaia in filigrana il Celso dell'*Alexander*, amante delle verità, amabile e affabile con tutti, discepoli inclusi (cf. 61 τῷ πρὸς ἀλήθειαν ἔρωτι καὶ τρόπου πραότητι ... καὶ δειξότητι πρὸς τοὺς συνόντας), esattamente come Nigrino (cf. 3 σφόδρα ... φιλοφρόνως ἀσπασάμενος, 26 τὸ ἡμερον τοῦ τρόπου e 27-28 per l'atteggiamento benevolo e controcorrente nei confronti dei discepoli).

Possibili allusioni a parte, però, i due ritratti sono di fatto irriducibili: Nigrino è, infatti, un uomo modesto, che possiede una piccola proprietà (cf. 26 ἀγρὸν οὐ πόρρω τῆς πόλεως κεκτημένος), ha vissuto in Grecia (cf. 17 ἐπανήειν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος) e ha di che vivere senza domandare onorari per i propri insegnamenti; di contro, Celso sembra un personaggio di certo rilievo, che deve aver vissuto in Siria o in Asia<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Così, anche Cancik 1998, 31 nonostante legga il dialogo in chiave autobiografica (cf. n. 93 a p. 230).

<sup>84</sup> Cf. Tarrant 1985, 87-95.

<sup>85</sup> Questa l'osservazione di Hall 1981, 163 che, però, ritiene che un filosofo di nome Nigrino, di cui Luciano sarebbe il solo testimone, abbia effettivamente vissuto sotto questo nome (cf. Caster 1937, 34 che riteneva Nigrino un personaggio reale, per il tono di rispettosa ammirazione della lettera dedicatoria). Anche Jones 1986, 25 considera indubbia l'esistenza del filosofo: «the cognomen "Nigrinus" may denote a connection with the Avidii Faventia, two of whom were friends of Plutarch (*PIR*<sup>2</sup> A 1407-10): note C. Avidius Heliodorus, rhetor and philosopher under Hadrian (*PIR*<sup>2</sup> A 1405) and two philosophic Avidii from Thespieae, Plassart, *BCH* 50 (1926) 433 no. 63» (*ibid.*, 25-26 n. 7). Schroeder 2000, 437, sostenendo la mancata identificazione Nigrino/Albino, riconosce nell'invenzione del nome una volontà simile a quella alla base della coppia Λυκῖνος/Λουκιανός, essendo il filosofo platonico, un'ulteriore rappresentazione dell'autore di Samosata, l'immagine riflessa di un oratore, Luciano appunto, che presenta, sotto la maschera del comico, temi morali e filosofici. Rifiutava l'identificazione in Albino già Caster 1937, 34, pur ritenendo Nigrino un personaggio reale, per il tono di rispettosa ammirazione della lettera dedicatoria. Cf. Clay 1992, 3420-21.

<sup>86</sup> Cf. 26 προῖκα τοῖς ἀξιοῦσι συνδιατρίβων, ἀλλὰ καὶ τοῖς δεομένοις ἀπαρκῶν καὶ πάσης περιουσίας καταφρονῶν, τοσοῦτου δέων ὀρέγεσθαι τῶν οὐδὲν προσηκόντων, ὥστε μηδὲ τῶν ἑαυτοῦ φθειρομένων ποιεῖσθαι πρόνοιαν. Schwartz 1965, 98-99. Il Celso dedicatorio dell'*Alexander* è stato a lungo identificato con l'omonimo filosofo, autore di un *Alethès Lógos*, confutato da Origene nella *Contra Celsum* (cf. Schwartz 1964, 390; Innocenti 1978, 42-43; *contra*, Branham 1984, 150 n. 16).



Dunque, mettendo da parte qualsiasi pretesa di riconoscere quale personaggio storico possa celarsi dietro Nigrino, un'identificazione che, se reale, ha ormai perso l'immediatezza che doveva avere per Luciano e i suoi contemporanei, ciò che andrà tenuto presente, è che si faccia portavoce di idee facilmente associabili all'autore, di cui, però, non si configura come una semplice incarnazione letteraria, esattamente come Λυκῖνος/Λουκιανός (per cui si veda a pp. 165 ss.). Ancor più che nei dialoghi liciniani, infatti, nel *Nigrinus* le identità sono attentamente dissimulate e il lettore è continuamente disorientato dalle fugaci ed evanescenti comparse dell'*ego* autoriale, teatralmente ora svelato ora mascherato<sup>87</sup>.

Luciano sceglie, infatti, di mantenere anonimi i due interlocutori della cornice, il che ha portato numerosi studiosi a versare fiumi d'inchiostro nel tentativo di identificare nell'anonimo convertito Luciano in persona<sup>88</sup>.

Lo stesso autore gioca con questa possibilità, aprendo l'opera con una lettera dedicatoria da parte di un omonimo all'eponimo filosofo (cf. *praef. Nigr.* 1 Λουκιανός Νιγρίνω εἶ πρόπτειν), in cui rivela il timore di incappare nel ridicolo, τῷ γελοίῳ, nell'inviargli il testo e, insieme, confessa di essere stato completamente conquistato dalle sue parole (cf. *praef. Nigr.* 6-7 μὴ παρέργως εἴλημμαι πρὸς τῶν σῶν λόγων), il che lascia presumere che l'interlocutore anonimo, di ritorno da Roma e ferito dalle parole di Nigrino, possa essere Λουκιανός, *alias* Luciano, anche in considerazione delle rare inclusioni del nome all'interno del *corpus* (cf. n. 61 a p. 20)<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Whitmarsh 2001, 273-74 e 278 per il quale «Lucian's own theatricality and self-concealment in this text implicate him in precisely Nigrinus' criticisms of Rome ... The *Nigrinus* constructs the image of a truth-telling, free-speaking, philosophical voice that might speak out against the vanity nature of the image, construed fictively from within Lucian's hall of mirrors». Schroeder 2000, 441, che pure tende a vedere in Nigrino una maschera, sostiene l'impossibilità di leggere il dialogo come biografico (aspetto per cui si veda anche la n. 93 a p. 230). Di un certo interesse, la posizione di Ni-Mheallaigh 2005, 89-103 che propone, al di là di qualsiasi definitiva spiegazione, un voluto gioco da parte di Luciano, non isolabile dalle origini platoniche del dialogo, e conclude «whether it is legitimate to read any of these concerns retrospectively into Plato's work is beyond of this paper to argue, but clearly both of these authors are interested in exploring self-consciously issues such as the authority, ontology and textuality of their literary creations» (*ibid.*, 101).

<sup>88</sup> Solitamente, in Luciano, un doppio vocativo chiarisce, nelle prime repliche, la distribuzione delle battute, secondo una tecnica che, vista la frequenza con cui compare, è avvertita come tale dall'autore (Andrieu 1954, 291 ss. e 308 ss. Cf., sopra, la n. 37 a p. 15). Laddove presenti, gli anonimi possono essere ricondotti a tre categorie: personaggi che non necessitano di una caratterizzazione individuale perché portavoce di un gruppo; figure identificate da sostantivi del tipo ἑταῖρος (cf., oltre al *Nigr.*, *D. meretr.* 7, *Fug.*, *Icar.*); e, infine, le cosiddette *identités dissimulées* dell'invettiva οὐκ ὀνομαστί, nell'impegno di vestire, almeno nella forma, la veste del satirizzatore. Talvolta, la presenza di un personaggio anonimo può essere semplicemente determinata dallo svolgimento dialogico (cf. *D. Deor.* 22, 16, 17; *D. Mort.* 22). Andrieu 1954, 309-10; Ureña 1995, 19-20.

<sup>89</sup> Quacquarelli 1956, 35 ss. non si pone nemmeno il dubbio che il convertito non sia Luciano (così, anche Peretti 1946, 10-11, seppur discuta del reale significato della conversione). Interpreta in questi termini il *Nigrinus*, anche Gassino 2002b, 266-67. Non accenna a questa possibilità Schroeder 2000, 439-40, per cui l'anonimato del futuro convertito, sofferente agli occhi, è dovuto al contesto e cita Plat. *Symp.*

Quel che è certo è che Λουκιανός e il convertito presentano alcuni indiscutibili punti in comune: entrambi sono recentemente entrati in contatto con Nigrino o perlomeno, nel caso di Λουκιανός, con i suoi *logoi*; entrambi sono rimasti profondamente colpiti dalle sue parole; ed entrambi s'impegnano a fornire un resoconto di tale esperienza, orale il convertito e scritto Λουκιανός. È allora probabile che i punti di contatto tra i due sottolineino il potenziale sovrapporsi di due *logoi* di fatto differenti, di cui le due parti sono rispettivamente rappresentative, quello orale, appunto, e quello scritto. Da un lato, infatti, la lettera dedicatoria, «a medium ... towards a more private reception than a speech»<sup>90</sup> pone la ricezione dell'opera sul piano della scrittura, essendo stata scritta per essere letta; dall'altro, però, il convertito e il suo interlocutore e, verosimilmente, lo stesso Λουκιανός, sono destinatari di *logoi* recitati, così che il destinatario esterno è, in certa misura, distaccato dall'esperienza dei suoi protagonisti<sup>91</sup>.

Se, dunque, ancora una volta, parlare di un'identificazione totale tra Luciano, Λουκιανός e il convertito sarebbe quanto meno estremistico (il che, tra l'altro, mi pare assai improbabile visto che il 'convertito' si configura come un oggetto della satira, cf. pp. 217 ss.), non lo è, invece, sottolineare il gioco di specchi tra le figure, peraltro, non inficiato neppure dall'effettivo valore biografico del testo<sup>92</sup>.

Poco importerebbe, cioè, che l'autore o il convertito si siano effettivamente recati a Roma per una visita oculistica; come, infatti, opportunamente notato da D. Clay «the Convert's eye troubles in the "Nigrinus" are a metaphor for the spiritual glaukoma that clouded his vision before his conversion»<sup>93</sup>, secondo quanto implicitamente suggerito

---

219a2-4 ἢ τοι τῆς διανοίας ὄψις ἄρχεται ὀξὺ βλέπειν, ὅταν ἡ τῶν ὀμμάτων τῆς ἀκμῆς λήγειν ἐπιχειρή. Cf. Goldhill 2002, 64: «the use of Lucian's name in the letter heading becomes in this way part of the work's interest in what being true to oneself – and speaking out – might involve». Si veda anche Schlapbach 2010, 264 per cui la lettera offre l'opportunità di nominare Λουκιανός, identificandone l'autore in Luciano «if only to confound this apparent straightforwardness in the sequel by adding further, similar voices».

<sup>90</sup> Schlapbach 2010, 266 n. 39.

<sup>91</sup> Cf. Whitmarsh 2001, 278 per il quale la cornice «secluded the reader from the voice or *logos* of the text, glimpsing its power through seductive veils of secondary representation».

<sup>92</sup> Per il gioco di specchi, si veda Schlapbach 2010, 263-64 per la quale la lettera avrebbe anche la funzione di dotare Nigrino di un'esistenza esterna al racconto del convertito. Diversamente Dubel 1994, 20 n. 7 nega qualsiasi possibilità che vi si possa riconoscere Luciano. Pur lasciandosi alcuni margini di dubbio («what is genuine and what fictitious autobiography in this text must remain an open question»), Cancik 1998, 31 legge in chiave autobiografica l'intero dialogo, data intorno al 155 l'incontro tra Luciano e Nigrino e, addirittura, non coglie il carattere satirico dell'opera, ascritta tra «few serious writings» (*ibid.*, 48).

<sup>93</sup> Così, Clay 1992, 3422 che nega qualsiasi valore biografico al viaggio, da guardarsi, piuttosto, alla luce del lungo *pedigree* della metafora oculistica (cf. Parm. fr. 28 B 4.1. DK; Democr. fr. 68 B 119; Soph. *OT* 371; Plat. *Phaed.* 109c3-d5, *Resp.* 533c7-d4). Lo studioso, tuttavia, finisce per cadere nell'estremo opposto, negando qualsiasi possibilità d'identificazione. Sul carattere metaforico della visita oculistica si veda anche Gallavotti 1932, 62 che, nonostante ritenga indubbia la realtà del viaggio, «testimonianza fedele di un caso realmente avvenuto a Luciano» (*ibid.*, 56) nel 159, allo stesso tempo nega qualsiasi pretesa di veridicità alla minacciata cecità, «un espediente retorico ad effetto in tale scritto, nel quale si

dal miglioramento repentino della vista dell'anima (cf. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὄξυδερκέστατος κατὰ μικρὸν περιφέρων).

Mezzo della guarigione è, del resto, un viaggio che può facilmente essere letto in chiave metaforica. Il viaggio per mare alla ricerca della verità filosofica è, infatti, un motivo tradizionale, presente già in Platone: nel *Fedone*, il filosofo è colto mentre sale su una barca per andare alla ricerca della verità (cf. 85d); in *Alc.* 2. 147a, Socrate dice che se una città o un'anima vogliono vivere correttamente, devono tenersi stretta la conoscenza del meglio, come chi vuole navigare deve tenersi stretto il nocchiero; infine, lo stesso demiurgo è descritto come un timoniere (cf. *Pol.* 272e).

All'epoca di Luciano, inoltre, le interpretazioni allegoriche del viaggio odissiaco erano senz'altro diffuse ed è appena il caso di ricordare quale attento conoscitore di Omero fosse il samosatense<sup>94</sup>.

Il nostro autore si colloca, dunque, ancora una volta nella tradizione, come confermato da testi come l'*Icaromenippus*, la *Necyomantia* e le *Verae Historiae*, dove i viaggi aerei e ctonio rappresentano, di fatto, la ricerca della conoscenza<sup>95</sup>. Nelle *Verae Historiae*, in particolare, il viaggio fantastico si presenta come una parodia della ricerca filosofica, con creature bizzarre e incidenti a parodiare i filosofi e le loro teorie<sup>96</sup>.

Nel *Nigrinus*, il motivo del viaggio continua a essere metafora del viaggio verso la conoscenza, ma, per Luciano, personalità estremamente originale, diventa anche strumento di parodia e, conseguentemente, di satira.

---

racconta un nuovo orizzonte spirituale che si apre agli occhi dell'autore». Dello stesso parere, anche Peretti 1946, 19 che però, interpreta in tutt'altra maniera la conversione, anche per lui comunque degna di valore biografico. Non si riferirebbe, infatti, a una scuola filosofica, perché i contenuti del discorso di Nigrino non sono filosofici, ma, invece, riguarderebbe il «movimento di opposizione fomentato dai filosofi contro Roma ... documentato, per l'età di Luciano, da varie fonti» (*ibid.*, 72 cf. Baldwin 1961, 207). Dubuisson 1984, 188 e 203 ridimensiona, però, la supposta resistenza anti-romana di alcuni intellettuali greci, un fenomeno, per lo studioso, del tutto marginale. Il II sec. pare, piuttosto, animato da una continua tensione tra passato e presente, in cui «for speakers and audiences alike, declamation provided a means of staying (temporally) Roman while becoming Greek» (Webb 2006, 45).

<sup>94</sup> Per l'approccio allegorico al testo omerico, favorito da filosofi stoici come Cratete di Mallo e poi giunto al tardo platonismo, Georgiadou-Larmour 1998, 311 con bibliografia sull'argomento. Per Omero in Luciano, si rimanda ancora una volta a Bouquiaux-Simon 1968.

<sup>95</sup> Su questi aspetti in *Icaromenippus* e *Necyomantia*, cf. pp. 110 ss.

<sup>96</sup> Non a caso, il testo presenta cinque motivi normalmente associati al mondo dei falsi filosofi: ascesa alla conoscenza, bevute di vino, litigi, travestimenti e una certa difficoltà nel dire la verità. Per questa lettura convincente delle *Verae Historiae*, Georgiadou-Larmour 1998.



**CONTEMPLANTES, CATAPLUS E IUPPITER TRAGOEDUS: UN SOLO DIALOGO PER PIÙ VOCI SATIRICHE**

Sinora, passando in rassegna il *corpus* satirico luciano, ci si è trovati di volta in volta di fronte a dialoghi al cui centro si erge una voce satirica. Ciascuna si è rivelata estranea all'oggetto dell'osservazione ma ognuna in maniera 'personale' e, peraltro, non necessariamente determinata dall'archetipo. Pur proponendo una sorta di *fil rouge* che si snoda attraverso i protagonisti della satira, Luciano si mantiene, dunque, 'originale'.

A riprova di questo e del fatto che il samosatense è autore che sfugge a facili schematismi, la sua produzione sembra conoscere anche un altro modo (apparentemente non ancora notato) di condurre la satira, più 'corale'. Può accadere, infatti, che, all'interno di un medesimo dialogo, le voci satiriche si moltiplichino, facendosi da cassa di risonanza l'un l'altra; questo è il caso di *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*.

### 1. 1. Caronte, una voce satirica tra Inferi e cielo

La definizione di Caronte come voce satirica tra Inferi e cielo è volutamente 'provocatoria'; intanto, perché a questo personaggio, protagonista dell'osservazione satirica nei *Contemplantes*, è stato da altri riconosciuto il ruolo di interlocutore del personaggio satirico, Hermes, artefice e creatore della *mechane*, nonché osservatore della vuota apparenza della vita umana<sup>1</sup>.

Il participio plurale del titolo (ΧΑΡΟΝ Η ΕΠΙΣΚΟΠΟΥΝΤΕΣ) pare, però, suggerire un'altra lettura, se non altro perché, come equivalente del verbo κατασκοπέω, ἐπισκοπεῖν è un termine chiave per la satira nell'osservazione della realtà, di fatto, molto impiegato da Luciano (cf. *Abd.* 22, *Bis acc.* 11, *D. Mort.* 20.2, *Eun.* 12, *Herm.* 41 e 64, *Merc. cond.* 10, *Peregr.* 64, *Philops.* 25, *Somn.* 15, *Tim.* 2)<sup>2</sup>. Fa, infatti, riferimento alla figura del κατάσκοπος, il cinico per antonomasia (cf. *D. Mort.* 20.2 ἔμβαινε, ὦ Μένιππε ἀνδρῶν ἄριστε, καὶ τὴν προεδρίαν ἔχε παρὰ τὸν κυβερνήτην ἐφ' ὑψηλοῦ, ὡς ἐπισκοπῆς ἅπαντας), ben rappresentato dalla celebre immagine di Menippo che, come più tardi Caronte, risale dall'Ade sotto i panni di un'Erinni per osservare i costumi dei vivi (cf. *Suda* φ 180, s.v. φαίος)<sup>3</sup>. Al motivo andranno, inoltre, affiancati, per l'ispirazione luciana, Omero (cf. *Od.* VIII 266 ss.), i comici e gli stessi miti platonici, per

<sup>1</sup> Cf. Camerotto 1998, 283.

<sup>2</sup> Su questo aspetto, si veda anche a pp. 200, 213.

<sup>3</sup> Ureña 1995, 28 che ritiene *D. Mort.* 20.2 (ὡς ἐπισκοπῆς ἅπαντας riferito a Menippo) ispiratore, insieme a *Cont.* 5, del titolo dei *Contemplantes*. Cf. Camerotto 2012, 219-20 per la funzione straniante di questa rappresentazione menippea, per cui si veda sopra, a p. 82.

arrivare, infine, alle scuole di retorica, dove, ai tempi di Luciano, prosperavano esercizi declamatori su temi come l'adultero smascherato (cf. Philostr. *VS* 542)<sup>4</sup>.

Il participio plurale ΕΠΙΣΚΟΠΟΥΝΤΕΣ mi pare, quindi, suggerire che tanto Caronte quanto Hermes siano agenti dell'ἐπισκοπεῖν esattamente come le voci satiriche Menippo (cf. *Icar.* 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφάινετο) e Nigrino (cf. *Nigr.* 18 σφόδρα που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιγνόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν δυνάμενα)<sup>5</sup>. L'azione dell'ἐπισκοπεῖν è, infatti, tipica di «un personaggio con un modo di pensare e di interpretare ciò che vede tutto particolare»<sup>6</sup>, un personaggio satirico, dunque, esattamente come Menippo, Nigrino, Hermes e, verosimilmente, anche Caronte.

Esiste, però, un secondo motivo per cui la definizione di Caronte come voce satirica tra Inferi e cielo potrebbe essere percepita come 'provocatoria'; può, infatti, essere associata, senza difficoltà, a Menippo, protagonista di due dialoghi la cui esperienza è condensata nei *Contemplantes*<sup>7</sup>.

Attraverso l'anabasi, infatti, il traghettatore infernale (di cui, come si vedrà, Luciano si serve per satireggiare la società contemporanea, i suoi valori, le sue credenze e superstizioni) raggiunge la medesima consapevolezza dell'inconsistenza della vita raggiunta con la catabasi da Menippo (cf. *Cont.* 22, *Nec.* 22). Questi, abbandona la sfera terrestre per destreggiarsi tra gli spazi aerei e inferi, alla ricerca del cammino più sicuro e semplice da intraprendere nella vita (cf. *Nec.* 4) e delle risposte alle domande sul funziona-

---

<sup>4</sup> Anderson 1976a, 106.

<sup>5</sup> Già Schwartz 1965, 97 metteva in relazione *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Nigrinus* per l'utilizzo del verbo, senza, tuttavia, riconoscerne il valore satirico.

<sup>6</sup> Camerotto 2009, 36. Sulla prospettiva diversa dalla norma dell'osservazione satirica, Camerotto 1998, 199-218 e, da ultimo, Camerotto 2012.

<sup>7</sup> Nei tre dialoghi, Luciano sviluppa l'indagine morale attraverso un viaggio fantastico, costruendo due opere simmetriche, *Icaromenippus* e *Necyomantia* (cf. pp. 110 ss.), e sviluppando nei *Contemplantes* l'episodio centrale dell'*Icaromenippus* (Anderson 1976a, 164). Caronte, infatti, pur non raggiungendo il cielo, occupa un punto d'osservazione elevato, e i due dialoghi presentano materiali molto simili, riarrangiati in maniera differente (Anderson 1976a, 138: *exempla* erodotei ed ellenistici, cf. *Cont.* 9-14, *Icar.* 15; contemplazione della vita umana, cf. *Cont.* 16, *Icar.* 17; inevitabilità della morte, cf. *Cont.* 18, *Icar.* 18; uomini/bolle/formiche, cf. *Cont.* 19; *Icar.* 19). Allo stesso tempo, la dimensione infera è preservata dalla figura di Caronte, personaggio ben noto nelle vesti di traghettatore delle anime nell'Oltretomba (cf. Luc. *Cat. passim*, *D. Mort.* 20, *Nec.* 10) e che nella letteratura e nell'iconografia poteva assurgere a vera e propria immagine della morte (cf. Sourvinou-Inwood 1986, 210-25 per le occorrenze letterarie e iconografiche). Del resto, i *Contemplantes* hanno con la *Necyomantia* tutta una serie di somiglianze (Iro, cf. *Cont.* 22, *Nec.* 15; Meandrio, cf. *Cont.* 14, *Nec.* 16; tombe, cf. *Cont.* 22-24, *Nec.* 17), verosimilmente rivelatrici di una certa prossimità di redazione. Schwartz 1965, 53-54 suggerisce l'ordine *Necyomantia*, *Contemplantes*, *Icaromenippus*, proponendo una data intorno al 159/160. Jones 1986, 167 propende per una successiva ai quarant'anni di Luciano, di poco posteriore al 160. Anche Bompaigne 2008, 3 (cui si rimanda per altre ipotesi meno recenti) pensa al 160 circa.

mento del Cosmo (cf. *Icar.* 4); Caronte, invece, abbandona la dimora infera, per salire sulla terra e ascendere a un punto d'osservazione molto elevato<sup>8</sup>.

Menippo è, dunque, un vivo che scende fra i morti, Caronte, invece, un abitante del regno dei morti che sale tra i vivi e ancor più in alto per «vedere come sono le cose della vita e quello che fanno gli uomini in essa o di che cosa privati piangono tutti, quando scendono da noi»<sup>9</sup>. La vicinanza, per contrasto, tra i due è evidente, ma Luciano evita di creare un semplice doppione, evitando ancora una volta una banale uniformità.

#### ◆ Uno straniero sulla terra

Nei *Contemplantes*, il nocchiero infernale presenta buona parte delle caratteristiche che fanno di un protagonista dei dialoghi luciani una voce satirica. È vecchio (cf. 1 ἐγὼ ... πρεσβύτης ὄν), come Menippo<sup>10</sup>, ed è uno straniero, ignorante delle questioni terrestri (cf. 2 ἐγὼ δὲ οὐδὲν οἶδα τῶν ὑπὲρ γῆς ξένος ὄν). L'estraneità, come noto, è un tratto importante per la satira, come veicolo che permette di porsi ai margini, quando non totalmente al di fuori, dell'oggetto d'osservazione<sup>11</sup>.

Nel corso di questo lavoro, è, infatti, apparso chiaro come Luciano sperimenti strade sempre nuove per fare dei personaggi satirici degli estranei: l'ateniese Licino è osservatore distaccato e attento delle bassezze e delle illusioni di 'filosofi' e 'intellettuali', ma può anche appartenere all'*élite* dei *pepaideumenoi* (cf. pp. 170 ss.). Nigrino, uno straniero a Roma, conduce una vita isolata (cf. *Nigr.* 18 οἰκουρεῖν εἰλόμην), osservando dall'alto lo spettacolo del mondo<sup>12</sup> e la metafora teatrale, motivo prediletto da Luciano, diviene solo per lui il mezzo attraverso cui sottolineare l'estraneità (cf. pp. 215 ss.). Menippo è, invece, un vivo tra i morti nella *Necyomantia*, un mortale tra gli immortali nell'*Icaromenippus*, dove, tra l'altro, ha la possibilità di occupare un punto d'osservazione privilegiato, la specola lunare evidentemente separata dagli oggetti d'analisi. È, inoltre, paragonato ai Fenici (cf. 1 καθάπερ οἱ Φοίνικες) dall'amico che lo ha sentito usare parole straniere (cf. 1 παρασάγγας ὑποξενίζοντας), e, nelle prime battute della *Necyomantia*, il parlare in versi ne marca l'estraneità<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Cf. *Cont.* 2 ἐπεὶ δὲ οὐ θέμις εἰδώλοισι ἀεὶ ξυνόντα ἐπιβατεύειν τῶν βασιλείων τοῦ Διός. Le sedi celesti gli sono, dunque, precluse per la continua frequentazione con le ombre. Su questi motivi in *Icaromenippus* e *Necyomantia*, si veda estesamente sopra, a pp. 119 ss.

<sup>9</sup> 1 ἰδεῖν ὅποιά ἐστι τὰ ἐν τῷ βίῳ καὶ ἅ πράττουσιν οἱ ἄνθρωποι ἐν αὐτῷ ἢ τίνων στερόμενοι πάντες οἰμώζουσι κατιόντες παρ' ἡμᾶς. Per il legame tradizionale tra Menippo e l'Oltretomba, si veda estesamente a pp. 82 ss.

<sup>10</sup> Cf. *D. Mort.* 1.2 γέρων, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθρον, ἅπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτυχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον.

<sup>11</sup> Cf. Branham 1989a, 83 ss.; Camerotto 2009a, 4.

<sup>12</sup> Cf. 18 καθίσας ... ὥσπερ ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ, 20 ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι, 24 ὁμοίως ὑποκρινόμενοι τοῦ δράματος.

<sup>13</sup> I versi tragici ed epici definiscono la meta anomala del viaggio e il rapporto con il modello, «utilizzato come strumento espressivo marcato – il cui scarto rispetto alla comunicazione ordinaria è immediata-

Caronte, né dio né mortale, è, dunque, doppiamente straniero, rispetto alla terra, dove è giunto in visita, e rispetto alla prospettiva divina di Hermes, compagno nell'osservazione satirica e artefice e creatore della *mechane*. Punto di vista e d'osservazione (la specola ottenuta sovrapponendo Pelio, Ossa, Eta e Parnaso) sono, dunque, esterni, come confermato dal ricorso al verbo ἐπισκοπέω (cf. 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα, cf. pp. 233 ss.). Il che ovviamente rappresenta l'ennesimo espediente per dotare una voce satirica della propria personale estraneità rispetto agli oggetti dell'osservazione, un tratto imprescindibile alla denuncia<sup>14</sup>.

#### ◆ Funzione satirica del riso

Un altro tratto tipico del Caronte dei *Contemplantes* è il riso, una caratteristica che lo accomuna ad altri protagonisti della satira, ma che nel nocchiero acquista un valore aggiunto, visto che la 'normale' vita da traghettatore doveva senz'altro riservarne poche se non nessuna occasione. In effetti, negli stessi *Contemplantes*, Caronte chiarisce subito che tutti, scesi nell'Ade, versano lacrime abbondanti<sup>15</sup>. Eccezion fatta per questo dialogo, dunque, nessuna gioia è associata al nocchiero nelle opere luciane, in linea con la tradizione artistica e letteraria, che ne fa una figura irrimediabilmente cupa<sup>16</sup>.

In generale, invece, nelle opere di Luciano, tutti i tipi di personaggi ridono e sono poche le opere in cui il riso non risuona affatto; dei e dee (cf. *Apol.* 6; *D. Deor.* 7.1, 11.3, 18.2; *Dear. Iud.* 11), filosofi (cf. *Bis acc.* 33; *Conv.* 16; *Demon.* 8, 12, 13, 15, 21,

---

mente percepibile» (Camerotto 1998, 215-16). Su questi aspetti, si veda più estesamente a pp. 107 ss. Ancor più peculiare è il caso di Tichiade (cf. pp. 314 ss.), che nel *Philopseudes*, 'rifiuta' l'isolamento, prima cercando insistentemente l'appoggio dei compagni, poi, recitando la propria versione delle storie dei fantasmi (cf. 32), e, infine, abbandonando la scena perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν).

<sup>14</sup> Cf. Carsana 2008, 179. Diversamente, Halliwell 2008, 443 non sembra cogliere le prospettive satiriche di Caronte né uomo né dio, il 'massimo' dello straniamento satirico (cf. n. 42). Lo studioso si concentra sull'intricatezza dello stratagemma («a god's-eye as *imagined*, of course, by human themselves» *ibid.*, 443) e sulle conseguenze sul riso, «a dialectical exercise or dramatised essay in gelastics» (*ibid.*, 443), «only external» (*ibid.*, 446). «The ferryman is permitted to *watch* life close-up, but his sense of its absurdity remains entirely bloodless» (*ibid.*, 447). Sebbene siano osservazioni condivisibili, mi sembra, però, che Halliwell manchi di contestualizzarle satiricamente; a Luciano non interessa che Caronte condivida; è anzi la mancata condivisione la chiave che gli permette di essere un estraneo come tutti i personaggi satirici luciane, seppur in maniera peculiare.

<sup>15</sup> Cf. 1 τίνων στερόμενοι πάντες οἰμώζουσι κατιόντες παρ' ἡμᾶς: οὐδεις γὰρ αὐτῶν ἀδακρυτι διέπλευσεν. Per l'oscurità dell'Ade, privo di riso nell'intera produzione epica e arcaica, Milanezi 1995, 231-36.

<sup>16</sup> Halliwell 2008, 443. In Luciano, il vecchio corriere di anime, traghettate all'Ade su una barchetta piuttosto malconcia, è inevitabilmente presente nei dialoghi ctoni: compare in alcuni *Dialogi Mortuorum* (cf. 2, 14 e 20) ed è personaggio parlante nel *Cataplus*, dove, in una caratteristica *reductio ad absurdum*, svolge il compito di nocchiero, sovraccarico di lavoro, con l'aiuto di un Hermes trafelato, a sua volta provato da un membro a dir poco recalcitrante del corteo dei morti (cf. *ibid.*, 455 ss.). Fa, inoltre, una piccola comparsa nella *Necyomantia* (cf. 10), dove, ingannato dal travestimento di Menippo, lo traghetta di buon grado, indicandogli addirittura la strada.



44; *D. Mort.* 4.2; *Nec.* 17; *Vit. Auct.* 13, 19) e *idiotai* (cf. *Cat.* 15; *Conv.* 35; *Pisc.* 34), allegorie e astrazioni (cf. *Bis acc.* 31; *I. trag.* 31), morti (cf. *D. Mort.* 1.1, 17.2; *Luct.* 19), ateniesi e barbari (cf. *Anach.* 1, 9, 39; *Bis acc.* 10; *D. meretr.* 5.3, 6.3, 12.4; *Electr.* 2, 5; *Luct.* 19) e persino figure negative o descritte come tali (cf. *Conv.* 16; *Philops.* 8; *Pseudol.* 2, 9, 11, 29). Il riso, piacere naturale e condiviso (cf. *Peregr.* 7, *Pisc.* 25), che colpisce l'umanità intera e, in particolare, gli pseudo-filosofi (cf. *Bis acc.* 33, *Cont.* 6 e 13-17, *D. Mort.* 1.2), è una caratteristica costitutiva della natura umana, sia che si tratti di personaggi contemporanei, di figure del mito e della storia<sup>17</sup>.

Attraverso il riso, Luciano esprime la propria concezione dell'uomo, smascherando la precarietà di quanto ne è oggetto e permettendo al pubblico, immediatamente coinvolto in una totale *sympatheia*, di partecipare al processo di denuncia. È, infatti, «via breve alla satira»<sup>18</sup>, l'elemento attraverso cui il pubblico, partecipando al processo di smascheramento, ne diviene il soggetto attivo, grazie a una completa identità o vicinanza di idee e punti di vista con l'autore<sup>19</sup>. Questa vicinanza si svolge nel solco della tradizione del seriocomico, lo *spoudaiogeloin*, «un genere di comicità con intenti seri che prende spunto dalla realtà vissuta e la commenta mediante l'ironia, la satira, la parodia, l'invettiva, lo scherno, cioè mediante quei mezzi che sono abituali anche dello ψόγος»<sup>20</sup>.

L'umorismo di Luciano, interprete di una comicità che prende spunto dalla realtà vissuta e la commenta, nasce, dunque, dalla voglia di divertirsi e divertire, prendendosi gioco di tutto e tutti, ma, allo stesso tempo, celando un acuto osservatore che usa tutta la forza dello ψόγος, «alla luce della vivace vita intellettuale della sua epoca e soprattutto dei fermenti e delle trasformazioni che investono la società del suo tempo»<sup>21</sup>.

Di tutto questo, i *Contemplantes* rappresentano un interessante banco di prova. Nel dialogo, il riso è, infatti, un *leitmotiv* che pervade l'intera opera in maniera paragonabile solo ai dialoghi liciniani<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Husson 1994, 180-83.

<sup>18</sup> Camerotto 2009c, 2 e 20 per l'effetto di coinvolgimento sul pubblico.

<sup>19</sup> Korus 1984, 301.

<sup>20</sup> Angeli Bernardini 1994, 114. Il riso satirico si avvicina a quello del dialogo filosofico e si differenzia dal comico, in quanto, in commedia, l'eroe avanzava dritto per la propria strada, senza contatti con gli altri, «étant le rire le châtement de cette rigidité» (Nonvel Pieri 2000, 272-73). Nella satira luciana è, inoltre, raro il riso dell'entusiasmo collettivo e della gioia, derivanti dal successo nell'impresa, anch'esso caratteristico della commedia (Camerotto 2009a, 42). Un altro parallelo andrà, invece, istituito con il riso cinico, che (come notato da Fontanille 1993, 13-14), smascherando l'«altra faccia» della realtà, evidenzia l'ipocrita duplicità di molti atteggiamenti. Solo raramente, però, il riso cinico fa ridere gli altri (ma, piuttosto, divide); i cinici non esitano, inoltre, a ridere di se stessi (*ibid.*, 18).

<sup>21</sup> Angeli Bernardini 1994, 114. Luciano si ritiene erede dello spirito del giambo e in *Pseudol.* 1, Archiloco (e con lui Semonide e Ipponatte) è definito ἄνδρα κομιδῆ ἐλεύθερον καὶ παρρησίᾳ συνόντα, una definizione perfetta per i personaggi satirici, detentori di libertà e *parrhesia*.

<sup>22</sup> Cf. pp. 177 ss.. Il riso risuona senza ritegno sin dalla scena iniziale nell'*Eunuchus*, chiude icasticamente il *Navigium* (cf. 46 τὸ γελάσαι μάλα ἡδέως) ed è bandito dalle labbra di Licino nel *Symposium*. Nel-

Il dialogo si apre, infatti, nel segno del riso e «τί γελῶς, ὦ Χάρων;» (1) è la domanda con cui Hermes gli dà il via; la risposta, come altrove in Luciano, è, però, strategicamente rimandata al momento successivo l'occupazione della specola<sup>23</sup>. È lo stesso nocchiero a riprenderne le fila, ricordando a Hermes «quando m'incontrasti per la prima volta e vedendomi ridere, mi domandasti, perché ridevo»<sup>24</sup>. La ragione è presto detta; il traghettatore si divertiva, infatti, oltremisura (cf. 6 ἤσθην ἐς ὑπερβολήν, 6 ἐγέλασα οἶν) a sentire un tale che, promesso a un amico di pranzare insieme, il giorno dopo non poté mantenere la promessa, perché ucciso da una tegola caduta da un tetto mentre parlava (cf. 6). Caronte ha dunque trovato divertente la promessa non mantenuta, come se si trattasse di uno scherzo particolarmente esilarante, nonostante la mortale serietà delle conseguenze<sup>25</sup>.

Nel corso dell'osservazione satirica, Caronte suggella, inoltre, con il riso ciascuno degli oggetti della satira, introdotti dalla parodia omerica (cf. pp. 277 ss.). Le risate del

---

l'*Hermitimus*, la derisione assume tratti socratici, riproponendo il tipico legame tra *παιδιά* e *παιδεία*, fonte della perplessità necessaria a portare avanti il confronto (cf. Plat. *Leg.* 643c9-d3, 656c3, 803d1-2. Prezzo 1994, 11; Jouët-Pastré 1998, 273-77; e più estesamente, sopra alle pp. 150 ss.). Nel *Lexiphanes*, infine, il riso è esplicitamente legato all'isolamento, con il gruppo elitario dei *pepaideumenoι*, di cui Licino è parte, che ride di un riso diverso, arricchito dalla compassione, un sentimento non estraneo allo stesso Socrate (cf. *Resp.* 518a-b, dove Socrate suggerisce a Glaucone che chi ha disturbi agli occhi passando dalla luce al buio, non debba essere deriso ma divenire oggetto di compassione. Cf. Adam 1963, II, 97; Halliwell 2008, 439).

<sup>23</sup> Si pensi al ritardo nell'enunciazione del nome di Parresiade nel *Piscator* (cf. Ureña 1995, 92-94 per un elenco dei passi in cui la comparsa del nome degli interlocutori è ritardata). Nel *Parasitus* (cf. p. 290), la risposta alla domanda sulla *τέχνη* di cui sarebbe esperto Simone compare solo dopo lunghe e ripetute insistenze; in questo caso, però, lo stratagemma è sostanzialmente legato al modello parodiato. I paralleli τί δέ... τί δέ... (1) ricalcano, infatti, il procedere socratico di *Gorg.* 501e8 (τί δέ), 502a4 (τί δέ) e 502b1 (τί δέ) e anche il ritardo nella risposta (cf. 1 ἡ παρασιτική) è già nel modello (cf. 449a5 τῆς ῥητορικῆς). Macroscopico è il caso del *Gallus*, dove il racconto del sogno di Micillo è rimandato dal § 6 al § 9 e da questo al 12. Si potrà, inoltre, rimandare all'arrivo ritardatario di Arignoto nel *Philopseudes* (cf. 29), che, per quanto ricalchi il *Simposio* di Platone (cf. 212c4 ss.), spezza la monotonia dell'ingresso in scena e contribuisce a fare del medico il paradossale paradigma filosofico della credulità (cf. Jones 1986, 48 e si veda a p. 296). Vicino al ritardo dei *Contemplantes* è quello che nella *Necyomantia* interessa l'enunciazione del decreto contro i ricchi; preparata al § 2, sarà finalmente svelata solo al § 20. Su questi aspetti, si veda anche la n. 37 a p. 15.

<sup>24</sup> 6 ὅτε με τὸ πρῶτον ἐντυχῶν εἶδες γελῶντα καὶ ἦρου με ὁ τυ γελῶν In *Nec.* 19, Menippo, perso nella rievocazione della catabasi (οὐ οἶδ' ὅπως περὶ τούτου λέγειν προθέμενον πάμπολυ ἀπεπλήθησθην τοῦ λόγου), è richiamato all'ordine dall'amico che gli chiede ragione del decreto di cui parlava all'inizio (ὄπερ ἐν ἀρχῇ ἔλεγε).

<sup>25</sup> La reazione, non differisce molto da quella di un personaggio come Strepsiade, alla notizia di una lucertola che, da sopra un tetto (!), ha defecato sulla testa di Socrate (cf. *Nub.* 174). E, infatti, l'espressione con cui si indica il riso del nocchiero, ἤσθην (6), è la stessa che compare in Aristofane in quella (cf. *Nub.* 174) e in altre occasioni (cf. *Eq.* 696; *Nub.* 1238, 1240, 1241; *Pax* 1066). Halliwell 2008, 446.

nocchiero scandiscono, infatti, insieme ai versi epici, i momenti dell'osservazione satirica, segnalandone rispettivamente la chiusura e l'apertura<sup>26</sup>.

Così, la visione di Milone, avviata dai vv. 226-27 del III libro dell'*Iliade*, leggermente rimaneggiati<sup>27</sup>, è conclusa dalla bella risata (cf. 8 μακρὰν γέλωτα) che l'atleta regalerà a Caronte, quando, sulla barca infernale, non sarà più in grado di sollevare nemmeno una zanzara. Allo stesso modo, la rivelazione del misero destino che attende Ciro e Cambise, tanto temuti in vita, è grande occasione di riso (cf. 13 ὃ πολλοῦ γέλωτος) per il nocchiero che aveva epicamente chiesto a Hermes chi fosse il nuovo personaggio che aveva di fronte (cf. 9 τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος ὁ σεμνὸς ἀνὴρ; cf. *Il.* III 226). La citazione successiva riguarda il tiranno di Samo Policrate (cf. 14 νήσῳ ἐν ἀμφιρῦτῃ; βασιλεὺς δέ τις εὔχεται εἶναι, cf. *Od.* I 50; *Il.* VI 211, VIII 190, XIV 113); anch'egli inevitabilmente morirà e Caronte pregusta il momento in cui riderà di lui e di altri potenti (cf. 14 ἐγὼ ... γελάσομαι), nudi sulla sua barca. Veramente ridicola (cf. 16 παγγέλοια ταῦτα) è, dunque, a parere del traghettatore, l'alternanza delle sorti umane.

L'osservazione satirica smaschera, dunque, ancora una volta la piccolezza della realtà umana ed è lo scarto tra l'esteriorità e la realtà misera, impalpabile e malferma a suscitare il riso, in un ribaltamento della norma legittimata dal buonsenso comune.

Il riso rappresenta, dunque, il culmine dell'impresa perché «ha l'effetto di trasformare il suo oggetto e lo riduce al γελοῖον e al disprezzo»<sup>28</sup>. Allo stesso tempo, però, sta alle origini della satira e, infatti, al momento dell'incontro con Hermes, Caronte è già preda del riso<sup>29</sup>.

Non sorprende, dunque, a mio avviso, che nessuna risata suggelli l'ultimo inserimento parodico del nocchiero, un libero rimpasto di reminiscenze omeriche (cf. 22, per cui si veda a p. 279 ss.)<sup>30</sup>. A ben vedere, esso svolge, infatti, una funzione diversa; non si tratta di introdurre un nuovo oggetto d'osservazione e smascherarne criticamente le assurdità, ma di trarre le conclusioni dalle osservazioni fatte e affermare un motivo importante per Luciano: l'*isotimia infera*<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Cf. Camerotto 1998, 218: «la parola poetica viene introdotta ... *in incipit* "come a voler provocare il lettore", all'interno del testo a "scandire momenti clou dell'azione", a conclusione di esso come sigillo». Cf. Fusillo 1992, 26-29.

<sup>27</sup> Cf. 8 τίς γὰρ ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἧῶς τε μέγας τε, / ἕξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους;

<sup>28</sup> Camerotto 2009a, 42.

<sup>29</sup> Lo stesso vale per Licino di fronte a Pamfilo ad apertura dell'*Eunuchus* (cf. n. 80 a p. 177) e anche nell'impresa di Menippo il riso sta al principio, in quanto ricchezza e potere appaiono *geloia* fin dalla prima indagine (cf. Camerotto 2009a, 42-47).

<sup>30</sup> κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἄτυμβος ἀνὴρ ὅς τ' ἔλλαχε τόμβου, / ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ Ἴρος κρείων τ' Ἀγαμέμνων· / Θερσίτη δ' ἴσος Θέτιδος παῖς ἠὺκόμοιο. / Πάντες δ' εἰσὶν ὁμῶς νεκῶν ἀμενηνὰ καρῆνα, / γυμνοὶ τε ξηροὶ τε κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα. «Morto ugualmente è l'uomo senza tomba e quel che l'ebbe; / nello stesso onore del potente Agamennone è tenuto Iro, / il figlio di Teti dalla bella chioma a Tersite è uguale; / e tutti insieme sono dei morti i capi senza vita / nudi e secchi nel prato d'asfodelo!».

<sup>31</sup> Cf. Camerotto 2009a, 126. Cf. Frye 1969, 309-10.

Non c'è, dunque, ragione per cui anche quest'inserimento debba essere suggellato dal riso satirico, il cui scopo è ridurre il proprio oggetto al disprezzo. Esso sembra, piuttosto, configurarsi come un'esplicitazione del messaggio lanciato dal riso nel corso del dialogo, un messaggio rispetto a cui, secondo le 'norme' dello *spoudaiogeloin*, non vi è nulla da ridere.

◆ **Delega della *mechane***

Nei *Contemplantes*, Caronte, né uomo né dio, uno straniero sulla terra, smaschera attraverso il riso le preoccupazioni inconsistenti e le aspirazioni illusorie degli uomini, colpendo soprattutto i più potenti e corrotti, in una celebrazione dell'*isotimia* infera.

Eppure, questo personaggio non interviene nell'ideazione e nella costruzione della *mechane*, di cui è, anzi, osservatore passivo. Perché, infatti, Hermes, di propria iniziativa, faccia rotolare i monti per ottenere un punto di osservazione sufficientemente elevato (cf. 3), Caronte lo supplica di non lasciarlo vagabondare inutilmente sulla terra<sup>32</sup> e gli intima di fare quello che ritiene giusto, mentre se ne starà seduto in silenzio, ubbidendo ai suoi comandi<sup>33</sup>. Di fatto, però, la sua 'collaborazione' si limita all'osservazione e al commento della grandiosità della *mechane*<sup>34</sup>. Questo perché, almeno inizialmente, non ha la competenza poetica necessaria a partecipare in prima persona alla creazione della specola a suon di versi. Solo in un secondo momento, il traghettatore rivela le proprie competenze poetiche (cf. 7 οὐδ' αὐτὸν ἀμελέτηον ὄντα με τῶν Ὀμήρου), sino a mostrarsi un eccellente parodo (cf. 14 εἶ γε παρωδεῖς ἤδη, ᾧ Χάρων)<sup>35</sup>.

Ora, si confronti quest'atteggiamento con quello di Menippo, che, spontaneamente, escogita il viaggio nell'Ade e tra gli spazi celesti per risolvere l'aporia iniziale; egli è, cioè, l'ideatore della *mechane* e, seppur accetti di buon grado l'aiuto di Empedocle e Mitrobarzane e, anzi, nel secondo caso, lo ricerchi appositamente, si tratta comunque di un aiuto estemporaneo, successivamente al quale il personaggio satirico è totalmente in grado di procedere autonomamente nell'impresa da lui stesso ideata (cf. pp. 125 ss.). Un discorso simile è valido per Licino nel *Lexiphanes*; egli ha sì bisogno dell'emetico di Sopoli per purificare l'eponimo protagonista, ma resta in ogni caso personaggio attivo della vicenda, prima smascherando Lessifane e poi cimentandosi nell'impresa di fornirgli una nuova e più adeguata educazione (cf. pp. 200 ss.).

<sup>32</sup> Cf. 1 περιόψει οὖν με ἄλλως πλανώμενον ὑπὲρ γῆς Per una lettura parodica della *captatio benevolentiae* di Caronte nei confronti di Hermes, Ureña 1995, 154-56.

<sup>33</sup> Cf. 3 σὺ πράττε ὅποσα καλῶς ἔχειν νομίζεις κυβερνήτης νῦν γε ὢν· ἐγὼ δέ, ὥσπερ ἐπιβάταις νόμος, σιωπῇ καθεδοῦμαι πάντα πειθόμενος κελεύοντί σοι.

<sup>34</sup> Cf. 4 τὸ πρᾶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μαγαλουργίαν ἔχειν.

<sup>35</sup> Cf. Camerotto 1998, 283. Anderson 1978b, 98 nota che nei primi paragrafi dei *Contemplantes*, Caronte si esprime in prosa per connotarsi «as a prosaic character (ἥκιστα ποιητικός)» e poter sorprendere Hermes.

Certo, anche Caronte ha deciso di compiere un viaggio, dagli Inferi alla terra, per osservare le faccende terrestri, ma il viaggio non è, in questo caso, parte dell'impresa satirica<sup>36</sup>. È questa una differenza sostanziale rispetto a *Icaromenippus* e *Necyomantia*, la cui esperienza è condensata nella vicenda dei *Contemplantes* (cf. n. 7 a p. 234). Qui, l'impresa comincia sulla terra, una volta terminato il viaggio e, per realizzarla, il nocchiero si affida a Hermes, cui chiede di fargli da guida e mostrargli qualsiasi cosa (cf. 1).

## 1. 2. Hermes: tratti satirici di un ἐπισκοπῶν, 'aiutante magico'

Visto da alcuni come la sola voce satirica dei *Contemplantes*, anche la figura di Hermes, artefice e creatore della *mechane*, nonché osservatore della vuota apparenza della vita umana, merita di essere indagata nel proprio ruolo satirico, se non altro per evitare qualsiasi confusione fondata sul parallelo, inevitabile, con Empedocle, aiutante magico di Menippo nell'*Icaromenippus*<sup>37</sup>.

In questo dialogo, infatti, il filosofo risolve i problemi visivi della voce satirica con un intervento degno di Atena, che dotava Diomede di facoltà visive straordinarie, permettendogli di riconoscere dei e uomini in battaglia (cf. *Il.* v 127 ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, cf. *Icar.* 14 ἀχλὺν ... ἀπὸ τῶν ὀμμάτων)<sup>38</sup>. Ora, anche Caronte non riesce a vedere cosa accade sulla terra per via dell'altezza (cf. 6 οὐδὲν ἀκριβὲς ἐγὼ γοῶν ἀπὸ τοῦ ὑψηλοῦ ὀρῶ), cosicché Hermes ne rende la vista acutissima ricorrendo proprio ai vv. 127-28 del v libro dell'*Iliade*, presenti a Luciano anche nell'*Icaromenippus*<sup>39</sup>. In entrambi i contesti, dunque, i personaggi sono dotati delle facoltà visive straordinarie necessarie alla satira, facoltà paragonabili a quelle donate da Atena a Diomede.

Ora, al di là di questo preciso parallelo, la figura di Hermes non può essere 'declassata' al ruolo di aiutante magico. Personaggi come Empedocle o Mitrobarzane (che nella *Necyomantia* aiuta Menippo nei preparativi alla catabasi)<sup>40</sup> o, ancora, Sopoly nel *Lexiphanes* (possessore del miracoloso emetico che risolve praticamente l'iper-atticismo dell'eponimo protagonista), una volta assolto il proprio compito, scompaiono in silen-

<sup>36</sup> Per giungere sulla terra, Caronte ha chiesto ad Ade «di disertare la nave per un giorno» (1).

<sup>37</sup> Anche Camerotto 1998, 246 n. 200 mette in relazione i due passi.

<sup>38</sup> Sulla figura di Empedocle, aiutante magico, pp. 96, 102 e 117.

<sup>39</sup> ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, ἢ πρὶν ἐπῆεν, / ὄφρ' εἶ γνώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα, cf. *Cont.* 7. Sul motivo nei *Contemplantes* si veda anche a p. 282, nell'*Icaromenippus* p. 96.

<sup>40</sup> Mitrobarzane accompagna Menippo durante l'intera catabasi, ma è un'ombra cui il personaggio satirico non si relaziona nelle fasi dell'osservazione. La sua presenza pare giustificata dalla necessità di avere accanto qualcuno che possa indicargli la strada per fare ritorno sulla terra (cf. 22 ἄγε δῆ, ὦ Μιτροβαρζάνη, φημί, τί διαμέλλομεν καὶ οὐκ ἄπιμεν αὐθις εἰς τὸν βίον;), un intervento marginale paragonato ai rituali e agli scongiuri antecedenti la catabasi, un piccolo corollario per chiudere 'ragionevolmente' il racconto.

zio, lasciando la scena alla voce satirica, interprete principale e vero protagonista dell'impresa<sup>41</sup>.

Hermes continua, dunque, a stare al fianco di Caronte per l'intera durata dell'osservazione, cui, peraltro, prende parte attivamente, occupando, alla stessa stregua del nocchiero, un punto di osservazione elevato e distaccato<sup>42</sup>.

Difatti, non solo il dio si mostra onnisciente, all'altezza delle attese del compagno che gli aveva chiesto di fargli da guida perché, sapendo tutto, gli mostrasse ogni cosa<sup>43</sup>, ma, conclusa la prima sezione dell'osservazione, con gli *exempla* di Milone, Creso, Ciro, Policrate e altri tiranni, si lascia andare ad amare considerazioni sulla vita umana, concordando su quanto sia ridicolo, καταγέλαστα (cf. 16 παγγέλοια ταῦτα), lo smodato affannarsi degli uomini destinati a morire, nel bel mezzo delle proprie speranze (cf. 17). Guarda, poi, criticamente al fatto che non pensino ai pericoli nella buona sorte, mentre se ne lamentano nelle difficoltà (cf. 17). Vivrebbero più saggiamente e soffrirebbero meno, tenendo presente la natura di mortali, anziché confidare di mantenere quello che possiedono (cf. 17). La causa di tutto risiede nell'ignoranza e nell'inganno<sup>44</sup>, così che il dio si mostra perplesso (cf. 22 οὐκ οἶδα) sull'utilità dei sacrifici. Il punto di vista di Hermes nei confronti degli oggetti dell'osservazione è, dunque, senz'altro satirico.

Inoltre, il dio, che osserva dall'alto la realtà umana, è, anch'egli (cf. pp. 235 ss.), doppiamente portatore dell'estraneità satirica. La dimensione divina lo rende, infatti,

---

<sup>41</sup> In questi casi, ci si trova, a mio avviso, di fronte all'evoluzione satirica della coppia eroica; già gli eroi omerici potevano, infatti, essere affiancati da un secondo eroe, con funzione accessoria, o, addirittura, dall'intero esercito da guidare all'attacco e gli eroi aristofanei potevano essere scortati da un compagno, 'specchio' che, allo stesso tempo, li rifletteva e completava, li caricaturava e contraddiceva (cf. Di Donato 2006, 41-43; Camerotto 2009b, 45; Jay-Robert 2009, 57-59. Si veda anche sopra a pp. 41 ss.). Nel rapporto tra Licino e Menippo con Sopoli, Empedocle e Mitrobarzane manca, però, a mio avviso, quella reciprocità che caratterizzava, ciascuna con le proprie peculiarità, la *liaison* tra gli eroi epici e comici e i loro compagni. Questo perché in Luciano il ruolo del compagno lascia spazio a quello dell'aiutante magico, una sorta di *deus ex machina* posto alle origini dell'avventura satirica, sbloccata dal loro magico e quasi divino intervento. Per l'evoluzione satirica della coppia eroica, cf. pp. 124 ss. e 200 ss.

<sup>42</sup> Halliwell 2008, 452 sottolinea il punto di vista esterno di Caronte e Hermes, ma lo decontestualizza dalle consuete pratiche satiriche lucianee, cui non fa cenno (cf. n. 14). Cade, così, nell'errore di considerarlo irraggiungibile alla dimensione umana, cui psicologicamente e cognitivamente non sarebbe concessa alcuna valutazione esterna della vita. Mi pare a questo punto facile richiamare gli esempi di Licino, Nigrino, Tichiade e Timone, voci satiriche profondamente umane, dotate originalmente del punto di vista esterno necessario all'osservazione di un'umanità di cui sono inevitabilmente parte. Nel caso di Hermes e Caronte, la dimensione divina e celeste dell'osservazione satirica è, dunque, un'ulteriore variazione sul tema dell'estraneità della voce satirica, con inevitabili punti di contatto con l'*Icaromenippus*, un tema mai proposto banalmente, ma adattato al contesto e allo scopo dialogico.

<sup>43</sup> Cf. 1 ξαναγήσεις γὰρ εἶδ' ὅτι με ξυμπερινοστών καὶ δείξεις ἔκαστα ὡς ἂν εἰδὼς ἅπαντα.

<sup>44</sup> Cf. 21 οὐκ οἶσθα, ὅπως αὐτοῦς ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη διατεθείκασιν (cf. 11 δεινὴν τινα λέγεις τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀβελτερίαν). Nel *Gallus* l'ignoranza è alla base dell'ammirazione delle masse per ricchi e potenti; il gallo vi accenna, infatti, rievocando una passata e misera esistenza da re (cf. 24 ἐκείνοισ μὲν τῆς ἀνοίας συνεγίνωσκον, ἑμαυτὸν δὲ ἠλέου).

costituzionalmente diverso dagli uomini, di cui osserva gli inutili affanni e rispetto a cui occupa anche un punto di vista materialmente esterno, osservandone la vita dalla specola, alla stregua di Menippo nell'*Icaromenippus* ma anche di Nigrino (cf. pp. 215 ss.).

Hermes è, dunque, a pieno diritto uno degli ΕΠΙΣΚΟΠΟΥΝΤΕΣ del titolo (cf. pp. 233 ss.), un personaggio che pensa e interpreta ciò che vede in modo particolare, un personaggio satirico, dunque, come Menippo, Nigrino e, a mio avviso, anche Caronte<sup>45</sup>.

#### ◆ Ideazione e caratteri di una *mechane* utile

Caronte, per quanto detentore di tratti satirici, non interviene nell'ideazione e nella costruzione della *mechane*, la specola che dall'alto renderà possibile l'osservazione satirica; ne è, anzi, osservatore passivo (cf. pp. 240 ss.).

Questa importante funzione satirica, l'ideazione della *mechane* necessaria all'osservazione e da cui, poi, scaturisce il riso, è riservata nei *Contemplantes* a Hermes, che, di propria iniziativa, fa rotolare il Pelio, l'Ossa, l'Eta e il Parnaso, per ottenere un punto di osservazione sufficientemente elevato (cf. 3, 5 ὦ Ἑρμῆ ... μηχανὴν ἀναβιβάζεις)<sup>46</sup>. Il dio prende in mano la situazione, perfettamente consapevole della necessità di trovare un luogo dal quale poter vedere tutto e sa bene cosa fare per trovarlo (cf. 3 αὐτὸς γὰρ εἴσομαι τί ποιητέον καὶ ἐξευρήσω)<sup>47</sup>.

Hermes rievoca, quindi, l'impresa di Oto ed Efialte che, sovrapposti il Pelio e l'Ossa, pensarono di «avere così una scala che gli bastasse per arrivare in cielo»<sup>48</sup>. Ai due monti, aggiunge l'Eta e il Parnaso, sacri ad Apollo e alle Muse, una scelta dalle facili valenze metaletterarie<sup>49</sup>. Ora, l'immagine richiama da vicino l'impresa dell'*Icaromenippus*, paragonata allo stesso epico tentativo di dare assalto alle sedi divine<sup>50</sup>. In aggiunta, anche il motivo della scala è presente nel dialogo menippeo; qui l'amico chiede al personaggio satirico dove ne abbia trovato una sufficientemente lunga da giungere in cielo<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> Cf., rispettivamente, *Icar.* 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο, *Nigr.* 18 σφόδρα που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γινόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν δυνάμενα e *Cont.* 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα.

<sup>46</sup> Cf. Halliwell 2008, 445 n. 33: «the noun *mēchanē* in 5 perhaps suggests a theatrical “machine” (of the *deus ex machine* type)».

<sup>47</sup> Cf. 2 ὑψηλοῦ τινος ἡμῖν δεῖ χωρίου, ὡς ἀπ' ἐκείνου πάντα κατίδοις ... ὥρα ἡμῖν ὑψηλὸν τι ὄρος περισκοπεῖν.

<sup>48</sup> Cf. 3 ἱκανὴν ταύτην κλίμακα ἔξιν οἰομένους καὶ πρόσβασιν ἐπὶ τὸν οὐρανόν (cf. Hom. *Od.* II 305-20).

<sup>49</sup> Cf. Halliwell 2008, 445: «its placing at the pinnacle of Hermes' geological construction makes a witty claim for Lucian's own creative ambition».

<sup>50</sup> Cf. *Icar.* 23 τί ἄν λέγοις, φησίν, ὦτου καὶ Ἐφιάλτου, ὅπου Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελεθεῖν;

<sup>51</sup> Cf. *Icar.* 2 ὁπόθεν ἐπορίσω κλίμακα τηλικαύτην τὸ μέγεθος; Come notato (cf. p. 100), l'allusione alla scala è, in questo dialogo, modellata sull'impresa di Trigeo, che con λεπτὰ κλιμάκια, aveva compiuto il primo tentativo di ascesa (cf. *Pax* 69-71). Nei *Contemplantes* non mi sembra, però, direttamente

Ora, nell'*Icaromenippus*, il rimando all'impresa dei figli di Aloeo (cf. *Il.* XI 385-91; *Od.* XI 305-20) è valido come paradigma di ὕβρις, in quanto il volo e l'ascesa sono qualcosa di inaudito (cf. p. 122). In questi termini, è allusa dallo stesso Hermes, che accenna alla punizione dei due presuntuosi giovinetti<sup>52</sup>, ma ci tiene a precisare che il suo progetto non danneggia gli dei (cf. 3 οὐ γὰρ ἐπὶ κακῶ τῶν θεῶν ταῦτα βουλευόμεν); i due, infatti, non hanno intenzione di trasgredire il divieto di salire in cielo, per via della frequentazione di Caronte con le ombre<sup>53</sup>.

A differenza dell'impresa di Menippo, dunque, che, grazie a una ὕβρις degna della migliore commedia, rischia di scardinare i confini tra umano e divino, quella di Hermes e Caronte è dichiaratamente priva di qualsiasi intento oltraggioso, rispettosa dei confini stabiliti; banalmente anche perché lo stesso Hermes è un dio.

Ciò non toglie, però, che anche la loro *mechane* abbia carattere straordinario. Caronte afferma, infatti, l'incredibile grandiosità dell'impresa (cf. 4 τὸ πρᾶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μεγαλουργίαν ἔχειν, 5 πέρα τοῦ πιθανοῦ), la cui arditezza è confermata dall'affermazione di Hermes circa l'impossibilità di stare al sicuro e, insieme, vedere (cf. 5 οὐκ ἔνι δὲ ἄμφω καὶ ἀσφαλῆ καὶ φιλοθεάμονα εἶναι); una risposta all'osservazione del nocchiero, in difficoltà, sulla grandiosa *mechane* (cf. 5 ὄρεξον, ᾧ Ἑρμῆ, τὴν χεῖρα· οὐ γὰρ ἐπὶ μικρὰν με ταύτην μηχανὴν ἀναβιβάζεις)<sup>54</sup>. Anche nell'*Icaromenippus*, del resto, si ironizza sulla possibile caduta del personaggio satirico, da cui sarebbe potuto derivare un pelago menippeo<sup>55</sup>.

È merito di Hermes se il viaggio è stato utile a Caronte (cf. 24 ὠνάμην δέ τι διὰ σὲ τῆς ἀποδημίας, cf. *Icar.* 1 τῆς ἔναγχος ἀποδημίας), una dimensione già notata per alcune 'impresе' satiriche; nell'*Hermotimus*, infatti, l'eponimo stoico riconosce esplicitamente a Licino il ruolo di 'salvatore'<sup>56</sup> e nel *Lexiphanes*, il personaggio satirico forni-

---

attivo il modello aristofaneo, quanto, piuttosto, il parallelo con l'*Icaromenippus*, di cui sono qui significativamente condensate due immagini attribuite alla caratterizzazione dell'impresa satirica.

<sup>52</sup> Cf. 3 ἐκείνω μὲν οὖν τῷ μειρακίῳ, ἀτασθάλῳ γὰρ ἦσθην, δίκας ἐτισάτην.

<sup>53</sup> Cf. 2 ἐπεὶ δὲ οὐ θέμις εἰδώλοισι ἀεὶ ξυνόντα ἐπιβατεύειν τῶν βασιλείων τοῦ Διός.

<sup>54</sup> Inopportuna, Anderson 1976a, 137 accosta l'intervento di Caronte sulla precarietà della specola (cf. 5) all'imbarazzo di Licino sull'immaginario destriero affidatogli da Samippo nello scontro contro i persiani (cf. *Nav.* 28 ss.). Per lo studioso, «in both passages a cautious friend intervenes and tries to opt out of such a mad scheme before it is too late». I contesti sono, però, totalmente differenti; il finto imbarazzo di Licino è, infatti, strettamente legato allo sguardo satirico con cui guarda all'impresa sognata dal compagno; i timori di Caronte, invece, sottolineano la grandiosità della *mechane* escogitata da Hermes per permettere l'osservazione satirica.

<sup>55</sup> Cf. *Icar.* 3 καὶ σύ που τῆς θαλάττης κατεπεσῶν Μενίππειόν τι πέλαγος ἡμῖν ὥσπερ τὸ Ἰκάριον ἐπὶ τῷ σεαυτοῦ ὀνόματι;

<sup>56</sup> Cf. 86 σοὶ δ' οὖν οὐ μικρὰν χάριν οἶδα, ᾧ Λυκίνε, ὅτι με παραφερόμενον ὑπὸ θολεροῦ τινος χειμάρρου καὶ τραχέος, ἐπιδιδόντα ἐμαυτὸν καὶ κατὰ ῥοὴν συρρέοντα τῷ ὕδατι, ἀνέσπασας ἐπισατάς, τὸ τῶν τραγῳδῶν τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς ἐπιφανείς. Lo stesso Licino reclama orgogliosamente il ruolo di 'salvatore', per aver spinto l'eponimo stoico a non passare la vita in compagnia di un sogno, ma ad alzarsi e rivolgere l'attenzione alle cose comuni (cf. 72 φίλος ὢν οὐ περιεῖδον διὰ παν-



sce all'eponimo protagonista dati concreti per un *curriculum studiorum* coi fiocchi (cf. pp. 200 ss.).

Ora, come osservato in questi casi, per quanto l'utilità dell'impresa satirica affondi le radici nelle dimensioni eroiche di tragedia e commedia, non si potrà non ribadire che i personaggi satirici luciani sono *χρηστοί* in senso diverso da quello comunemente inteso sulla scena ateniese di V-IV sec.<sup>57</sup>.

Molte cose sono cambiate sul piano sociale e letterario e l'utile della satira non ha nulla a che vedere con le qualità morali, politiche e sociali da cui gli eroi tragici e comici, e le 'loro' città, traevano beneficio. Per quanto la satira luciana riproponga nelle sue voci qualità riprese da quel mondo e per quanto spesso queste osservino scene cronologicamente a esso più vicine, queste sono fondamentalmente rifunzionalizzate, in conformità con il nuovo contesto culturale e letterario, senza perdere ambiguità e autoironia<sup>58</sup>.

#### ◆ L'assenza del riso

Anche Hermes si fa, dunque, portavoce di punti di vista facilmente condivisibili da Luciano, ma, pur nella consapevolezza del carattere ridicolo (cf. 17 *καταγέλαστα*) dell'affannarsi umano, non c'è traccia del pungente sarcasmo che risuona incessante nei commenti di Caronte; a differenza di quest'ultimo, infatti, il dio non colpisce le miserie umane con il riso.

Nei *Contemplantes*, dunque, Luciano caratterizza con il riso Caronte (cf. pp. 236 ss.), figura per tradizione irrimediabilmente cupa, e, d'altro canto, lo nega a Hermes, personaggio tradizionalmente tutt'altro che estraneo al riso. Il dio occupava, infatti, una posizione prominente tra gli dei che ridono degli amori di Ares e Afrodite (cf. Hom. *Od.* VIII, cf. Luc. *D. Deor.* 21.1) e in *Hy. Herm.* 29, si accenna al riso che risuona precoce nei primi giorni di vita. Inoltre, le note associazioni con il furto e l'inganno gli sono valse l'attenzione dei comici (cf. Aristoph. *Pax* 362-728, *Pl.* 1139-58. Cf. Luc. *Cat.* 4)<sup>59</sup>.

Luciano gioca, dunque, ancora una volta, con la tradizione, associando al riso un personaggio come Caronte, a esso tradizionalmente estraneo, ma negandolo a Hermes altrettanto tradizionalmente associatogli.

Nelle parole del dio, risuona, invece, l'amara consapevolezza del destino mortale, dell'inutilità di pensieri e preoccupazioni. Il riso satirico, che trasforma l'oggetto riducendolo al *γελοῖον* e al disprezzo, è lasciato a Caronte che, sebbene osservi dall'alto,

---

τὸς τοῦ βίου ὄνειρῳ ἤδει μὲν ἴσως, ἀτὰρ ὄνειρῳ γε συνόντα διαναστάντα δὲ ἀξιώ πράττειν τι τῶν ἀναγκαίων καὶ ὃ σε παραπέμψει ἐς τὸ λοιπὸν τοῦ βίου τὰ κοινὰ ταῦτα φρονούντα).

<sup>57</sup> Per la dimensione dell'utile nel mondo comico e tragico, cf. pp. 34 e 45 ss. Per le differenze tra l'insegnamento doloroso dell'eroe tragico e quello gioioso dell'eroe comico, Carrière 1979, 122; Zanetto 2000, 111-12 e Jedrkiewics 2006, 67.

<sup>58</sup> Cf. Camerotto 2009c, 11 e 14.

<sup>59</sup> Halliwell 2008, 444.

con distacco, come e con un dio gli affari umani, manca completamente dei fattori di interesse e della pietà che possono attenuare e complicare la prospettiva divina sugli eventi terrestri, preservata da Hermes.

### 1. 3. Caronte e Hermes, lo sdoppiamento della funzione satirica

L'analisi che ho proposto mostra come, a mio parere, nei *Contemplantes* Luciano affidi la satira e, dunque, la denuncia, a due personaggi che, oltre a presentare caratteristiche comuni alle altre voci satiriche lucianee, ne sviluppano una in particolare, assente nell'altra, evitando di creare un appiattimento all'interno del dialogo.

Caronte, né uomo né dio, uno straniero sulla terra, e, dunque, di per sé doppiamente detentore del punto di vista straniante imprescindibile all'osservazione satirica, dall'alto della specola smaschera con il riso le preoccupazioni inconsistenti e le aspirazioni illusorie degli uomini, ridotte al *geloion* e al disprezzo, in una celebrazione della *isotimia* infera.

Anche Hermes, divinità che osserva dall'alto la vita umana, è doppiamente diverso, detentore del punto di vista esterno imprescindibile alla satira, e partecipa del suo fine, la denuncia. Questa ha luogo grazie all'ideazione e alla creazione di una *mechane* grandiosa e ardita, un'impresa utile e funzionale all'espressione di un messaggio pressoché invariato in più opere; l'invito ad aprire gli occhi e ad abbandonare i sogni di grandezza, perché ricchezze, potere e fantasie scompaiono di fronte all'inevitabile destino mortale.

Ora, come si accennava, al di là dei punti in comune, i due personaggi sviluppano ciascuno un aspetto caratteristico, anch'esso tipico di altre voci satiriche lucianee.

Per Caronte si tratta del riso, generato dallo scarto tra l'importante esteriorità e la realtà misera, impalpabile e malferma, come accade a Licino nell'*Eunuchus*, nel *Lexiphanes* e nel *Navigium* (cf. pp. 177 ss.). Nel caso del nocchiero, però, il riso acquista un valore aggiunto, perché la 'normale' vita da traghettatore infernale, per tradizione irrimediabilmente cupa, doveva senz'altro riservarne poche se non nessuna occasione (cf. pp. 236 ss.). A paragone, spicca il mancato riso di Hermes, personaggio tutt'altro che estraneo al riso (cf. p. 245). Luciano, dunque, gioca con la tradizione, associandogli Caronte ma negandolo a Hermes. Eppure, il dio è a propria volta detentore di un altro tratto satirico, estraneo a Caronte; si tratta dell'ideazione e della creazione di una *mechane* a tratti accostabile a quella ideata da un'altra voce satirica, il Menippo dell'*Icaromenippus* (cf. pp. 243 ss.), uno stratagemma che rende possibile l'osservazione satirica e a cui Caronte si rivela tanto estraneo quanto Hermes al riso.

Nei *Contemplantes* si assiste, dunque, a una sorta di 'sdoppiamento' del ruolo satirico; l'analisi sembra, infatti, a mio avviso, mostrare, che Caronte e Hermes sono entrambi a pieno diritto due voci satiriche costruite secondo uno 'schema' molto simile, con tratti inevitabilmente comuni, ma essenzialmente autonome. Al di là dei tratti satirici

condivisi (l'estraneità all'oggetto osservato e l'espressione di punti di vista autoriali), sviluppano, infatti, entrambi un aspetto satirico estraneo al 'compagno', il riso Caronte, l'ideazione e la creazione della *mechane* Hermes.

A questo punto, rimane da chiedersi quale sia il senso di tale sdoppiamento.

A. Camerotto riconosce a Hermes il ruolo di «guida e *alter ego* dell'autore», a tutto svantaggio di Caronte, considerato alla stregua di interlocutore del personaggio satirico<sup>60</sup>. Mi sembra, però, che anche il nocchiero presenti tratti satirici: l'estraneità rispetto all'oggetto dell'osservazione, sottolineata dal ruolo di ἐπίσκοπος (cf. 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα), e il riso della satira che riduce tutto al *ge-loion* e al disprezzo (cf. pp. 233 ss.).

Ora, senza per forza dover ridurre Caronte al ruolo di interlocutore, si potrà comunque concordare sul fatto che egli rappresenti, almeno inizialmente, nella mancata competenza poetica necessaria a partecipare in prima persona alla creazione della specola, l'incarnazione letteraria del destinatario esterno della satira, coinvolto attraverso la conoscenza dei testi parodiati in «un dialogo tra *pepaideumenoï* che hanno adottato una prospettiva parodica di rilettura e di riattualizzazione della tradizione letteraria»<sup>61</sup>, un'interpretazione che non collide e, anzi, completa la lettura del personaggio in chiave satirica.

Il fine della satira è, infatti, una denuncia che preveda il coinvolgimento del pubblico, che ne diviene soggetto attivo alla stregua del suo autore ed eroe.

Questo, a mio avviso, è quanto accade a Caronte, che, grazie all'intervento di Hermes, partecipa attivamente, da ἐπίσκοπος, all'osservazione satirica, servendosi del riso come mezzo di denuncia e di coinvolgimento del pubblico nel processo satirico, rivelandosi, persino, un *pepaideumenos* (cf. pp. 277 ss.).

#### ◆ Ulteriori voci satiriche dei *Contemplantes*

Altre voci all'interno dei *Contemplantes* fanno, a mio parere, da cassa di risonanza ai due personaggi satirici principali.

La sezione centrale è, infatti, occupata dal noto dialogo tra Creso e Solone, tema caro alla Seconda Sofistica, raccontato estesamente da Erodoto in I 29-33 e riferito in forma stringata e drammatica, ma originale, da Luciano in *Cont.* 10-12<sup>62</sup>. Il confronto si articola in due sezioni: la prima su chi sia il più felice tra gli uomini (cf. 10), la seconda, nella forma di un dialogo socratico in miniatura, sull'utilità dei donativi agli dei (cf. 12). Tra

---

<sup>60</sup> Camerotto 1998, 283.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 283.

<sup>62</sup> Per l'originalità di Luciano nella trattazione di questo e altri temi sofistici, Hall 1981, 226.

le due, risuona il commento dei *contemplantes*, che esplicitano la chiave di lettura satirica sottesa alle parole di Solone<sup>63</sup>.

La scena avviene a Sardi, sulla «grande acropoli dal triplice muro» (9); Creso, seduto su un divano d'oro, conversa con Solone, τῷ Ἀθηναίῳ (9). La notazione immediata della provenienza ateniese del sapiente lo dota subito di un punto di vista esterno rispetto al sovrano persiano e al luogo, un intento scoperto visto che poco dopo Luciano torna a insistere sul medesimo aspetto; il 'sotto-dialogo' ha, infatti, inizio con Creso che apostrofa Solone ὦ ξένε Ἀθηναίε (10)<sup>64</sup>.

La prima sezione del dialoghetto suggella, dunque, la prima metà dell'opera, occupata dall'ideazione della *mechane* e dai primi momenti dell'osservazione satirica, colpendo la precaria felicità degli uomini, dimentichi nella buona sorte dell'ineluttabilità della morte.

La scena che segue, con i due che osservano la preparazione dei donativi offerti da Creso ad Apollo, introduce la seconda sezione della conversazione e dota Solone di un ulteriore tratto satirico. Hermes nota, infatti, come questi derida Creso e la sua albagia di barbaro (cf. 11 καταγελά ... τοῦ Κροίσου καὶ τῆς μεγαλαυχίας τοῦ βαρβάρου); è un riso metonimico, che guarda con sospetto ai possessori di grandi ricchezze e all'ambizione di possederle senza rispetto per la moralità<sup>65</sup>. Segue, quindi, un mini-dialogo di tipo socratico, con cui, attraverso gli stessi modi dell'ἔλεγχος riproposti da Licino nell'*Hermotimus* (cf. pp. 182 ss.), Solone mostra non solo l'inutilità ma anche la pericolosità dei donativi, suscitando, in maniera degna dei personaggi satirici lucianei, l'irritazione dell'interlocutore<sup>66</sup>.

Solone è, dunque, un estraneo rispetto all'oggetto d'osservazione, di cui denuncia satiricamente l'amnesia della condizione mortale. Tale denuncia avviene attraverso il riso e si serve dei modi dell'ἔλεγχος.

<sup>63</sup> Caronte si rallegra che Solone non si sia dimenticato della morte (cf. 10 κάλλιστα, ὦ Σώλων, ὅτι ἡμῶν οὐκ ἐπιλέλησαι), ricollegandosi, così, al primo oggetto dell'osservazione satirica, la vita di Milone, dimentico della mortalità nel successo (cf. 8 πόθεν ἐκεῖνος θανάτου νῦν μνημονεύσειεν ἂν ἐν ἀκμῇ τοσαύτη;).

<sup>64</sup> L'argomento del contenzioso rimane quello noto a tutti, e cioè chi sia da giudicare il più felice tra gli uomini (cf. 10 εἰπέ μοι, τίνα ἡγῆ τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων εὐδαιμονέστατον εἶναι). Cambia, invece, il posto occupato da Tello e Cleobi e Bitone, non più il primo e il secondo come in Erodoto, ma a parti inverse (Longo 1976, 464 n. 17). Pure la conclusione è la stessa: «la morte, infatti, e l'aver vissuto sino all'ultimo felicemente costituiscono la prova infallibile» (10 ὁ γὰρ θάνατος ἀκριβῆς ἔλεγχος τῶν τοιούτων καὶ τὸ ἄχρι πρὸς τὸ τέλος εὐδαιμόνως διαβῶναι) della felicità di una vita.

<sup>65</sup> Per questa interpretazione del riso soloniano, Halliwell 2008, 453.

<sup>66</sup> Cf. 12 ἀεὶ σύ μου τῷ πλούτῳ προσπολεμεῖς καὶ φθονεῖς. Stabilito che il ferro, in quanto fondamentale in guerra, è migliore dell'oro (cf. 12 φαίνη δ' οὖν ἀμείνω τοῦ χρυσοῦ τον σίδηρου ὁμολογῶν), Solone afferma che qualsiasi offerta agli dei, per loro comunque inutile (cf. 12 τῷ δὲ θεῷ ὀλίγον μέλει τῶν σῶν χρυσοποιῶν), finirà come un bene insperato, κτήμα καὶ ἔρμαιον (12), nelle mani di Focesi, Beoti, Delfi o di qualche tiranno o predatore.

A suggello di una simile caratterizzazione, andrà, a questo punto, citato il commento di Hermes, secondo cui «il Lidio ... non sopporta la franchezza (παρρησία) e la verità (ἀλήθεια) del discorso; un povero (πένης ἄνθρωπος) che non ha paura e che esprima liberamente (ἐλευθέρως) il suo pensiero, per lui è una cosa strana (ξένον)»<sup>67</sup>. Se ancora vi fossero dubbi circa la caratterizzazione satirica del sapiente ateniese, mi pare che queste parole non vi lascino spazio.

L'Ateniese occupa, infatti, una posizione distaccata rispetto a Creso e al suo mondo, che gli fornisce, anche agli occhi dell'interlocutore, l'incomprensibile prospettiva straniana della satira (cf. 13 ξένον αὐτῷ δοκεῖ τὸ πρᾶγμα): non solo, infatti, è uno straniero (cf. 9 τῷ Ἀθηναίῳ, 10 ὃ ξένη Ἀθηναίῃ), ma vive nella povertà (cf. 13 πένης ἄνθρωπος), come noto, garanzia di libertà (cf. 13 ἐλευθέρως), ἀλήθεια (13) e παρρησία (13), caratteristiche notoriamente satiriche<sup>68</sup>.

La scelta di caratterizzare satiricamente Solone, che, insieme a Creso, è ormai divenuto, nella produzione sofistica contemporanea, un tipo privo di significato storico, è, a mio avviso, ancora una volta illustrativo del rapporto che lega Luciano ai propri referenti letterari, siano essi dei modelli o degli immediati e coevi termini di confronto. È, infatti, indubbio che il Solone luciano corrisponda a pieno diritto al tipo del legislatore, la più alta autorità morale dei Greci, tratteggiata nei *progymnasmata*<sup>69</sup>.

Da un lato, dunque, Luciano porta in scena il Solone della produzione retorica contemporanea, dall'altro, però, lo dota di alcuni significativi dettagli che lo rendono satiricamente luciano. La sua voce si aggiunge, così, a Caronte e Hermes amplificandoli, ma non è la sola.

Sul finale, al § 21, il dio accenna, infatti, a un gruppo ristretto ma sufficiente d'uomini (ἀλλ' εἰσὶν αὐτῶν ὀλίγοι ... πάνυ ὀλίγοι εἰσὶν ... ἱκανοὶ καὶ οὐδοί) con una certa inclinazione per la verità (πρὸς τὴν ἀλήθειαν ἀποκλίνοντες), che «hanno guardato a fondo nelle cose e capito come sono»<sup>70</sup>. Essi vivono in isolamento dagli altri (ἀποσπάσαντες τῶν πολλῶν), di cui ridono (καταγελῶσι), riuscendo profondamente

<sup>67</sup> 13 οὐ φέρει ὁ λυδός ... τὴν παρρησίαν καὶ τὴν ἀλήθειαν τῶν λόγων, ἀλλὰ ξένον αὐτῷ δοκεῖ τὸ πρᾶγμα, πένης ἄνθρωπος οὐχ ὑποπτήσων, τὸ δὲ παριστάμενον ἐλευθέρως λέγων.

<sup>68</sup> Per l'elogio della povertà, *Fug.* 24 e *Nigr.* 12-14. Così, Cinisco non possiede neppure l'obolo da dare a Caronte (cf. *Cat.* 19) e Micillo, che inventaria beni che, in realtà, non possiede (cf. *Cat.* 15), non sa neppure che forma la moneta abbia (cf. *Cat.* 21. Cf. pp. 251 ss.). Nel *Gallus*, significativa è la scelta di restare povero dopo l'osservazione satirica (cf. 33), rinunciando a qualsiasi sogno di ricchezza. Non possiede nemmeno un obolo neanche Menippo (cf. *D. Mort.* 2.1). Per la *parrhesia*, come virtù satirica, si veda a pp. 14 ss.

<sup>69</sup> Per Solone, ma anche Creso, figure tipo della Seconda Sofistica, Bompaire 1958, 166-68. Anche un altro elemento dei *Contemplantes* può essere facilmente letto alla luce della produzione retorica contemporanea; si tratta della citazione nel medesimo contesto dei destini di Policrate e Creso, accomunati già in Erodoto da movenze narrative, riprese linguistiche e concettuali. Nell'ambito delle scuole di retorica, infatti, l'associazione doveva ormai essere divenuta un luogo comune (Berardi 2004, 322-23). Anderson 1976a, 114-16 nota l'attribuzione di tratti cinici a Solone, ma non li inquadra nell'ottica satirica.

<sup>70</sup> 21 ὅξὺ δεδορκότες ἐς τὰ πρᾶγματα καὶ κατεγνώκότες οἷά ἐστιν.

sgraditi (οὐδαμῆ οὐδαμῶς ἀρέσκονται αὐτοῖς); «sono odiati ... in quanto smascherano le loro follie»<sup>71</sup>, il che li rende, agli occhi di Caronte, uomini coraggiosi (εὖ γε, ὦ γεννάδαι).

Da veri e intrepidi (cf. ὦ γεννάδαι) osservatori satirici, gli anonimi personaggi del finale dei *Contemplantes* occupano una posizione isolata dai più (cf. ἀποσπάσαντες τῶν πολλῶν), espressione della prospettiva straniante attraverso cui le voci satiriche luciane esercitano la denuncia (cf. ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας) e il riso (cf. καταγελῶσι), in mezzo all'incomprensione e al disprezzo generale (cf. οὐδαμῆ οὐδαμῶς ἀρέσκονται αὐτοῖς ... καὶ γὰρ καὶ μισοῦνται). Non sarà, allora, verosimilmente un caso che Luciano ricorra al participio ἐλέγχοντες, indice di un modo di condurre il dialogo che da Socrate è giunto a Licino, a Solone e alle anonime figure dei *Contemplantes*. L'acutezza del samosatense, con cui si è preso progressivamente confidenza, non lascia, a mio avviso, troppi dubbi al riguardo.

Questi uomini sono, inoltre, l'incarnazione della forma più estrema di riso satirico, in quanto totalmente delusi dalla vita e dai valori umani, animati da uno smodato desiderio di fuggire verso la morte (cf. δρασμὸν ἤδη βουλευόντες παρ' ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου)<sup>72</sup>.

Due cose andranno a questo punto notate; intanto, un'evidente *climax*, per cui l'estraneità all'oggetto dell'osservazione si trasforma in un rifiuto estremo che, a propria volta, si concretizza nella fuga verso la morte, dimensione altra per eccellenza, detentrica dei tratti utopici di un altrove e di un mondo alla rovescia<sup>73</sup>, lo sfondo su cui si svolgono i *Dialogi Mortuorum* e verso cui 'fugge' la voce satirica della *Necyomantia* alla ricerca di risposte.

Infine, il dialogo presenta una certa circolarità; gli anonimi personaggi dei *Contemplantes* desiderano, infatti, sfuggire dalla vita alla morte, giungendo, cioè, alle dimore di Caronte, nel cui segno il dialogo si era aperto. La loro fuga può essere, allora, verosimilmente letta come una sorta di anticipazione del ritorno del nocchiero alle normali

<sup>71</sup> 21 καὶ γὰρ καὶ μισοῦνται ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας.

<sup>72</sup> Per questa chiave di lettura del riso degli anonimi, Halliwell 2008, 453. Lo studioso indugia, però, in distinzioni troppo sottili, speculando sul disequilibrio tra il riso degli anonimi e quello di Solone (cf. pp. 247 ss.), un disequilibrio che disorienterebbe il lettore, confuso fra due punti di vista. Schwartz 1965, 53 n. 1 propone di identificare Luciano in questo gruppo e ritiene, inoltre, che le opinioni personali dell'autore, secondo cui tutto sulla terra è ridicolo, sarebbero espresse dal continuo riso di Caronte, in un quadro nell'insieme epicureo. Al di là del tentativo, a mio avviso, inutile di ricondurre la tipica irrisione luciana a una scuola filosofica precisa, mi sembra altrettanto inefficace la proposta di identificare l'autore dietro a questi personaggi. È, infatti, inevitabile che essi, in quanto *porte-parole* della satira, incarnino una posizione condivisibile dall'autore, ma questo è valido, nella stessa misura, per Caronte, Hermes e lo stesso Solone. In quest'ottica, perde significato cercare di ricollegare gli anonimi personaggi a una scuola precisa (cf. Schwartz 1965, 53 n. 1 e 146-47 che non ha dubbi, senza, però, approfondirne le ragioni, che si tratti di epicurei. Allo stesso modo, Bompaigne 2008, 7: «c'est un "éloge voilé" des épicuriens»); Luciano pare, infatti, intenzionato a presentarli come agenti della satira.

<sup>73</sup> Camerotto 2009a, 126. Cf. Frye 1969, 309-10.

occupazioni<sup>74</sup>; com'era da attendersi, anche questa volta, nulla è cambiato a seguito dell'impresa satirica e di Caronte, mitica incarnazione della morte, pochi, se non nessuno, continuano a interessarsi (cf. 24 Χάρωνος δὲ οὐδὲ εἶς λόγος).

## 2. Un nuovo tentativo di lettura del *Cataplus* alla luce della 'moltiplicazione' delle voci satiriche

I *Contemplantes* offrono, dunque, un altro esempio di satira, del modo in cui Luciano ne costruisce i protagonisti; la voce satirica si moltiplica, riproponendo, in maniera peculiare, tratti evidentemente satirici, come confermato dal confronto con le altre *personae* luciane.

Questo modo di fare satira non rappresenta, però, a mio parere, un caso isolato all'interno del *corpus* luciano e può venire in soccorso di quanti si sono trovati, in certo senso, disorientati di fronte a un'opera come il *Cataplus*, per la cui stesura Luciano fu verosimilmente ispirato dalla *Necyia* menippea<sup>75</sup>. Al centro si erge, infatti, la coppia Cinisco/Micillo, le cui metà appaiono, sin da una prima lettura, entrambe *porte-parole* della satira. Questa colpisce il tiranno Megapente, aspramente criticato da Micillo e accusato da Ciniscope dinanzi al tribunale di Radamanto.

Ora, se l'analisi dei *Contemplantes* condotta sopra non sembra lasciare troppi dubbi sulla possibilità che Luciano possa contemplare e porre in atto una vera e propria moltiplicazione del punto di vista satirico all'interno del medesimo dialogo (cf. pp. 246 ss.), è, però, vero che questo *modus operandi* non mi sembra sia stato sinora notato dagli studiosi. Anzi, alcuni di essi, sulla scia degli studi di Helm e in assenza di termini di raffronto come quello, appena individuato, dei *Contemplantes*, hanno considerato il povero e miserabile calzolaio Micillo, un doppio del filosofo Ciniscope, a sua volta riflesso di Diogene<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Cf. 24 ἤξω δέ σοι καὶ αὐτὸς μετ' ὀλίγον νεκροστολῶν.

<sup>75</sup> Schwartz 1965, 149-50 data il dialogo intorno al 160; Jones 1986, 168 propone una datazione più tarda, non prima del 165 (cf. Gazza 1953, 13 che pensa agli anni 163-65). In entrambi i casi, Luciano doveva trovarsi ad Atene «because of additional evidence related to the city of the Athenians, and this is the pre-eminence exerted by Herodes Atticus in all fields» (Mestre – Gómez 2009, 97). Il dialogo presenta alcuni motivi simili alla *Necyomantia*, come l'affollamento della barca di Caronte e l'intervento delle ombre (cf. *Nec.*) e della lucerna e del letto (cf. *Cat.*) nel giudizio dei morti, rivelatori di una pratica frequente in Luciano, che può ricorrere in più luoghi ai medesimi motivi espandendoli (così, già MacCarthy 1934, 42 che rifiuta l'interpretazione di Helm 1906, 65 ss., per il quale i paralleli sarebbero la prova di un vile riutilizzo di materiali menippeei. Lo studioso considerava, infatti, il *Cataplus* una servile riproposizione di alcune scene della *Necyia*, sulla base della duplicazione dei ruoli di Ciniscope e Micillo, per i quali, tuttavia, ammette l'impossibilità di una totale identificazione. L'analisi dei personaggi condotta nel capitolo mostrerà quanto possa essere riduttiva una simile interpretazione). Da non sottovalutare è, inoltre, l'apporto delle *Rane* aristofanee, su cui si tornerà estesamente più avanti (cf. pp. 266 ss.).

<sup>76</sup> Schwartz 1969b, 137-38.

Il fatto che entrambi presentino tratti tipicamente associati al cinico di Sinope, non mi sembra, però, meritevole di eccessive speculazioni, visto che il cinismo, di cui Diogene era il mitico e più importante esponente, è indicato come uno degli ingredienti della *mixis* luciana (cf. *Bis acc.* 33), che, come si sta tentando di mostrare, investe immanabilmente anche i suoi protagonisti<sup>77</sup>.

Resta comunque indubbio che Cinisco e Micillo presentino alcune evidenti caratteristiche comuni. Entrambi sono, infatti, felici di essere morti e lamentano che non sia accaduto prima (cf. 7 e 14); nessuno dei due ha l'obolo da pagare a Caronte (cf. 19 e 21), mentre, invece, vessano entrambi il tiranno, Cinisco colpendolo (cf. 13) e l'altro sedendogli sulle spalle (cf. 19). Tuttavia, il quadretto offerto dal calzolaio sulle spalle di Megapente ha un tono squisitamente comico, essenzialmente estraneo all'immagine di Cinisco, cinico di professione. I due sono, infine, giudicati per primi da Radamanto ed entrambi prosciolti (cf. 24 e 25)<sup>78</sup>.

Ciò non basta, però, a mio avviso, a fare del calzolaio un semplice doppio di Cinisco. Una nuova analisi dei tratti satirici dei due alla luce di quanto osservato nei *Contemplantes*, contribuirà a restituire al ciabattino il ruolo di personaggio satirico e non di semplice doppio.

## 2. 1. Ruolo satirico di Cinisco: risvolti satirici del paradigma cinico

Con Cinisco Luciano porta in scena, in abiti satirici, un filosofo chiaramente cinico. Già il nome, Cinisco o 'cagnolino' (cf. 23 Κυνίσκος ... τὴν γνώμην φιλόσοφος), attestato nella prosopografia, è, infatti, parlante, allusivo all'appellativo di 'cane' talvolta associato a Diogene (cf. Diog. 6.22 ss., 6.13 per Antistene. Cf. Luc. *Bis acc.* 33)<sup>79</sup>. È, pertanto, inevitabile che presenti tratti attestati per il caposcuola di Sinope.

Del terzetto che si materializza di fronte a Cloto e Caronte, Cinisco è, infatti, l'uomo «con bisaccia a tracolla e bastone in mano, che guarda torvo e sollecita gli altri» (3 τινὰ καὶ πήραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δριμὺ ἐνορῶντα καὶ τοὺς

---

<sup>77</sup> La stessa funzione di ἐπίσκοπος, che permette a Menippo, Nigrino, Caronte e Hermes il massimo straniamento necessario a osservare la vita umana, fa riferimento alla figura del κατάσκοπος, il cinico per antonomasia (cf. pp. 233 ss.). Nesselrath 1998, 130 considera Cinisco e Micillo due figure ciniche. Anche Menippo, in particolare nei *Dialogi Mortuorum*, presenta tratti evidentemente diogeniani. Ureña 1995, 71 nota che in *D. Mort.* 2-10, 20, 30, il nome Menippo potrebbe essere sostituito, senza difficoltà, da Diogene, un'osservazione già fatta da Bompaire 1958, 185 (cf. Baldwin 1961, 201: «he [*scil.* Menippo] is the obvious choice along with Diogenes to tipify the Cynic movement»).

<sup>78</sup> MacCarthy 1934, 46.

<sup>79</sup> Bompaire 1998, 260. Cf. Hall 1981, 79; Ureña 1995, 181. Antistene era solito discorrere presso il ginnasio di Cinosarge e a questo è ricollegato da alcuni l'appellativo 'cane'; era, inoltre, chiamato Ἀπλοκῶν. In realtà, origine e significato della coppia κῶν/κυνικός sembrano riconnettersi all'ἀδιαφορία e ἀναίδεια di Diogene di Sinope (Camerotto 2009a, 26 n. 54).



ἄλλους ἐπισπέδοντα)<sup>80</sup>. Chi sia è strategicamente svelato più avanti; si tratta del «filosofo Cinisco, morto per aver mangiato il pasto di Ecate, le uova dei sacrifici espiatori e in più una seppia cruda» (7)<sup>81</sup>. Tutto di questa descrizione fa di lui un cinico, dall'aspetto alle circostanze della morte.

La 'divisa' del tipico cinico, scelta da Diogene sulla base dell'immediata associazione, per contrasto, con l'onnipresente Eracle, prevedeva, infatti, il mantello al posto della pelle di leone, il bastone, versione cinica della clava, e la bisaccia a sostituire la faretra<sup>82</sup>. Inoltre, anche la morte di Diogene e con lui di Menippo è da alcuni ricollegata all'ingestione di cibo crudo (cf. Diog. 6.76-77 per Diogene e 6.100 per Menippo; *sch. ad D. Mort.* 1.1)<sup>83</sup>.

A detta di Cloto, poi, il filosofo ebbe in vita il ruolo di «sorvegliante e medico delle colpe degli uomini» (7 ἰατρὸν ... τῶν ἀνθρώπων ἀμαρτημάτων ἀπελίμπανον), una funzione in linea con la tradizione cinica e molto vicina al filosofo di Sinope nella Διογένους πρῶσις (cf. p. 83), dove sembra che pretendesse dai potenziali acquirenti obbedienza pari a quella di un malato nei confronti del proprio medico.

Oltre che farne un cinico, l'aspetto sottolinea la povertà di Cinisco, confermata dal fatto che non possieda neppure l'obolo da pagare al nocchiero (cf. 19 ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναι σοι καταπλεύσας), un tratto che, tra le voci satiriche luciane, è riproposto in funzione dello straniamento necessario alla satira e, in quanto tale, garante di libertà e *parrhesia*<sup>84</sup>.

La povertà conferma, inoltre, che l'aspetto non è un segno di mera affettazione, come nel caso dei molti pseudo-filosofi satireggiati da Luciano, apparentemente dimessi e poi privatamente dediti a ogni genere di stravizio<sup>85</sup>.

<sup>80</sup> Cf. 19 πλέον γὰρ οὐδὲν ἐστί τῆς πήρας, ἦν ὄρθς, καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου.

<sup>81</sup> Per l'importanza strategica di ritardi ed ellissi nei dialoghi luciani, si veda la n. 37 a p. 15 e la n. 23 a p. 238.

<sup>82</sup> Su questa associazione/opposizione, López 2003, 51. Eracle è l'eroe cinico per eccellenza perché le sue fatiche mostrano che un individuo libero e forte non conosce ostacoli e costrizioni (Fontanille 1993, 14). Luciano si mostra consapevole del rapporto tra i cinici ed Eracle in *Peregr.* 36; l'eponimo filosofo, in procinto di gettarsi tra le fiamme, depone τὸ Ἡράκλειον ἐκεῖνο ῥόπαλον e, in più luoghi, invoca l'eroe a modello e guida (cf. 4, 24, 25, 33, 36). Va, tuttavia, specificato che il significato del 'travestimento' nel cinismo antico, simbolico e filosofico, è spesso assente in età imperiale, dove è divenuto una sorta di attributo generale del filosofo, come dimostra la stessa satira luciana (cf. *Fug.* 13 e 20; *Peregr.* 24). Più estesamente, Goulet-Cazé 1990, 2738-43.

<sup>83</sup> Sul significato di questa 'confusione' tra Diogene e Menippo, si veda a p. 80 e la n. 5. Il parallelo tra la morte di Cinisco e Diogene è già segnalato in Bompaigne 1998, 275 n. 25.

<sup>84</sup> Si pensi a Menippo, nelle vesti di vecchio coperto da un logoro mantello rattoppato (cf. *D. Mort.* 1.2 γέρον, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθρον, ἀπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταις ἐπιπτουχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον), senza possedere nemmeno un obolo (cf. *D. Mort.* 2.1). Per altri esempi, si veda la n. 68 a p. 249.

<sup>85</sup> Nei confronti dei cinici, il samosatense è animato da un duplice atteggiamento, che può includere tanto il tributo al cinico Demonatte quanto la feroce satira di Peregrino e del suo discepolo Teagene, come, del resto, la caricatura dei *Fugitivi*, incarnazione della ipocrita dicotomia tra vita e apparenza (cf. La

Questo trova un parallelo nell'atteggiamento nei confronti della morte; il filosofo sdegnato chiede, infatti, a Cloto cos'ha fatto di male per restare in vita tanto a lungo, nonostante più di una volta abbia tentato di spezzarne il filo<sup>86</sup>. Il suo atteggiamento, anch'esso tipicamente cinico, è lo stesso degli anonimi personaggi osservati con ammirazione da Caronte nel finale dei *Contemplantes* (cf. pp. 249 ss.), animati da uno smodato desiderio di fuggire verso la morte (cf. 21 δρασμὸν ἤδη βουλεύοντες παρ' ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου).

Tipicamente cinico è, inoltre, il ruolo di *parrhesiastes* che Cinisco sembra aver ricoperto già in vita, quando osava criticare apertamente Megapente. Poter dire ciò che si vuole, come, quando e dove lo si desidera, è, infatti, un privilegio cui un cinico non potrebbe rinunciare<sup>87</sup>. Anche questo tratto è, però, divenuto fondamentale alla caratterizzazione satirica delle voci luciane, arricchito dall'esperienza socratica e comica (cf. p. 14 ss.).

Luciano raccoglie, dunque, l'eredità del paradigma del filosofo di Sinope per sottolineare la condizione di solitudine e unicità del personaggio satirico, diverso anche esteriormente<sup>88</sup>. Pur nella tradizione, dunque, la caratterizzazione esteriore di Cinisco, filosofo cinico, è la prima spia dello *status* satirico del personaggio, non a caso il biglietto da visita con cui Luciano lo manda in scena. Egli è, così, dotato di un punto di vista straniante, alla maniera delle altre voci satiriche luciane e, tuttavia, ancora una volta in maniera del tutto 'personale'.

---

Penna 1990, 17-18). Questo stato di cose riflette con ogni probabilità le differenze di pensiero e comportamento effettivamente presenti nella scuola (cf. Arr. *Diss. Epict.* 3.22.2, 10-11, 15, 50, 80, un avvertimento agli aspiranti cinici rispetto ai ciarlatani, cf. Jones 1986, 31), ma non va sottovalutato che Luciano ha un atteggiamento molto simile a quello che lo anima nella satira degli pseudo-filosofi in genere; non ne satireggia le credenze ma l'incoerenza degli stili di vita. Cf. Baldwin 1973, 71-72, e si veda sopra, a pp. 74 ss. Sull'atteggiamento di Luciano nei confronti del cinismo, si veda Nesselrath 1998 che parte da un sintetico e chiaro riassunto delle posizioni della critica al riguardo.

<sup>86</sup> Cf. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἵασας ἄνω τὸν χρόνον; ... καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν

<sup>87</sup> Cf. Goulet-Cazé 1990, 2746-47. Cf., sopra, a pp. 12 ss.

<sup>88</sup> Negli aneddoti sulla figura di Diogene (cf. *Epict.* 3.22.50; 4.8.5; Dio Chrys. 32.9; 34.2), l'aspetto, con mantello rattoppato e bastone come Cinisco, ha posizione centrale. Per i cinici, infatti, il corpo è uno strumento a tutto campo, utile ad attaccare i nemici o a impressionare il pubblico; è una manifestazione esteriore di ἀντάρκεια e, dunque, dell'esenzione da qualsiasi forma di controllo sociale (cf. Fontanille 1993, 10-11; Branham 1994, 350-51 e López 2003, 55-56 relativamente a Diogene; Bosman 2006, 97). Per l'ἀντάρκης, paradigma di autosufficienza, che, come le bestie e come gli dei, ha ridotto i propri bisogni (fisici e spirituali) al minimo, Audrey 1956 (cf. Fontanille 1993, 12).

## 2. 2. Micillo, la libertà della satira nella povertà

Come Cinisco, anche Micillo si rivela puro al giudizio di Radamanto; in questo caso, anzi, non v'è nemmeno traccia della più piccola macchia (cf. 25 καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος)<sup>89</sup>.

Non bisogna, dunque, essere filosofi per adottare le prospettive della satira; del resto, tra le voci satiriche lucianee, oggetto di interesse in questo lavoro, solo Cinisco e Nigrino vestono questi panni. In questo caso, Luciano punta sull'estrazione umile del calzolaio, particolarmente efficace nel dotarlo di un punto di vista distaccato nei confronti degli oggetti d'osservazione, il potente tiranno Megapente e il ricco usuraio Gnifone.

Del terzetto che, accompagnato da Hermes, va incontro a Cloto e Caronte, il calzolaio è «l'altro che ride» (3 ἄλλον γελῶντα), ma, anche in questo caso, le presentazioni ufficiali sono ritardate; bisognerà aspettare il § 14 per sapere che si tratta del calzolaio Micillo (ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος), un povero (cf. πένης εἰμί), e in quanto tale detentore di libertà e *parrhesia*, e, dunque, dello stesso punto di vista straniante rilevato per Cinisco<sup>90</sup>.

I segni di questa povertà sono, però, diversi. Luciano non si concentra sull'aspetto, che aveva fatto dell'altro un cinico a tutti gli effetti, un tratto, a mio parere, indicativo del fatto che Micillo non è un semplice doppio di Cinisco. Da un lato, abbiamo un filosofo, guarito dalle proprie macchie dalla frequentazione con la filosofia (cf. 24); dall'altro, un semplice calzolaio esente da colpe (cf. 25 καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος) grazie alla povertà, garanzia di libertà.

Su questo aspetto insiste lo stesso Micillo, presentandosi come un uomo libero dalla schiavitù delle ricchezze, di cui, invece, soffrono i suoi oggetti di osservazione. Privo di campi, case, oro, masserizie, fama e ritratti, era naturalmente libero da impacci (cf. 15 εἰκότως εὐζωνος ἦν), ragion per cui accoglie con gioia (cf. 15 ὑπερήδιστον ἐμοὶ γοῶν δοκεῖ) gli aspetti invitanti dell'Ade (cf. 15 καλὰ τὰ ... πάντα), ricondotti all'utopica *isotimia* infera.

Micillo pare, dunque, l'opposto di Megapente; in vita, il primo era povero e il secondo vergognosamente ricco e, ora, a dir poco sofferente nei confronti della condizione di

<sup>89</sup> Per Cinisco, la filosofia è stata un φάρμακος che ha lavato le macchie dell'anima (cf. 24). L'immagine non è eccezionale in Luciano; le parole di Nigrino, infatti, intinte in un farmaco agrodolce (cf. 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ) hanno repentinamente guarito la vista dell'anima del convertito (cf. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὀξυδερκέστατος κατὰ μικρὸν ἐγιννόμην· ἐλελήθειν γὰρ τέως αὐτὴν τυφλώττουσαν περιφέρων. Cf. p. 223).

<sup>90</sup> Anderson 1976a, 151, ritenendo che il ciabattino compaia al § 14 in maniera inaspettata, ne paragona l'ingresso a sorpresa a quello di Empedocle in *Icar*. 13-14 e di Agatocle in *Conv*. 12. Il parallelo è, però, poco pertinente, sostanzialmente perché Luciano allude a Micillo già al § 3 per poi ritardarne strategicamente l'ingresso. Lo stesso accade, infatti, a Cinisco, introdotto al § 3 e svelato più avanti al § 7 (cf. p. 252), secondo un *modus operandi* caro a Luciano, che ritorna anche nel *Piscator*, proprio a proposito del nome di Parresiade, nei *Contemplantes*, nel *Gallus*, nella *Necyomantia*, nel *Parasitus* e nel *Philopseudes* (cf. la n. 37 a p. 15 e la n. 23 a p. 238).

deceduto, di cui, invece, il ciabattino gioisce (cf. 15). Non solo; Micillo è destinato alle Isole dei Beati (cf. 24-25), Megapente, invece, condannato a non dimenticare lo splendore terrestre, torturato dal ricordo della perdita (cf. 28-29). *Stricto sensu*, dunque, non c'è *isotimia* nell'Ade, come non c'era sulla terra, ma a parti inverse<sup>91</sup>.

Sembrerebbe, dunque, che rappresentando Micillo, Luciano avesse in mente di farne, più che un doppio di Cinisco, un termine di confronto per il corrotto Megapente. Un'altra ragione per non ridurre semplicisticamente il calzolaio a un doppio del filosofo.

Inoltre, la prima notazione dell'ingresso in scena del personaggio non riguarda il suo aspetto, esplicitazione del ruolo satirico del cinico, ma il riso (cf. 3 ἄλλον γελῶντα), il cui peso nella caratterizzazione satirica di un personaggio è, ormai, un aspetto ben noto (cf. pp. 177 ss. per Licino e pp. 236 ss. per Caronte).

#### ◆ Un altro esempio di riso satirico

Come i *Contemplantes* si aprono nel segno del riso (cf. 1 τί γελῶς, ὦ Χάρων;), rimandato poi alle spiegazioni di Caronte (cf. 6), quasi una sorta di indeterminata promessa di *gelos* per il pubblico (cf. pp. 236 ss.), così, anche nel *Cataplus* Luciano sceglie di alludervi alla comparsa di Micillo, ma di rimandarne le spiegazioni<sup>92</sup>. Se, dunque, l'aspetto 'cinico' è il biglietto da visita con cui il samosatense manda in scena Cinisco, il riso lo è per Micillo. La notazione alla primissima comparsa pare, infatti, segnalare, in un certo senso, la 'marca' satirica del personaggio.

Il riso del calzolaio è, infatti, senz'altro satirico, giacché trasforma il suo oggetto, riducendolo al *geloion* e al disprezzo, scaturendo dalla realizzazione della pura esteriorità dell'invidiata felicità di Megapente e dall'implicita delusione derivante dall'impermanenza sottesa all'ossessiva avarizia di Gnifone. Esso sta alle origini della satira, come nel caso di Caronte, già preda del riso al momento dell'incontro con Hermes (cf. p. 236), in quello di Licino ad apertura dell'*Eunuchus* (cf. la n. 80 a p. 177) e nell'impresa di Menippo, cui ricchezza e potere appaiono *geloia* fin dalla prima indagine<sup>93</sup>.

Mentre, però, questi personaggi ridono per lo più da soli (per quanto il loro riso sia condiviso dal pubblico esterno che diventa, così, partecipe del processo di denuncia), nel *Cataplus*, invece, il riso di Micillo assume una dimensione più ampia.

Il calzolaio non è, infatti, il solo povero nell'Ade e, per ciò stesso, non è il solo a ridere delle nuove sorti dei ricchi (cf. 15 ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν). Il riso diventa, dunque, la spia di un mondo alla rovescia, in cui anche la celebre *isotimia* è satiricamente rimaneggiata. Come, infatti, altrove in Luciano (si pensi anche solo al vendicativo decreto contro i ricchi nella *Necyomantia*), a conti fatti, nell'Ade si attua una vera e

<sup>91</sup> Cf. Halliwell 2008, 457-58.

<sup>92</sup> Il parallelo è già individuato da Halliwell 2008, 455.

<sup>93</sup> Sul riso di Menippo nell'*Icaromenippus*, si veda Camerotto 2009a, 42-47.

propria inversione di ruoli, qualcosa di più complesso, dunque, rispetto alla tradizionale immagine della morte, grande livellatrice delle disuguaglianze terrestri.

Il riso satirico di Micillo rappresenta, dunque, la proiezione nella terra dei morti delle gratificazioni di almeno una parte del pubblico luciano, al pensiero che criminali e potenti non trarranno a lungo beneficio dalle proprie scelleratezze<sup>94</sup>.

Non sarà, dunque, un caso che non accompagni il calzolaio da sempre. Per quanto Cloto racconti di averlo visto ridere da tempo e gliene chieda ragione, ripetendo per la terza volta in poche righe il verbo γελάω (cf. 16 πάλαι οὖν σε, ὦ Μίκιλλε, γελῶντα ἐώρων. Τί δὲ ἦν ὃ σε μάλιστα ἐκίνει γελᾶν;), in realtà, l'avverbio πάλαι sembra far riferimento a un momento successivo alla morte del ciabattino.

Secondo un comune  *cliché*, Micillo racconta, infatti, di quando in vita ammirava il vicino Megapente (cf. 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι ... ἐμακάριζον ... ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πήχει βασιλικῶ) e di quanto, morto quest'ultimo, gli apparve «totalmente ridicolo», παγγέλοιος (16, cf. *Cont.* 16 παγγέλοια ταῦτα)<sup>95</sup>. Ma soprattutto, racconta di quanto derise se stesso per l'ammirazione provata nei confronti del tiranno (cf. 16 κάμαντοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων).

Alla visione (cf. 17 ἰδών) di Megapente caduto, il ciabattino aggiunge, inoltre, quella dell'usuraio Gnifone, anch'egli gemente e pentito in morte per i beni persi e non goduti in vita<sup>96</sup>. Questo spettacolo gli procura infinite risate (cf. 17 οὐκ εἶχον ὅπως καταπάύσω τὸν γέλωτα) e altre ancora risuoneranno collettivamente (cf. 17 γελασόμεθα) nella traversata infernale.

Dunque, solo una volta morto, Micillo ha compreso che non esistono ragioni per non ridere di chi ha creduto nelle potenzialità materiali della felicità, se stesso incluso. Egli ha cioè finalmente assunto un punto di vista 'cinico', simboleggiato dall'unione con Cinnisco sull'altra riva dell'Acheronte, dove camminano a braccetto (cf. 22 ἄμα ... βαδίζομεν). E, in effetti, il filosofo, che nel regno dei morti non si abbandona al riso, già in vita aveva dileggiato il tiranno.

Nel *Cataplus*, la demistificazione del potere e della ricchezza attraverso il riso è, dunque, il necessario e inevitabile preambolo alla seconda sezione del dialogo, dove Cinnisco denuncia senza mezzi termini la corruzione e i misfatti di Megapente, mentre Micillo gli sta accanto in silenzio (cf. 25 σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί), verosimilmente

<sup>94</sup> Per questa lettura dell'*isotimia* infera e delle implicazioni del riso di Micillo, Halliwell 2008, 457-58.

<sup>95</sup> Cf. Halliwell 2008, 460 n. 51: «forms of παγγέλοιος occur thirteen times in Lucian, far more often than in any other Greek author».

<sup>96</sup> Cf. MacCarthy 1934, 45, che ritiene verosimile che i tre siano morti nello stesso giorno e che sia nell'Oltretomba che Micillo ride degli altri due.

perché la sua denuncia era avvenuta nella prima sezione dell'opera, proprio attraverso il riso (cf. 15-17), e perché, ormai, i loro punti di vista coincidono<sup>97</sup>.

Il riso del *Cataplus* esprime, dunque, da un lato, la soddisfazione satirica per la caduta e la punizione dei malvagi, rappresentati in maniera paradigmatica dalle illimitate scelleratezze di Megapente; dall'altro, si colora di movenze ciniche, interessando, come nei *Contemplantes*, l'inconsistenza di qualsiasi speranza e aspirazione umana nei confronti della felicità<sup>98</sup>.

È, dunque, il tratto che caratterizza satiricamente Micillo.

#### ◆ Micillo nel *Gallus*

Il ciabattino Micillo non compare solamente nel *Cataplus*; torna, infatti, nel *Gallus* con tratti che lasciano pensare all'omonimo personaggio del *Cataplus*. Non si può, pertanto, escludere che avesse riscosso immediato successo nel pubblico, spingendo Luciano a riportare in scena uno dei suoi protagonisti<sup>99</sup>.

Nel *Gallus* il ciabattino è ancora in vita quando, a notte fonda, è svegliato dal gallo, nient'altro che la reincarnazione di Pitagora (cf. 1, 12)<sup>100</sup>. Anche in questo caso, la caratteristica che ne permette la collocazione straniante al di fuori della società è l'estrazione povera, motivo di sofferenza per Micillo (cf. 1 μιαιωτέραν πενίαν, 9 ἐν πενιχρῶ τῷ τρίβωνι, 20 οἰμώζοντος ἐπὶ τῇ πενίᾳ) che invidia la vita dei ricchi vicini (cf. 28 οὐδέπω δύναμαι ἀπομαθεῖν τὴν ἐπιθυμίαν ἦν ἐκ παίδων εἶχον πλούσιος γενέ-

<sup>97</sup> Nella seconda sezione del dialogo, Cinisco espleta, di fronte al tribunale di Radamanto, il ruolo di satirizzatore, nelle vesti di accusatore di Megapente (cf. 23 πάντως βούλομαι κατηγορῆσαι τινος ἃ συνεπίσταμαι πονηρὰ δράσαντι αὐτῷ παρὰ τὸν βίον).

<sup>98</sup> Per questa lettura, Halliwell 2008, 459-61.

<sup>99</sup> Avanzava questa ipotesi già MacCarthy 1934, 44, che, tuttavia, riteneva il *Gallus* anteriore al *Cataplus*. Per Schwartz 1965, 87-89, il *Gallus* è posteriore e con ogni probabilità anteriore alla partenza di Luciano per la Siria al seguito di Lucio Vero. Lo studioso riproponeva, inoltre, condividendolo, il confronto tra l'immagine del volo icario di *Gall.* 23 e *Im.* 21 e delle immagini di *Gall.* 26 e *Pro Im.* 3, un confronto addotto da Helm 1906, 355 come base di datazione intorno al 163, anteriormente alle *Imagines* e al loro *sequel*. Per una confutazione dei criteri usati dai due studiosi, Hall 1981, 53 ss.; per un ulteriore confronto tra *Gall.* 23 e *Im.* 21, Anderson 1976a, 14 per il quale nelle *Imagines* l'occorrenza è convenzionale, in linea con i *topoi* panegirici. Lo studioso (*ibid.*, 145-46) riconosce, inoltre, nel *Gallus* la solita struttura tripartita cara a Luciano (introduzione/episodi centrali/scena di esposizione, cf. pp. 61 e 160 e la n. 41 a p. 203), e alcuni motivi (dalla sorpresa iniziale alla fantastica scena di rivelazione) che tornano anche in altri dialoghi luciani (*ibid.*, 110). Anderson istituisce, inoltre, un parallelo tra *Gallus* e *Plut. Mor.* 985d ss., due dialoghi moraleggianti tra un uomo (Micillo e Odisseo) e un animale sofisticato (un gallo e un maiale) che ha ormai perso l'aspetto umano (di Pitagora e di uno dei compagni dell'eroe). Lo studioso propone, però, una lettura, a mio avviso, troppo radicale, ponendo da un lato Plutarco, molto interessato allo *spoudaion* e poco al *geloion*, e dall'altro Luciano, concentrato sul puro divertimento (*ibid.*, 168-69).

<sup>100</sup> Cf. Anderson 1976a, 16: «this is an obvious imitation of Ar. *Nub.* 1 ff., where Strepsiades hears the cock crow, laments his poverty, and wakens his son from one of his aristocratic dreams».

σθαι). Questi sentimenti sono, dunque, gli stessi che, a suo dire, lo hanno caratterizzato nel *Cataplus* prima della morte<sup>101</sup>.

La prospettiva straniante fornita dalla povertà non pare, però, sufficiente a ché Micillo eserciti l'osservazione satirica. Il ciabattino, infatti, in quanto povero, occupa una posizione estranea agli oggetti di osservazione e, tuttavia, li guarda con invidia.

A essere determinante è, invece, l'intervento del gallo, detentore, già solo per l'appartenza al mondo animale, del punto di vista straniante che gli permette di osservare satiricamente la vita umana (cf. 27 τᾶλλα ὅσα ὑμεῖς ἐπιτηδεύετε, οὐκ ἂν ἴδοις ἐν ἐκείνοις)<sup>102</sup>. La sua vicenda, come tutte le imprese satiriche, è qualcosa di straordinario, che valica i limiti del senso comune e che, pertanto, può suscitare l'irritazione del destinatario<sup>103</sup>. Le sue parole sono, inoltre, improntate a verità (cf. 18 χρῆ γάρ, οἶμαι, τὰ ληθῆ λέγειν)<sup>104</sup> e il riso colpisce i lamenti del ciabattino per la povertà in cui vive<sup>105</sup>. Il gallo si propone, infine, di 'guarire' Micillo (cf. 28 ἐγὼ σε ἰάσομαι, ὦ Μίκυλλε)<sup>106</sup>, guidandolo nell'osservazione, vedendo tutto senza essere visto<sup>107</sup>.

<sup>101</sup> Cf. *Cat.* 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι, 16 ἐμακάριζον, 16 ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πήχει βασιλικῶ.

<sup>102</sup> L'animale è un diverso anche tra i suoi simili; a Micillo, che rievoca il mito del giovane Aletrione tramutato da Ares in gallo (cf. 3), chiarisce, infatti, che la sua situazione è un'altra (cf. 4 τὸ δὲ ἐμὸν ἐτεροῖον τι ἐγένετο).

<sup>103</sup> Un gallo parlante è un «prodigio», τέρας (2), tale da far temere a Micillo che si tratti di un sogno (cf. 3 ἀλλὰ μὴ ὄνειρος καὶ ταῦτά ἐστιν, ἀλεκτρυῶν οὕτω πρὸς ἐμὲ διαλεγόμενος;) e il discorso cui l'animale si accinge è παραδοξότατον (3, cf. 24 παράδοξα γὰρ καὶ οὐ πάνυ τι πιστὰ φῆς); ancor più prodigioso (cf. 4 τερατωδέστερον) è che sia la reincarnazione di Pitagora. Anche l'anonimo interlocutore dell'*Icaromenippus* si mostra tanto stranito dal viaggio di Menippo (cf. 2 ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν) da pensare a un sogno (cf. 1 μακρὸν τινα τὸν ὄνειρον), lasciandosi andare a ironici e increduli commenti (cf. p. 98). Così, nel *Gallus* l'animale si sente, insultato dal ciabattino (cf. 4 λοιδορούμενός μοι). La straordinarietà è un tratto caratteristico dell'impresa satirica per cui si potrà citare a confronto anche la grandiosa *mechane* dei *Contemplantes* (cf. 4 τὸ πρᾶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μεγαλοουργίαν ἔχειν, 5 πέρα τοῦ πιθανοῦ, 5 ὄρεξον, ὦ Ἑρμῆ, τὴν χειρᾶ: οὐ γὰρ ἐπὶ μικρὰν με ταύτην μηχανὴν ἀναβιβάζεις. ΕΡΜΗΣ ... οὐκ ἔνι δὲ ἄμφω καὶ ἀσφαλῆ καὶ φιλοθεάμονα εἶναι), per cui si veda sopra, a pp. 243 ss.

<sup>104</sup> Cf. 18 ὅτι αἰσχύνομαι λέγειν πρὸς σὲ τὴν ἀλήθειαν περὶ αὐτῶν. Il motivo dell'osservazione satirica da una specola privilegiata (comune a *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Nigrinus*) conosce qui una variazione. Nel *Gallus* manca la specola, ma l'osservazione privilegiata avviene comunque, grazie alle magiche penne della coda della voce satirica.

<sup>105</sup> Cf. 20 σοὶ νῦν σύνεμι καταγελῶν ὀσημέραι ποτνωμένου καὶ οἰμώζοντος ἐπὶ τῇ πενίᾳ

<sup>106</sup> Per il motivo, si possono citare a confronto *Contemplantes* e *Nigrinus*, dove Hermes 'guarisce', rinforzandola, la vista di Caronte (cf. pp. 241 ss.) e le parole di Nigrino, intinte in un farmaco agrodolce (cf. 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ), guariscono repentinamente la vista dell'anima del convertito (cf. p. 223). Si potrà, inoltre, confrontare il *Lexiphanes*, dove Licino, a seguito della somministrazione dell'emetico all'omonimo protagonista, si cimenta nell'impresa di fornirgli una nuova educazione (cf. 21 μεταπαίδεψε καὶ δίδασκε ἅ χρῆ λέγειν), 'guarendolo' dalla vecchia (cf. pp. 200 ss.). Si confronti anche la 'guarigione' dell'anima di Cinisco nel *Cataplus* a opera della filosofia, φάρμακος (24) che ne ha lavato le macchie (cf. n. 89 a p. 255).

<sup>107</sup> Cf. 28 ἐς ὅσον ἂν βούλωμαι ἀνοίγειν τε ὁ τοιοῦτος πᾶσαν θύραν δύναται καὶ ὄραν ἅπαντα οὐχ ὀρωμενος αὐτός.

Che ne è, dunque, di Micillo, potenzialmente dotato dalla povertà dell'estraneità necessaria alla satira e, tuttavia, invidioso del benessere dei vicini, a seguito dell'intervento guaritore (cf. 28 ἐγὼ σε ἰάσομαι, ὦ Μίκυλλε) del gallo?

L'ultima battuta è significativa. Al § 33, infatti, il ciabattino dichiara che preferirebbe morire di fame (cf. λιμῶ ἀπολοιμην πρότερον) e possedere la 'fortuna' di due oboli (cf. δύο ὀβολοὶ ἐμοί γε πλοῦτός ἐστι), piuttosto che essere facile bersaglio per i servi (cf. τοιχωρυχεῖσθαι πρὸς τῶν οἰκετῶν), una considerazione senz'altro significativa, diametralmente opposta allo spirito che lo animava all'inizio dell'opera, a dir poco scontentamente infastidito per essere stato svegliato mentre sognava di possedere proprio la ricchezza di Eucrate (cf. 12)<sup>108</sup>.

Sembrerebbe, dunque, che l'intervento del personaggio satirico abbia effettivamente guarito il ciabattino. La 'guarigione' avviene, dunque, a chiusura del dialogo, per quanto particolarmente difficoltosa<sup>109</sup>.

Ora, mi sembra che, confrontando questo Micillo con l'omonimo ciabattino del *Cataplus*, non vi siano dubbi sul fatto che si tratti del medesimo personaggio, che, in vita, guardava con invidia i ricchi vicini, fra i quali tra l'altro ritorna, in ambedue le opere, l'usuraio Gnifone (cf. *Cat.* 17 e *Gall.* 30-31)<sup>110</sup>.

Un parallelo potrà, inoltre, essere istituito tra il riso con cui nel *Cataplus* il ciabattino deride se stesso per la passata ammirazione nei confronti di Megapente (cf. 16 κάμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων) e la seguente affermazione della voce satirica del *Gallus*, quasi una prefigurazione del riso oltremondano del ciabattino: «se tu sapessi le preoccupazioni che [i ricchi] hanno, rideresti di te stesso, ἐγέλας ἂν ἐπὶ σαυτῶ, che prima avevi pensato che la ricchezza fosse il colmo della felicità» (20).

Allo stesso tempo, però, le due figure non sono totalmente sovrapponibili; si differenziano, infatti, per il ruolo occupato all'interno dei due dialoghi; nel *Gallus*, dove è ancora in vita, Micillo è il destinatario dell'intervento satirico, colui che il personaggio satirico mira a 'convertire', guarendolo con il proprio intervento. Nel *Cataplus*, invece, espleta il ruolo di voce satirica.

<sup>108</sup> Cf. 1 ἀλλὰ σέ, κάκιστε ἀλεκτρῶν, ὁ Ζεὺς, αὐτὸς ἐπιτίψει φθοερόν οὔτω καὶ ὀξύφωνον ὄντα. Il dialogo ha, dunque, andamento circolare. Si apre, infatti, all'insegna dell'invidia per la vita di Eucrate e si chiude sotto il segno opposto, grazie all'osservazione di «libidine, sodomia e una spudoratezza indegna di un essere umano» (32 καταπυγισμένην καὶ πασχησιασμόν τινα καὶ ἀσέλγειαν οὐκ ἀνθρώπινην), che caratterizzano la vita di questo e altri ricchi.

<sup>109</sup> Ancora al § 28, Micillo affermava la propria incapacità di abbandonare vecchie aspirazioni alla ricchezza e l'intero dialogo è costellato da sogni al riguardo. L'osservazione satirica ha ancora molto da offrire al ciabattino, come suggerisce la battuta conclusiva (cf. 33 τὰ λοιπὰ δὲ εἰσαῖθις ὄψει, ὦ Μίκυλλε).

<sup>110</sup> Schwartz 1965, 87 n. 1 nota che il personaggio viene, in ambedue i casi, dal mondo della commedia. A conclusione del *Gallus*, Micillo lo vede finalmente per quello che è, «un uomo infelice e stolto», κακοδαίμονα καὶ ἀνόητον ἄνθρωπον (31). Di contro, si veda Anderson 1976a, 67: «in one dialogue [*scil.* *Cataplus*] the poor cobbler Micyllus is miserable all his life, until released by death; in another [*scil.* *Gallus*] he is only miserable till he discovers that the poor man's life is best»; osservazione valida ma non necessariamente approdante a un'opposizione tra i due.



Quello che la povertà non ha potuto nel dotarlo della prospettiva straniante necessaria alla satira, ha, invece, potuto la morte.

## 2. 3. Alcune considerazioni d'insieme sulle funzioni satiriche nel *Cataplus*

Nell'*isotimia* infera del *Cataplus*, il filosofo Cinisco e il ciabattino Micillo sono i personaggi cui Luciano affida la satira; ciascuno una sorta d'incarnazione di un aspetto caratterizzante delle voci satiriche luciane: Cinisco è il paradigma della diversità e dell'isolamento, esplicitati, in quanto filosofo cinico, dall'aspetto; a Micillo spetta, invece, il riso.

Anche Micillo è necessariamente un diverso e lo è in quanto povero. Nei confronti della povertà, però, il calzolaio ha avuto in vita un atteggiamento diverso dal cinico; se, infatti, per questo è un valore da mostrare con orgoglio, per l'altro era motivo di sofferenza, a causa dell'ammirazione per il vicino e le sue ricchezze. Se per Cinisco il φάρμακος (24) che gli ha permesso di adottare una prospettiva satirica già in vita fu la filosofia<sup>111</sup>, per Micillo, invece, è la morte. Solo dopo l'esperienza dell'Ade, infatti, il ciabattino ride di quei beni effimeri tanto ammirati in vita, come confermato dal *Gallus*, dove un Micillo ancora in vita mostra grande invidia nei confronti dei ricchi vicini.

Ora, mi sembra significativo che in un dialogo ad ambientazione ctonia come il *Cataplus*, la satira sia affidata a più voci satiriche e che, per di più, un tratto tipicamente satirico come il riso assuma dimensione 'corale'. Per ben due volte, Micillo vi accenna come a un aspetto che nell'utopia infera lo accomuna agli altri poveri (cf. 15 ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν) e partecipanti alla traversata (cf. 17 καὶ μεταξὺ γὰρ πλέοντες τὰ λοιπὰ γελασόμεθα οἰμώζοντας αὐτοὺς ὀρῶντες).

L'*isotimia* può giustificare facilmente questo stato di cose, come contesto estremamente suggestivo in cui far levare assieme più voci. Si pensi ai dialoghetti dei *Dialogi Mortuorum*, dove più personaggi si alternano nelle veci di voci satiriche o ai *Contemplantes*, dove, per quanto non ambientati nell'Oltretomba, Caronte e Hermes sono intrinsecamente legati all'Ade<sup>112</sup>. Certo, manca il raffronto della *Necyomantia*, ma, là, la diversa situazione potrebbe essere imputabile al modello menippeo alle spalle, un modello che Luciano tiene presente e con cui, come mostrato alle pp. 103 ss., intreccia un consapevole gioco parodico.

I ruoli satirici di Cinisco e Micillo non s'incontrano, inoltre, quasi mai. Diversamente dai *Contemplantes*, dove Caronte e Hermes osservano e commentano insieme le scelle-

<sup>111</sup> «Un tempo, per difetto di educazione, ἀπαιδευσίαν, fui un ribaldo, πονηρός, ma da quando cominciai a filosofare, lavai a poco a poco tutte le macchie dell'anima, così buono era, ed efficacissimo, il rimedio, τῷ φαρμάκῳ, di cui mi servii» (24).

<sup>112</sup> Cf. Bompaigne 1998, 269 n. 4: «il [Hermes] est bien entendu un dieu chthonien, "seul messenger accrédité par Zeus, cf. *Hymn. Hom.* 572 ss.».

ratezze umane e Solone e gli anonimi filosofi servono quasi da cassa di risonanza alla satira, in quest'opera, invece, le due voci satiriche non risuonano assieme<sup>113</sup>.

Per quanto, infatti, compaiano insieme al § 7, di fatto, sembrano spartirsi gli episodi: Cinisco aiuta, infatti, Hermes a riacciuffare Megapente, che cercava di scappare<sup>114</sup>, ma poi passa sostanzialmente in secondo piano<sup>115</sup>. Le scene seguenti sono, infatti, dominate da Micillo, prima presentato (cf. 14)<sup>116</sup> e poi rappresentato al centro della traversata dell'Acheronte (cf. 19-23); il calzolaio, disposto a nuotare pur di arrivare presto nell'Ade, fa la parte del campione, e Cinisco si limita a qualche battuta, mentre, per pagarsi il viaggio, si dà da fare ai remi (cf. 19)<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Anderson 1976a, 150-51 riconosce la solita struttura tripartita (introduzione/episodi/esposizione) anche nel *Cataplus*, dove il pannello introduttivo è costituito da due elementi, l'arrivo di Hermes (1-4) e un catalogo dei morti (4-7). In questo modo, introdotti personaggi e ambientazione, Luciano «allows himself another 'panel' by way of diversion before starting on the main subject. This usually takes the form of a descriptive set-piece» (*ibid.*, 163 n. 39). Per il riconoscimento di questo tratto tipico, che permette a Luciano di fondere assieme i modelli (dialogo, commedia e Menippo, cf. *Bis acc.* 33 e *Zeux.* 2) e di assolvere all'intento satirico, si veda anche a pp. 61 e 160 ss. e la n. 41 a p. 203. Più semplicemente e, forse, un po' riduttivamente, Schwartz 1965, 54 identifica nel *Cataplus* due macro-sequenze: la prima, dove Cloto e Hermes imbarcano i morti e discutono con essi (cf. 1-22), la seconda con il giudizio di Cinisco, Micillo e Megapente (cf. 23-29).

<sup>114</sup> La scena, non necessariamente menippea, come, invece, teorizzato da Helm, potrebbe facilmente derivare dal Σίσυφος Δραπέτης, un dramma satiresco di Eschilo (Hall 1981, 142).

<sup>115</sup> Il primo episodio si conclude con un breve interludio tra il cinico e Megapente (cf. 13), ricco di reminiscenze letterarie. Così, il motivo di Protesilao (cf. 8) rievoca *Il.* II 701; la richiesta di un solo giorno di permesso dall'Ade (cf. 8), Eur. *Med.* 304 e il motivo della sostituzione, Eur. *Alc.* 14-18; infine, l'allusione al rimpianto di Achille richiama *Od.* XI 489 (Bompaire 1998, 276 nn. 28-29 e 281 n. 281; Camerotto 1998, 291 n. 133).

<sup>116</sup> Il rimprovero del ciabattino, ὦ Κλωθοῖ, ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος (14, cf. *Cont.* 24) è una reminiscenza del lamento di Xanthia, περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος, ripetuto per ben tre volte (vv. 87, 107 e 115) nelle *Rane* di Aristofane (MacCarthy 1934, 39; Bompaire 1998, 282 n. 46).

<sup>117</sup> Ancora una volta, il referente letterario risale alle *Rane* (cf. vv. 197 ss.), dove Dioniso è incaricato di remare (Hall 1981, 141; Sidwell 2004, 376 n. 39). Particolarmente derisorio il 'lamento' del ciabattino (cf. 20 οἴμοι τῶν καττυμάτων, οἴμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν, ὅττοτοῖ τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων), un divertente contrappunto ai lamenti degli altri morti (cf. 20 ὄμοι τῶν κτημάτων, οἴμοι τῶν ἀγρῶν, ὅττοτοῖ τὴν οἰκίαν οἶαν ἀπέλιπον) e un pezzo di bravura sofistica paragonabile all'appello e al contro-appello del *Prometheus* e a *Luct.* 13, 16 ss., dove il figlio morto illustra al padre come dovrebbe fare il proprio lamento (cf. MacCarthy 1934, 46-47). Luciano parodia, dunque, il lamento rituale, enfatizzandone i tratti convenzionali e artificiali; «la parodia si inserisce all'interno della tradizione e, non a caso, è in genere diretta verso/contro ciò che appare come canone o comunque contro testi in voga» (Camerotto 1998, 40 cui si rimanda per l'intento parodico del passo). *De Luctu* e *Cataplus*, per quanto differenti in stile e struttura, sono tradizionalmente associati; entrambi sviluppano il *topos* dell'uomo di fronte alla morte nella forma di un *threnos* e para-*threnos* di gusto cinico, arricchito da giochi retorici (Evans 2009, 66. Cf. *Luct.* 10 dove Luciano, ironizzando sulla moneta in corso nell'Ade, sostiene che i parenti dei defunti farebbero meglio a non deporre l'obolo nelle loro bocche, in maniera da essere rispediti indietro. «Così nella beffarda pagina di Luciano perde significato religioso e dignità rituale l'antica consuetudine dell'obolo di Caronte» Torraca 1995, 424). Il motivo affonda le radici in *Ra.* 221 ss., dove Dioniso, in viaggio verso l'Ade, parodia il coro delle rane, unendo i propri gemiti ai βρεκεκεκέξ degli animali (Bompaire 1958, 324; Anderson 1976a, 151; Hall 1981, 141).

Giunti nell'Ade, i due camminano finalmente fianco a fianco (cf. 22 ἄμα ... βαδίζωμεν) e prima si assiste al più lungo e articolato processo a Cinisco (cf. 23-24) e, poi, a quello sbrigativo e immediato a Micillo (cf. 25)<sup>118</sup>. Segue, quindi, il processo a Megapente (cf. 25-29), durante il quale il ciabattino resterà al fianco del cinico (cf. 25 σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί) ma in silenzio, verosimilmente perché ha già denunciato i misfatti del tiranno (cf. 15-17)<sup>119</sup>.

Ponendo Cinisco e Micillo al centro del *Cataplus*, nelle vesti di voci satiriche che denunciano il tiranno Megapente, Luciano non pare, dunque, intenzionato a costruire due doppi.

Per quanto, infatti, entrambi 'diversi', come qualsiasi voce satirica che si rispetti, di fatto, mi pare che incarnino ciascuno uno dei tratti caratteristici delle voci lucianee (il che, come visto, è quello che accade anche a Hermes e Caronte nei *Contemplantes*, cf. pp. 246 ss.). Per Micillo si tratta del riso; per Cinisco, di una diversità di stampo cinico (anche se rifunzionalizzata all'interno del nuovo contesto satirico).

L'aspetto cinico è, infatti, un segno di povertà, che, in quanto accettata e ostentata, non solo lo oppone ai filosofi comunemente satireggiati da Luciano ma anche a Micillo che, solo ora, ride di sé per l'ammirazione provata in vita nei confronti del tiranno (cf. 16 κῶμαντοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων), un atteggiamento con un interessante termine di confronto nel *Gallus*. Solo dopo l'esperienza dell'Ade, può, infatti, adottare il punto di vista satirico, rappresentato dal riso della satira che abbassa l'oggetto al *geloion* e al disprezzo.

Micillo appare, dunque, l'opposto di Megapente; in vita, il primo era povero e il secondo vergognosamente ricco, mentre ora il ciabattino gioisce della condizione di deceduto (cf. 15) e Megapente cerca in ogni modo di sfuggirle. La morte è stata il φόρμακος di Micillo, già potenzialmente dotato dalla povertà del punto di vista straniante necessario alla satira.

Luciano pare, quindi, interessato a esplorare le potenzialità satiriche dell'opposizione ciabattino/tiranno, incarnazioni di ricchezza e povertà; a questa, si aggiunge il contrasto

---

<sup>118</sup> Cinisco e Micillo s'imbattono in un'Erinni, in una scena allusiva a *Ra*. 285 ss., dove Empusa spaventa Dioniso e Xanthia, che, fra l'altro, si imbattono in un gruppo di iniziati (cf. *Ra*. 312 ss.), come Tisifone Cinisco e Micillo. In *Cat*. 22, il riferimento ai Misteri acquista ironia associata a Cinisco, un cinico e, dunque, persona che ha avuto in odio i misteri, e ciò nonostante un iniziato (cf. 22 ἐτελέσθης γὰρ, ὦ Κύνισκε, δηλον ὅτι τὰ Ἐλευσίνια). Per questi motivi, MacCarthy 1934, 47-48; Anderson 1976a, 151; Bompaire 1998, 261; Sidwell 2004, 376 n. 43.

<sup>119</sup> I tre sono giudicati sulla base dei segni lasciati sull'anima da colpe e misfatti, un'idea presente in Plat. *Gorg.* 523c-525 (cf. Hall 1981, 141), e compaiono come testimoni dei crimini del tiranno, una lampada a olio e un letto, trovata dai toni comici che ricorda *Ve*. 963 ss. Bdelicleone chiamava, infatti, a testimoni nel processo contro il cane Labete alcuni utensili da cucina (cf. Sidwell 2004, 377 n. 47). Nel passo aristofaneo, però, i 'testimoni' non parlavano, un fatto comunque non estraneo alla fantasia comica. Basterà, infatti, pensare al prologo della *Lisistrata*, recitato proprio da una lampada a olio.

tra Megapente e il cinico, simboli rispettivamente di tirannia e libertà. In quest'ottica, le due figure paiono, a maggior ragione, ancor meno sovrapponibili.

La scelta, inoltre, di Megapente come oggetto della denuncia della coppia cinico (Cinisco)/calzolaio (Micillo) rivela, ancora una volta, un Luciano attento conoscitore della tradizione e della produzione contemporanea.

Pare, infatti, che i due, ai tempi del samosatense già entrati a far parte della tradizione letteraria, comparissero assieme in dibattiti sull'opportunità per un filosofo di intrattenere rapporti con i potenti, una possibilità negata dai cinici, da cui, appunto, l'associazione per contrasto con un misero calzolaio<sup>120</sup>. Un Micillo di estrazione povera sembra, del resto, comparire anche nelle opere di Cratete (cf. Plut. *De vit. aer. al.* 830c), il che lascia supporre che il personaggio potesse apparire nella diatriba cinica come incarnazione del povero<sup>121</sup>. Infine, la stessa figura del tiranno è fra i temi preferiti di *progymnasmata*, *declamationes* e opere sofistiche in genere, di età imperiale<sup>122</sup>.

Luciano si dimostra, dunque, ancora una volta, un interprete originale non solo della cultura contemporanea ma anche del genere di cui rivendica la paternità, il dialogo satirico. *Contemplantes* e *Cataplus* mostrano, infatti, come non esista un solo modo di condurre la satira; è, invece, possibile far risuonare assieme più voci satiriche, senza rinunciare al punto di vista straniante imprescindibile alla denuncia.

Lo *status* satirico di Hermes, Caronte, Solone e degli anonimi e irriverenti smascheratori della follia umana di *Cont.* 21, come di Cinisco e di Micillo, mi pare, infatti, chiaro, pur nel riconoscimento, fondamentale, di alcune peculiarità: per Hermes si tratta della creazione della *mechanē* (cf. pp. 243 ss.), per Cinisco della diversità e dell'isolamento, esplicitati, in quanto filosofo cinico, anche dall'aspetto esteriore (cf. pp. 252 ss.); per Caronte e Micillo del riso (cf. pp. 236 ss. e 256 ss.).

Luciano, poco incline a cadere in schematismi, mostra così l'ennesima potenzialità della *mixis* satirica, un'alternanza di voci che possono anche farsi da cassa di risonanza.

### 3. Una lettura di conferma, lo *Iuppiter tragoedus*

Il *corpus* dialogico luciano offre almeno un altro esempio, pure questo apparentemente non ancora notato, di questo particolare modo di condurre la satira; nello *Iuppiter tragoedus*, infatti, la scena si sdoppia e, a partire dal § 35, allo scenario celeste, dove ri-

<sup>120</sup> Accanto a Cinisco e Micillo si possono citare Cratete con Filisco (cf. Teles fr. 4<sup>B</sup> p. 46 ll. 6-14 Hense) e Antistene con Simone. Diogene Laerzio documenta alcune conversazioni tra Socrate e il ciabattino Simone (cf. 2.122). Si veda Hock 1976 per uno studio della componente cinica nello sviluppo della tradizione del ciabattino Simone.

<sup>121</sup> Hall 1981, 80.

<sup>122</sup> Cf. Mestre – Gómez 2009, 94-95 secondo cui i tiranni della tradizione retorica sono un utile mezzo per spiegare la realtà romana, di cui denunciano lo strapotere di *eurgetai* e potenti, accusando gli usurpatori del legittimo potere personificato dall'imperatore.

suona la voce satirica di Momo, si alterna l'*agorá* di Atene, con il dibattito tra i filosofi Timocle e Damide; in entrambi i casi, oggetto della *verve* satirica è il politeismo tradizionale (il problema della provvidenza e dell'esistenza degli dei), cui non sono risparmiate critiche obiettive e inesorabili<sup>123</sup>.

Una volta convocata l'assemblea divina, il primo a prendere la parola è Momo, il dio del biasimo (cf. n. 41 a p. 16), immediatamente dotato della sua cifra caratteristica, la *parrhesia*, una 'virtù' notoriamente intrinseca alle voci satiriche luciane, al punto che essa sola, tra le caratteristiche rappresentative degli eroi luciane, è alla base del nome, chiaramente parlante, di una di queste, il Parresiade del *Piscator*<sup>124</sup>. Come estesamente mostrato alle pp. 16 ss., cui si rimanda, la *parrhesia* è, infatti, il 'biglietto da visita' con cui Luciano manda in scena Momo<sup>125</sup>.

Il dio occupa, inoltre, una posizione liminare, che gli garantisce l'estraneità satirica: è, infatti, una divinità, ma, allo stesso tempo, guarda alla comunità celeste con occhio satirico. Prima, infatti, vi si include, ricorrendo massicciamente al 'noi'; poi, con una sorta di '*coup de théâtre*', se ne taglia fuori, passando improvvisamente al 'voi' (cf. 22 ὥστε ὑμέτερον ἂν εἶη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων)<sup>126</sup>.

Ora, a partire dal § 35, la scena si allarga all'*agorá*, dove Timocle e Damide si stanno confrontando sul tema della provvidenza; il confronto è, infatti, all'origine della iniziale preoccupazione di Zeus (cf. 4), nonché della convocazione dell'assemblea divina (cf. 5). Il dibattito è, inoltre, scandito dai commenti degli spettatori celesti, Momo e Zeus, secondo un andamento che ricorda i *Contemplantes*, dove Hermes e Caronte commentano dall'alto l'incontro tra Solone e Creso (cf. pp. 247 ss.). Tra i due dialoghi

<sup>123</sup> Anche in questo caso, Luciano sceglie di rimandare l'ingresso di Momo al § 19. La sezione iniziale è, infatti, occupata dalla lunga conversazione, condita dall'uso parodico di trimetri giambici, tra Zeus e una serie di divinità, fra cui Hermes, sulla necessità di convocare un'assemblea per arginare le possibili conseguenze del dibattito tra Timocle e Damide nell'*agorá*. Per quanto, dunque, la maggior parte dei dialoghi satirici si apra con l'eroe già in scena, può accadere che questo compaia in un secondo momento, come anche nel *Cataplus*, dove Micillo e Cinisco compaiono al § 7. Nella tavola cronologica di Schwartz 1965, 148 lo *Iuppiter tragoedus* è datato al 160 ca.

<sup>124</sup> Su questi aspetti, si veda estesamente a pp. 14 e 180 ss.

<sup>125</sup> Momo chiede che gli sia concesso di parlare μετὰ παρρησίας (*D. conc.* 2, cf. *I. trag.* 19 δῆλος γὰρ εἶ ἐπὶ τῷ συμφέροντι παρρησιασόμενος). Le sue parole sono, così, all'insegna della verità (cf. *I. trag.* 21 ἀπόκριναι μετ' ἀληθείας) e suscitano una certa irritazione nell'interlocutore (cf. *D. conc.* 6-11, *I. trag.* 23).

<sup>126</sup> Cf. *I. trag.* 19 ἐγὼ γὰρ καὶ πάνυ προσεδόκων ἐς τόδε ἀμηχανίας περιστήσεσθαι τὰ ἡμέτερα ... παρ' ἡμῶν αὐτῶν τὴν αἰτίαν τῆς τόλμης λαμβάνοντας ... εἰ τοιαῦτα περὶ ἡμῶν ὑπειλήφασιν, 20 εἰκότως τοίνυν ταῦτα ὀρώντες οὕτως διαιροῦνται περὶ ἡμῶν ὡς οὐδὲ ὅλως ὄντων ... ὅταν μὲν γὰρ πάλιν τῶν ῥαψωδῶν ἀκούσωσιν, ὅτι καὶ ἐρῶμεν καὶ τιτρωσκόμεθα καὶ δεσμούμεθα καὶ δουλεύομεν καὶ στασιάζομεν καὶ μυρία ὅσα πράγματα ἔχομεν, καὶ ταῦτα μακάριοι καὶ ἀφθαρτοὶ ἀξιοῦντες εἶναι, τί ἄλλο ἢ δικαίως καταγελῶσι καὶ ἐν οὐδενὶ τίθενται τὰ ἡμέτερα; 22 ἀλλ' εἰ χρὴ τάληθ' ἰλέγειν, καθήμεθα τοῦτο μόνον ἐπιτηροῦντες ... κρατουμένους δὲ καὶ ἀποφραττομένους ὑπ' αὐτῶν τοὺς ἡμετέρους ξυνηγόρους

vi è, però, una differenza sostanziale; tanto, infatti, Hermes e Caronte sono portatori di un punto di vista satirico (cf. pp. 246 ss.), quanto, invece, non lo sono Momo e Zeus. La *parrhesia* del dio del biasimo colpisce, infatti, il signore olimpico e tutti gli altri dei, oggetto dell'osservazione satirica.

Ora, il confronto terrestre tra Damide e Timocle, sostenitore dell'esistenza degli dei e della provvidenza, ripropone esattamente la dicotomia celeste; non a caso, Zeus nota che Damide «parla in libertà» (44 *παρρησιάζεταί*). Il filosofo è, inoltre, colto più volte in preda al riso<sup>127</sup>, è accusato di impudenza (cf. 38 *ἀναισχυντίαν*) e di fare dell'ironia (cf. 53 *εἰρωνεύη*), senza contare che finisce per scatenare l'ira di Timocle, che lo rincorre per colpirlo (cf. 53). Il suo atteggiamento, che attraverso l'ironia e il riso colpisce le credenze comuni sulla divinità, è, dunque, tipicamente satirico, una somma dei tratti più tipicamente 'lucianei'.

Momo e Damide rappresentano, dunque, entrambi, su due piani diversi (celeste e terrestre) il medesimo punto di vista rispetto al problema della provvidenza divina, che risulta, così, amplificato. Entrambi incarnano, dunque, a buon diritto l'aspetto distruttivo della satira, un genere che, nella crisi del II d.C., non ha come scopo un'inversione della realtà ma un cambiamento di prospettiva. Come più volte notato, il suo unico fine sta nell'osservazione critica del reale per smascherarne contraddizioni e vizi e la denuncia è, di fatto, il solo fine; i consigli di una *pars construens* per un nuovo mondo non sono ammessi<sup>128</sup>.

#### 4. Lo 'sdoppiamento' della voce satirica e le *Tesmoforiazuse* e le *Rane* di Aristofane: una proposta

L'analisi condotta illustra, a mio avviso, come nei *Contemplantes*, nel *Cataplus* e nello *Iuppiter tragoedus* si assista a uno 'sdoppiamento', se non a una 'moltiplicazione', del personaggio satirico.

Lo *status* satirico di Hermes, Caronte, Solone e degli anonimi e irriverenti smascheratori della follia umana di *Cont.* 21, oltre che di Cinisco e Micillo, Momo e Damide mi pare, infatti, chiaro, pur nel riconoscimento di alcune peculiarità. Fatta eccezione per il legislatore ateniese, gli anonimi, cassa di risonanza delle due voci principali dei *Contemplantes*, e Damide, tutti *summa* di molti degli aspetti che normalmente fanno dei

<sup>127</sup> Cf. 42 *ταῦτα πῶς οὐ γέλως ἐστίν, ᾧ καλὲ Τιμόκλεις*; 51 *ΔΑΜ.* ἦν πρότερον γελάσω ἐς κόρον, ἀποκρῖνοῦμαί σοι. *ΤΙΜ.* ἀλλὰ ἔοικας οὐδὲ παύσεσθαι γελῶν, 53 *ὁ μὲν γελῶν, ᾧ θεοί, ἀποτρέχει*

<sup>128</sup> Zeus rimprovera Momo sostenendo che «incolpare, biasimare, criticare è facile ... ed è alla portata di chiunque lo voglia, ma consigliare come possa migliorarsi la situazione esistente è proprio di un consigliere veramente saggio, il che sono certo che tutti voi farete, anche se costui tace» (23). Luciano pone, dunque, in bocca al signore olimpico una sorta di 'definizione' di satira: Momo è catalogato come vera e propria *pars destruens*, in opposizione alle altre divinità (il 'voi' di Momo), invitate a dare consigli costruttivi.

personaggi luciani delle voci satiriche (cf. pp. 247 ss. e 266), Hermes, Caronte, Cini-  
sco, Micillo e Momo sviluppano ciascuno in maniera peculiare un particolare aspetto  
della satira.

Per Hermes si tratta della creazione di una *mechane* a tratti accostabile a quella idea-  
ta da un'altra voce satirica, il Menippo dell'*Icaromenippus* (cf. pp. 243 ss.), uno strata-  
gemma che rende possibile l'osservazione e a cui Caronte si rivela estraneo (cf. p. 240).  
Il nocchiero è, d'altra parte, detentore di un altro tratto satirico paradossalmente estra-  
neo a Hermes, invece tradizionalmente associatogli (cf. p. 245). Si tratta del riso, gene-  
rato dallo scarto tra l'importante esteriorità e la realtà misera, impalpabile e malferma,  
una nota che lo caratterizza in maniera un po' paradossale, in quanto figura per tradizio-  
ne irrimediabilmente cupa ed estranea al *gelos* (cf. pp. 236 ss.).

In maniera analoga, nel *Cataplus*, il filosofo Cini-  
sco e il ciabattino Micillo diventano  
ciascuno una sorta d'incarnazione di un aspetto caratterizzante delle voci satiriche lu-  
ciane: Cini-  
sco è il paradigma della diversità e dell'isolamento, esplicitati, in quanto fi-  
losofo cinico, anche dall'aspetto esteriore (cf. pp. 252 ss.); a Micillo spetta, invece, il  
riso (cf. pp. 256 ss.), un riso corale, però, a differenza di quello di Caronte nei *Contem-  
plantes*.

Infine, nello *Iuppiter tragoedus*, da un lato Damide assomma in sé, facendo da cassa  
di risonanza, diverse caratteristiche satiriche (dalla *parrhesia* al riso all'ironia), dall'al-  
tro, Momo è presentato come un campione di *parrhesia* (in linea con l'altro dialogo di  
cui è protagonista, il *Deorum Concilium*, cf. pp. 16 ss.).

Luciano porta, dunque, in scena in maniera originale un altro modo, più 'corale', di  
condurre la satira; le voci satiriche si moltiplicano e, tuttavia, per ciascuna rimane intat-  
ta l'esterneità e l'isolamento necessari alla denuncia; l'abilità del samosatense sta, anco-  
ra una volta, nel proporre personaggi sostanzialmente fedeli alle caratteristiche a questa  
indispensabili, ma elaborate in maniera peculiare.

È, inoltre, interessante che questa coralità caratterizzi un dialogo ad ambientazione  
ctonia come il *Cataplus*, e un altro, i *Contemplantes*, con protagonisti due personaggi  
legati all'Ade. L'*isotimia* infera può, infatti, giustificare facilmente questo stato di cose,  
in quanto contesto estremamente suggestivo in cui far levare assieme più voci. Il fatto,  
però, che un'analogia situazione di 'moltiplicazione' si presenti in un dialogo di tutt'altra  
ambientazione come lo *Iuppiter tragoedus* non autorizza eccessive speculazioni al ri-  
guardo.

Ora, anche in questo 'sdoppiamento' o 'moltiplicazione' della funzione satirica, Lu-  
ciano pare, per certi versi, inserirsi all'interno della tradizione. Nei capitoli introduttivi,  
si è fatto, infatti, riferimento a uno sdoppiamento 'analogo' in uno dei modelli parodiati  
da Luciano, l'Aristofane delle *Tesmoforiazuse* (cf. pp. 24 ss.), un'opera, come i più tardi  
*Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, fortemente intrisa di parodia letteraria.  
Né andranno dimenticate le *Rane*, altra opera carica di intenti parodici e testo chiara-

mente presente a Luciano in più luoghi del *Cataplus* (cf. nn. 116-118 a p. 263); qui, Aristofane portava in scena due stranieri nell'Ade, 'anticipando' i due stranieri sulla terra dei *Contemplantes* luciani.

Nelle *Tesmofoiazuse* il Parente, quasi sempre presente in scena, era tecnicamente il protagonista del dramma, ma Euripide era la mente di diverse *mechanai*<sup>129</sup>. Il parallelo con Caronte e Hermes, ideatore della *mechane* che rende possibile l'osservazione della vita umana agognata dal nocchiero, è, a mio avviso, facile e pressoché immediato. Inoltre, nella commedia, Euripide delegava in qualche modo la funzione protagonista, incaricando il Parente di perorare la propria causa presso le donne<sup>130</sup>; nei *Contemplantes*, Caronte enfatizza a più riprese l'onniscienza e il ruolo di guida del dio, ponendosi totalmente nelle sue mani.

Anche nel *Cataplus*, Cinisco e Micillo continuano a passarsi di mano la funzione protagonista, ma in questo caso il parallelo forse più pertinente è con la coppia Dioniso/Xanthia, protagonisti di una commedia evidentemente presente a Luciano nel dialogo in questione (cf. nn. 116-118 a p. 263), anch'esso ambientato sullo sfondo dell'Ade<sup>131</sup>.

A livello strutturale, all'interno delle *Tesmofoiazuse* questo stato di cose si risolveva nel riconoscimento di due diversi momenti: il primo con l'assemblea e la difesa di Euripide; il secondo, successivo alla parabasi, con il poeta che salva il parente<sup>132</sup>. Una strutturazione analoga si ripresenta, come visto, nel *Cataplus*, dove nella sezione iniziale è Micillo a farsi portavoce della satira di Megapente, mentre in quella successiva, separata dalla precedente dallo spartiacque dell'Acheronte, è Cinisco a svolgere il ruolo di satireggiatore, nelle vesti di accusatore del tiranno di fronte al tribunale di Radamanto. Allo stesso modo, la prima sezione dello *Iuppiter tragoedus* è occupata dall'assemblea divina e dalla sua convocazione, mentre dal § 35 in poi, la scena si sposta nell'*agora*, con il confronto tra Damide e Timocle.

Si è accennato, del resto, a come anche i *Contemplantes* siano strutturalmente divisibili in due sezioni: quella iniziale occupata dall'ideazione della *mechane*, dall'osservazione di Milone e dalla prima sezione del colloquio tra Creso e Solone, che colpisce la precaria felicità degli uomini, dimentichi nella buona sorte dell'ineluttabilità della morte; e la seconda che estende tali riflessioni agli *exempla* dei potenti (Creso, Ciro, Policrate e altri tiranni) e agli uomini comuni, tutti uguali nell'ignoranza e nell'inganno<sup>133</sup>,

<sup>129</sup> Anche il Parente è artefice di autonome trovate: il rapimento della bambina che finisce per rivelarsi un otre di vino, in una riuscita e nota parodia del *Telefo*; l'ingegnoso invio di una richiesta d'aiuto alla maniera di Palamede; e la divertente ripresa dell'*Elena*.

<sup>130</sup> Cf. Bonanno 1990, 253: «Euripide manda in scena, fingendolo per l'occasione, il proprio "doppio", cui deve lasciare il ruolo primario per ragioni elementari di logica teatrale».

<sup>131</sup> Per Momo e Damide non sembra possibile un parallelo altrettanto 'stringente'. Ci si limiterà, pertanto, a sottolineare la presenza di una 'moltiplicazione' del punto di vista satirico, con un interessante precedente nella commedia greca.

<sup>132</sup> Russo 1984, 295-98.

<sup>133</sup> Cf. 21 οὐκ οἶσθα, ὅπως αὐτοὺς ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη διατεθείκασιν.



un tema anticipato nel commento alla prima sezione del dialogo soloniano (cf. 11 δεινὴν τινα λέγεις τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀβελτερίαν), uno spartiacque all'interno dell'opera. Dal § 15 il tono diventa, invece, più sobrio e moraleggiante, il riso di Caronte non risuona più e lascia spazio al tentativo di riconoscere almeno un valore positivo da mettere in pratica: una vita improntata all'astinenza dalle vane fatiche, vissuta avendo sempre dinanzi agli occhi la morte<sup>134</sup>.

Andrà, inoltre, osservato che nelle *Tesmofoiazuse*, a differenza delle altre opere aristofanee, l'impresa non porta alla creazione di un nuovo ordine, ma si limita a ristabilire l'equilibrio<sup>135</sup>. Questo è in parte vero anche per le *Rane*, dove Dioniso, solo parzialmente fedele ai piani iniziali, riporta sulla terra Eschilo, il preservatore degli antichi costumi e non il 'rivoluzionario' Euripide. L'azione del Parente e di Dioniso sono comunque caratterizzate, come quella di tutti gli eroi aristofanei, da una forte determinazione, che li spinge a ingegnarsi per superare creativamente l'*impasse*<sup>136</sup>.

Ora, anche in *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* non si arriva alla creazione di un nuovo mondo, un fatto che, come ormai noto, rientra pienamente nelle dinamiche satiriche. Il Parente e Dioniso, più che affiancati nelle loro imprese da Euripide e Xanthia, sono, così, dei buoni antenati della determinazione degli eroi lucianei in genere e dei protagonisti di *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, in quanto detentori di una determinazione che non deve necessariamente sfociare nella creazione di un nuovo mondo, ma che può 'limitarsi' alla ricreazione di un equilibrio o, secoli più tardi, all'osservazione che sfocerà nella denuncia satirica. Ancora una volta, dunque, Luciano intrattiene un rapporto attivo con i modelli, rivivendoli in funzione del singolo contesto satirico.

---

<sup>134</sup> Cf. 20 παραινέσω αὐτοῖς ἀπέχεσθαι μὲν τῶν ματαίων πόνων, ζῆν δὲ ἀεὶ τὸν θάνατον πρὸ ὀφθαλμῶν ἔχοντας Non mi sembra, però, il caso di sopravvalutare il tono a discapito del riso; se, pure, infatti, questo sia sparito dalle labbra di Caronte, risuona ancora su quelle di un gruppo ristretto ma sufficiente d'uomini (cf. 21 καταγελωσι), dotati dei tratti necessari all'osservazione satirica (cf. pp. 249 ss.). Ancora una volta, si concorda, dunque, solo inizialmente con l'analisi di Halliwell 2008, 451 che, concentrandosi sul riso di Caronte e la sua scomparsa, ne trascura le altre manifestazioni, a suo dire prive di importanza tematica, ritenendo così inevitabile che Hermes e Caronte divengano «more inclined ... to regard humans as victims of a miserabile predicament» (*ibid.*, 451).

<sup>135</sup> Paduano 1982, 103-7; Tammaro 2006, 252-53.

<sup>136</sup> Cf. Bonanno 1990, 254 per questo aspetto delle *Tesmofoiazuse*.

### APPENDICE. Un altro Cinisco come voce satirica dello *Iuppiter confutatus*

I due Micillo di *Cataplus* e *Gallus*, per quanto con diversi ruoli all'interno dei rispettivi dialoghi, sono sostanzialmente lo stesso personaggio colto in due momenti diversi: nel *Cataplus*, ormai morto, ricorda quanto da vivo invidiasse la ricchezza dei vicini (cf. 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι ... ἐμακάριζον ... ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πῆχει βασιλικῶ); nel *Gallus*, invece, ancora in vita, è oggetto delle 'cure' del gallo, che mirano a guarirlo (cf. 28 ἐγὼ σε ἰάσομαι, ᾧ Μίκυλλε) proprio dagli invidiosi sogni di ricchezza, una costante dell'intero dialogo. Lo stesso personaggio, dunque, ma con ruoli differenti: voce satirica, 'illuminata' dall'esperienza equiparatrice della morte nel *Cataplus* (cf. pp. 255 ss.); destinatario dell'intervento satirico nel *Gallus* (cf. pp. 258 ss.).

Anche Cinisco compare, oltre che nel *Cataplus*, nello *Iuppiter confutatus*, svolgendo, in entrambi i dialoghi, il ruolo di voce satirica<sup>137</sup>. Ci si trova, però, di fronte a due personaggi satirici diversi e non sovrapponibili, un *unicum* tra quelle voci satiriche che Luciano sceglie di portare sulla scena di più dialoghi. Come, infatti, estesamente mostrato, il Licino di *De Saltatione*, *Hermotimus*, *Imagines*, *Lexiphanes*, *Navigium*, *Pro Imaginibus* e *Symposium* è sempre sostanzialmente lo stesso, per quanto presenti alcune peculiarità legate ai singoli dialoghi (cf. pp. 185 ss.); e lo stesso si può affermare per il Menippo di *Icaromenippus* e *Necyomantia* (cf. pp. 119 ss.), il Momo di *Deorum Concilium* e *Iuppiter tragoedus* (cf. pp. 16 ss.) e il Tichiade di *Parasitus* e *Philopseudes* (cf. pp. 318 ss.). Al Cinisco dello *Iuppiter confutatus*, non resta, invece, che il nome della spiccata caratterizzazione cinica affidatagli nel *Cataplus* (cf. pp. 252 ss.).

Il dialogo, di genere filosofico, porta in scena un confronto tra il personaggio satirico e Zeus, imperniato sui rapporti tra gli dei e il destino, più potente delle stesse divinità e rappresentato dalle allegorie delle Moire e dell'*Heimarmene*; lo scopo è rappresentare l'incompatibilità tra le nozioni di fato, comunque chiamate, e le credenze negli interven-

<sup>137</sup> Gazza 1953, 12-13 data il dialogo, insieme allo *Iuppiter tragoedus* e al *Dearum Iudicium*, con i quali, per lo studioso, presenta evidenti affinità, al periodo ateniese dell'autore (163-175 ca.), a un momento successivo alla composizione dell'*Icaromenippus* e, dunque, intorno al 167-68. Schwartz 1965, 149 colloca lo *Iuppiter confutatus* tra il 160 e il 161; Jones 1986, 167 opta per una data successiva ai quarant'anni. Bompaigne 1998, 301 (cui si rimanda per altre ipotesi cronologiche) pensa a un'opera della maturità. Helm 1906, 117-19 considera l'opera un'extrapolazione del dialogo menippeo modello dell'*Icaromenippus* (ma cf. nn. 57 e 58 a p. 94), una rappresentazione della conversazione tra Menippo e Zeus di ritorno dall'audizione delle preghiere umane. In tal senso, si spiegherebbe l'apertura *ex abrupto* (cf. 1 ἐγὼ δέ, ᾧ Ζεῦ, τὰ μὲν τοιαῦτα οὐκ ἐνοχλήσω σε), un espediente, però, come notato dallo stesso Helm, frequente in Luciano (cf. *D. mar.* 4, *D. Deor.* 2 e 15, *D. Mort.* 3 e 7). Senza contare che l'argomento non richiede un'ispirazione necessariamente menippea (Hall 1981, 134-35). Inoltre, sebbene i dialoghi siano affini per concezione e forma, non sembrano presentare analogie di argomenti e sviluppo (Gazza 1953, 5-6).

ti divini sulla vita umana<sup>138</sup>. È, così, inevitabile che siano riecheggiate posizioni fra le più note; dalle scettiche, comunque da non sopravvalutare per la diffusa ostilità luciana nei confronti di qualsiasi forma di dogmatismo, alle epicuree (cf. 6, 9-10), per quanto non ortodosse, visto la messa in discussione della stessa felicità divina, sino alle ciniche; la credenza nella divinazione è, così, ridicolizzata con l'argomentazione tanto scettica quanto cinica secondo cui le profezie sono inutili, se tutto è già deciso dal fato (cf. Cic. *De Div.* 2.19, 20; Euseb. *Pr. Ev.* 6.255 ss.; Gell. 14.1.36; Sext. *Emp. Adv. Astr.* 45)<sup>139</sup>.

Queste osservazioni danno, dunque, ragione del quadro in cui si muove Cinisco nello *Iuppiter confutatus*, quanto mai lontano dalla scena del *Cataplus*, con cui il solo parallelo degno di nota, per gli intenti di questo lavoro, sta nell'omonimia del protagonista. La caratterizzazione cinica del personaggio si riduce, infatti, a una questione di nome, da non prendere alla lettera<sup>140</sup>.

È questo un tratto interessante visto che, diversamente dal *Cataplus*, nello *Iuppiter confutatus* il nome Cinisco compare nelle primissime battute (cf. 1 ὦ Κυνίσκε), mentre nel dialogo ctonio è ritardato (cf. 7) rispetto all'ingresso in abiti tipicamente cinici (cf. 3)<sup>141</sup>.

Con l'introduzione del nome parlante ad apertura, Luciano gioca, dunque, con il pubblico, che si aspetterà un personaggio cinico, magari lo stesso entrato in scena nel

<sup>138</sup> Il *topos*, che attraversa l'intera letteratura greca da Omero (cf. *Il.* VIII 69, XXII 210) ed Esiodo al teatro di Eschilo (cf. *Prom.* 517 ss.), Aristofane (*Nub.* 397 ss.) e dello *Zeus kakoumenos* di Platone comico (Schwartz 1965, 65 n. 3 accenna alla possibilità che il titolo *Iuppiter confutatus* possa aver tratto ispirazione proprio dallo *Zeus kakoumenos*, cf. Sidwell 2010, 138), era di attualità ai tempi di Luciano, per via dell'influenza dello stoicismo e di un generale e diffuso interesse per il tema della Provvidenza (Caster 1937, 19; Bompaire 1998, 302). Per l'appartenenza dello *Iuppiter confutatus* al genere del dialogo filosofico, Bompaire 1998, 301. Prima di proporre la questione della relazione tra fato e potere divino, Cinisco s'interessa che Zeus abbia letto i poemi di Omero ed Esiodo (cf. 1 ἀνέγνως γὰρ δῆλον ὅτι καὶ σὺ τὰ Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου ποιήματα). In questo modo, Luciano premette allo sviluppo del testo la definizione dell'ipotesto e del rapporto intrattenuto con questo dai due personaggi. Su questo aspetto si veda anche più avanti la n. 147 e più estesamente, Camerotto 1998, 278-82.

<sup>139</sup> Helm 1906, 129 n. 5; Schwartz 1965, 65; Hall 1981, 183-84; Jones 1986, 40-41; Bompaire 1998, 302-3.

<sup>140</sup> Il 'seguace' di una setta che, ancora ai tempi di Luciano, faceva di ἀντάρχεια, ἐλευθερία e παρηρησία dei cavalli di battaglia, sarà apparso a Luciano come particolarmente adatto a vestire i panni di una delle sue voci satiriche (cf. Gazza 1953, 1). Cf. Caster 1937, 165; Jones 1986, 41: «his use of a Cynic as Zeus' inquisitor does not make the work itself Cynic, since this sect was traditionally associated both with Zeus and with the outspoken questioning of received opinions, and shared with Epicureanism a distrust of oracles and arguments from providence». Ci si discosta, dunque, dalla posizione di Nesselrath 1998, 131 per il quale lo *Iuppiter confutatus* è una delle opere più importanti per comprendere la posizione luciana nei confronti del cinismo (per cui si veda sopra, la n. 85), in quanto qui un cinico trionferebbe sullo stesso Zeus. Come si vedrà nel paragrafo, però, Cinisco non ha nel dialogo i tratti cinici che, invece, lo caratterizzano nel *Cataplus* (cf. pp. 252 ss.); nello *Iuppiter confutatus*, egli è piuttosto un personaggio socratico.

<sup>141</sup> Per l'importanza strategica di ritardi ed ellissi nei dialoghi luciani, si veda anche la n. 37 a p. 15 e la n. 23 a p. 238.

*Cataplus*<sup>142</sup>, per poi, invece, fare i conti con una figura che preannuncia al signore degli dei una piccola e semplice domanda<sup>143</sup>, a cui, di fatto, ne seguirà una e un'altra ancora, senza che Zeus possa rendersi conto dell'importanza delle concessioni fatte a poco a poco.

Chiedendo al signore degli dei di potergli rivolgere delle domande, Cinisco assume «un punto di vista spostato rispetto alla normale relazione uomo-dio nell'ambito della preghiera»<sup>144</sup> (cf. 1 ἄπερ εὐκταϊότατα τοῖς πολλοῖς) e, così facendo, Luciano lo dota immediatamente dello straniamento necessario alla denuncia.

Più che cinici, i modi di Cinisco sono quelli di Socrate e del suo ἔλεγχος; non sarà un caso che il dialogo s'intitoli proprio Ζεὺς ἐλεγχόμενος. Il breve scambio di battute con cui dimostra l'impossibilità da parte di Minosse di premiare o punire qualcuno fra i morti, per via della sudditanza alla Moira, vera responsabile delle azioni di chiunque (cf. 18), è senz'altro emblematica.

Cinisco sottolinea, inoltre, in più luoghi la consequenzialità delle affermazioni a cui la conversazione con Zeus lo sta conducendo, un'osservazione dal sapore socratico, se si pensa al funzionamento e ai risultati dell'ἔλεγχος<sup>145</sup>. Le parole di Cinisco, come quelle di Licino nell'*Hermotimus* (cf. *Herm.* 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εἶδρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάν), suggeriscono, infatti, che la conversazione è percepita come un percorso per gradi verso le necessarie deduzioni e che, come Socrate, anche Cinisco e Licino si preoccupano che l'interlocutore stia seguendo il ragionamento e sia d'accordo<sup>146</sup>.

Zeus, dal canto suo, reagisce secondo i tipici modi degli interlocutori platonici (cf. 2 καὶ μάλα, 2 πάνυ μὲν οὖν, 4 ἀνάγκη, 7 φημί γάρ, 7 δῆλον μὲν, 16 οὐ γάρ, 7, 11 e 18 οὐδαμῶς, 18 οὐ γάρ οὖν, 11 πῶς λέγεις) e come i sofisti di fronte a Socrate, impone imbarazzato il proprio veto alla continuazione del confronto sino ad abbandonarlo (cf. 19 καὶ σε ἄπειμι ἤδη καταλιπών)<sup>147</sup>. Ritiene, inoltre, le osservazioni dell'interlo-

<sup>142</sup> Secondo la tavola cronologica di Schwartz 1965, 149 lo *Iuppiter confutatus* è posteriore al *Cataplus* datato tra il 159 e il 160.

<sup>143</sup> Cf. 1 ΚΥΝΥΣΚΟΣ ἀποκριναί μοι πρὸς τινα οὐ χαλεπὴν ἐρώτησιν. ΖΕΥΣ μικρά γε ὡς ἀληθῶς ἢ εὐχὴ καὶ πρόχειρος ὥστε ἐρώτα ὀπόσα θέλης.

<sup>144</sup> Camerotto 1998, 278.

<sup>145</sup> Cf. 6 ὁ δὲ λόγος αὐτὸς οὐκ οἶδ' ὅπως ἡμῖν προβῶν εἰς τοῦτο ἀπέβη 7 βούλει οὖν ἐπαγάγω καὶ τὸ μετὰ τοῦτο, ἢ δῆλον, κἄν μὴ εἴπω αὐτό;

<sup>146</sup> Cf. *Herm.* 31 φαίην ἂν ἔγωγε δίκαια ἐπωτήσαι τὸν πρεσβύτην. ἢ πῶς ᾧ Ἑρμότιμε, συμβουλεύεις; (ΕΡΜΟΤΙΜΟΣ) οὕτω. δικαιοτάτα γὰρ ἐπιπλήξαι δοκεῖ μοι. (ΛΥΚΙΝΟΣ) καὶ γὰρ ἔμοιγε, ᾧ Ἑρμότιμε. ἀλλὰ τὸ μετὰ τοῦτο οὐκέτ' οἶδα εἰ ὁμοίως καὶ σοὶ δόξει. ἐμοὶ μὲν γὰρ καὶ τοῦτο πάνυ δοκεῖ e 32 τί βούλει ἀποκρίνωμαι αὐτῷ; *I. conf.* 7 βούλει οὖν ἐπαγάγω καὶ τὸ μετὰ τοῦτο, ἢ δῆλον, κἄν μὴ εἴπω αὐτό; Su questi aspetti dell'*Hermotimus*, si veda a pp. 182 ss.

<sup>147</sup> Il parallelo tra l'atteggiamento imbarazzato di Zeus e i sofisti oppositori di Socrate è già individuato da Camerotto 1998, 281. Lo studioso inserisce l'osservazione in un discorso più ampio sul funzionamento della parodia nello *Iuppiter confutatus*, che finisce per interessare la costruzione della figura di Zeus, da

cutore semplici chiacchiere (cf. 6 ἐρώτα, εἴ σοι σχολή τὰ τοιαῦτα ληρεῖν), alla stregua, si potrebbe commentare, delle parole del ‘chiacchierone’ per eccellenza della letteratura greca antica, Socrate<sup>148</sup>. Il filosofo, immortalato da Aristofane intento a chiacchierare (cf. *Ra.* 1491 ss.) e dallo stesso Platone rappresentato come interessato solo a discutere (cf. *Symp.* 194d3-4), in Luciano è «l’Ateniese dalla parola facile» (cf. *Vit. Auct.* 15 τὸν Ἀθηναῖον ἐκεῖνον, τὸν στωμύλον), che chiacchiera con Nestore e Palamede in *D. Mort.* 6.4 ed è relegato tra i chiacchieroni in *Nec.* 12.

Non a caso, Cinisco è *parrhesiastes*, un personaggio, cioè, che divulga in tutta franchezza la verità (cf. 5 ἐμοῦ τἀληθῆ μετὰ παρρησίας λέγοντος) e ἀλήθεια e παρρησία sono virtù satiriche, non estranee, con le dovute peculiarità, allo stesso Socrate (cf. pp. 138 ss.), fonte, come per ogni voce satirica che si rispetti, dell’irritazione dell’interlocutore, invitato, già ai tempi del filosofo ateniese, ad ascoltare senza aggressività e collera (cf. 5 μὴ τραχέως μηδὲ πρὸς ὀργὴν ἀκούσης ἐμοῦ). Le pretese di veridicità di Cinisco finiscono, poi, per tingersi di un altro tratto socratico, l’ironia, mentre chiede provocatoriamente a Zeus, chi potrebbe insegnargli la verità se non il padre degli dei (cf. 10 παρὰ τίνος γὰρ ἂν ἄλλου τἀληθὲς ἢ παρὰ σοῦ μάθοιμι;).

Ai modi dell’ἔλεγχος, si aggiunge, dunque, l’atteggiamento ironico del personaggio satirico, che sorride mordacemente (cf. 4 τί δ’ οὖν ἐμειδίασας;) al ricordo dell’assemblea divina di Hom. *Il.* VIII 5-27<sup>149</sup>, rilevandone l’incongruenza; questo suscita il riso demistificante della satira, sconvolgendo la normale percezione del testo epico.

Il riso (cf. 4 ἐμειδίασας) si contrappone, così, all’ammirazione (cf. θαυμάσιος) e alla paura (cf. ὑπέρφριπτον μεταξὺ ἀκούων τῶν ἐπῶν) e «all’azione di Zeus che manifesta la sua *hyperopsia*, minacciando di sospendere tutti gli altri dei insieme alla terra e al mare, corrisponde l’immagine di uno Zeus appeso – con la sua *aurea catena* e tutte le sue minacce (μετὰ τῆς σειρᾶς καὶ τῶν ἀπειλῶν) – al sottile filo di Cloto»<sup>150</sup>.

Così, alle minacce del dio, Cinisco oppone più volte la sudditanza alla Moira: cosa potrebbe succedergli che questa non abbia già deciso?<sup>151</sup> Né lo preoccupa cosa lo attenda nell’Ade; afferma, infatti, sarcasticamente che ne scoprirà qualcosa dopo la morte,

---

un lato «segnale iterato della presenza dell’ipotesto» (*ibid.*, 280), dall’altro «rappresentante del destinatario dell’opera di Luciano con la sua lettura ortodossa di Omero» (*ibid.*, 281).

<sup>148</sup> Di converso per Cinisco, sono chiacchiere i racconti di Omero (cf. 2 ληρεῖν δηλαδὴ φήσομεν τότε αὐτον;).

<sup>149</sup> Cf. 4 ἀνεμνήσθην ἐκεῖνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν, ἐν οἷς πεποίησαι αὐτῷ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν θεῶν δημιουργῶν, ὅποτε ἠπέλεις αὐτοῖς ὡς ἀπὸ σειρᾶς τινος χρυσῆς ἀναρτησόμενος τὰ πάντα.

<sup>150</sup> Camerotto 1996, 148, cf. Camerotto 1998, 165. Si veda anche Bouquiaux-Simon 1968, 136-38 per un’analisi precisa dell’allusione all’episodio della catena d’oro di *I. conf.* 4 (αὐτῆ κεν γαίη ἐρύσαι αὐτῆ τε θαλάσση), dove Luciano cita, adattandolo, *Il.* VIII 24 (αὐτῆ κεν γαίη ἐρύσαιμ’ αὐτῆ τε θαλάσση), dopo aver peraltro riassunto i vv. 18-23.

<sup>151</sup> Cf. 9 φείδου, ὦ Ζεῦ, τῶν ἀπειλῶν, εἰδὼς οὐδέν με πεισόμενον ὅ τι μὴ καὶ τῇ Μοίρᾳ πρὸ σοῦ ἔδοξεν.

ammesso che vi sia qualcosa da scoprire<sup>152</sup>. L'ironia colpisce, infine, anche le Moire, protagoniste di una vita di preoccupazioni; Cinisco non scambierebbe mai la propria, per quanto misera, con la loro (cf. 19). Un ultimo tocco è riservato a Zeus, immaginato incapace di trovare una risposta all'osservazione<sup>153</sup>, mentre l'intero dialogo è attraversato da una sorta di «refrain ironique»<sup>154</sup>, rappresentato dalla ripetizione del termine εἴμαρτο che finisce per chiosarne il finale (cf. 8, 9, 19).

L'ironia di Cinisco è, infine, scambiata, come già quella socratica, per un sintomo di ὕβρις; le sue intenzioni sono, infatti, ὕβριστικά (9) agli occhi di Zeus. Nel *Simposio* di Platone, il filosofo era, infatti, detto ὕβριστής da Agatone, sentitosi ironicamente sbeffeggiato per le lodi della recente vittoria teatrale, e da Alcibiade (cf. *Symp.* 215b7)<sup>155</sup>.

Ora, la ὕβρις è, senz'altro, riconosciuta da Luciano come caratteristica socratica; nell'*Hermotimus*, infatti, che porta in scena una voce satirica socratica (cf. pp. 182 ss.), l'eponimo stoico accusa Licino, di fronte alle logiche conseguenze tratte dalla conversazione<sup>156</sup> (un contesto molto simile, dunque, a quello dello *Iuppiter confutatus*), di essere «prepotente come sempre» (51 ὕβριστής αἰεὶ σὺ)<sup>157</sup>. Non ci sono ragioni per dubitare che anche nello *Iuppiter confutatus*, l'accusa valga come notazione socratica, visto che compare insieme con altri tratti, l'ἔλεγχος e l'ironia, anch'essi caratteristicamente socratici, nonché rivissuti in chiave satirica anche da Licino<sup>158</sup>.

Ora, a mio parere, questa caratterizzazione socratica della voce satirica dello *Iuppiter confutatus* può essere letta come un gioco tra Luciano e il suo pubblico.

La notazione immediata del nome sembra, infatti, aprire la strada a un filosofo cinico, in ragione della forma parlante, Cinisco o «piccolo cane», e del parallelo con il *Cataplus*, dove Luciano raccoglie in eredità la tradizionale immagine del cinico, per sottolineare la condizione di solitudine e unicità del personaggio satirico (cf. pp. 252 ss.). Tuttavia, a dispetto del nome e dell'omonimia con il *Cataplus*, la voce satirica dello *Iuppiter confutatus* non si presenta nelle vesti di cinico ma di personaggio socratico.

<sup>152</sup> Cf. 17 ἐγὼ δέ, εἰ μὲν τι καὶ τοιοῦτόν ἐστιν, εἴσομαι τὸ σαφές ἐπειδὴν ἀποθάνω

<sup>153</sup> Cf. 19 εἰ δὲ μὴ ῥᾶδιόν σοι ἀποκρίνασθαι πρὸς ταῦτα, ὦ Ζεῦ, καὶ τούτοις ἀγαπήσομεν οἷς ἀπεκρίνω

<sup>154</sup> Bompaire 1998, 304 n. 1.

<sup>155</sup> La notazione platonica di Socrate ὕβριστής richiama, da un lato, l'esuberanza sessuale dei sileni (Rowe 1998, 207), e dall'altro anticipa una diversa ὕβρις, grazie a cui il filosofo non cederà alle lusinghe di Alcibiade (Dover 1980, 166). Clay 2000, 72-73; su questi aspetti, si veda estesamente a pp. 138 ss.

<sup>156</sup> Cf. *Herm.* 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εἶδρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάν.

<sup>157</sup> Su questo aspetto si veda a p. 183.

<sup>158</sup> Per Licino, l'ironia è centrale al processo di denuncia, sviluppata o meno secondo gli intenti di ciascun dialogo (cf. pp. 173 ss.). Anche i modi dell'ἔλεγχος e le accuse di ὕβρις, per quanto isolate all'*Hermotimus* (cf. pp. 182 ss.), vanno lette di pari passo con elementi come l'εἰρωνεία, il riso e la 'passione' di Licino per la parola (cf. p. 180 ss.), tratti che tornano trasversalmente nell'intera produzione liciniana. Licino è pienamente calato con tutte le sue componenti nei meccanismi della satira, cui la *mixis* è programmaticamente funzionale (cf. pp. 185 ss.).

Anzi, per certi versi il Cinisco dello *Iuppiter confutatus* è opposto al Cinisco del *Cataplus*; si pensi al momento in cui si augura di vivere felicemente sino alla morte (cf. 17 τὸ δὲ νῦν ἔχον ἐβουλόμην τὸν ὅποσονοῦν χρόνον τοῦτον εὐδαιμόνως διαβούς). Si è lontani dalla figura, tipicamente cinica (cf. p. 249), che nel *Cataplus* chiede a Cloto cosa ha fatto di male per restare in vita tanto a lungo, nonostante più di una volta abbia tentato di spezzarne il filo<sup>159</sup>. Nello *Iuppiter confutatus*, non c'è attaccamento alla vita (cf. 17 τὸν ὅποσονοῦν χρόνον τοῦτον), il che non avrebbe senso in bocca a un portavoce della satira, ma neppure il disprezzo riservatole dall'omonimo protagonista del *Cataplus*.

Eppure, il gioco, se possibile, è ancora più complesso; Luciano, infatti, 'delude' le aspettative create, ma, allo stesso tempo, si mantiene nella 'tradizione'; in fondo, non sorprende che un personaggio socratico sia il protagonista di un dialogo 'filosofico' (si pensi al parallelo offerto da alcuni dialoghi liciniani o, seppur con altre peculiarità, da Nigrino, cf. pp. 208 ss.), né che una figura socratica porti il nome parlante di Cinisco; noti sono, infatti, i legami rivendicati dalla scuola cinica nei confronti dell'esperienza socratica<sup>160</sup>.

Dunque, per quanto cinico nel nome, Cinisco, nello *Iuppiter confutatus*, non ha una caratterizzazione cinica e per quanto socratico nella caratterizzazione, i suoi tratti sono rivissuti in funzione dello straniamento necessario alla denuncia, facendone un personaggio satirico, come avviene per Licino.

Quest'ultimo, però, pur nell'ampio numero di dialoghi di cui è protagonista, presenta una caratterizzazione sostanzialmente uniforme, segnata da un *fil rouge* che ne accompagna la figura da un dialogo all'altro. Del resto, anche l'analisi di coppie dialogiche quali l'*Icaromenippus* e la *Necyomantia* (cf. pp. 119 ss.) e il *Deorum Concilium* e lo *Iuppiter tragoedus* (cf. pp. 16 ss.) mi sembra abbia mostrato come Luciano tenda a portare sulla scena sostanzialmente la medesima voce satirica e non dei semplici omonimi<sup>161</sup>. Infine, anche Micillo, per quanto occupi due ruoli diversi, è sostanzialmente lo stesso personaggio nel *Cataplus* e nel *Gallus* (cf. pp. 255 ss.).

<sup>159</sup> Cf. *Cat.* 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἵσασας ἄνω τὸν χρόνον; ... καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν

<sup>160</sup> «I cinici vedevano in Socrate ... il loro capostipite; e non avevano tutti i torti: era di Socrate l'attenzione quasi esclusiva all'uomo e ai suoi bisogni etici; in lui aveva le radici il loro concetto fondamentale di *autárkeia* ... la composizione e lo stile della diatriba riproducevano le conversazioni socratiche ... anche il loro modo di vivere poteva essere interpretato come un'accentuazione rigoristica della semplicità di Socrate» (La Penna 1990, 3). Sull'*autarkeia* cinica (cf. n. 88 a p. 254) e la sua ascendenza socratica, Audrey 1956 che, opportunamente, riconosce anche delle differenze; si è, inoltre, accennato sopra a che rapporti leghino la *parrhesia* cinica e quella del filosofo ateniese (cf. p. 12 ss.).

<sup>161</sup> Come si vedrà, questo è valido anche per Tichiade. A dispetto dell'impressione a lungo sostenuta secondo cui la sarcastica voce satirica del *Philopseudes* si opporrebbe al suo passivo omonimo protagonista del *Parasitus*, si tratta, invece, sostanzialmente dello stesso personaggio che vede la propria impresa 'fallire' in ragione di alcuni comportamenti, altrove estranei ai protagonisti della satira e causa di un fi-

Tuttavia, come sempre accade in Luciano, nemico dei dogmatismi e per ciò stesso poco se non per nulla incline a proporre identiche strutture compositive nella costruzione dei suoi dialoghi e dei loro protagonisti, *Cataplus* e *Iuppiter confutatus* offrono due voci satiriche omonime ma diverse nella ‘natura’ e, forse, anche opposte.

Nel primo, si è di fronte a un cinico, nell’altro a un personaggio socratico; nel *Cataplus*, Cinisco avrebbe voluto sfuggire prima dalla vita alla morte<sup>162</sup>, nello *Iuppiter confutatus*, invece, si augura di vivere felicemente la vita che la Moira gli ha riservato (cf. 17 τὸ δὲ νῦν ἔχον ἐβουλόμην τὸν ὅποσονοῦν χρόνον τοῦτον εὐδαιμόνως διαβούς).

Questo *modus operandi*, questa continua ricerca di originalità che si rispecchia anche nella costruzione dei personaggi, è la risposta di Luciano al clima della Seconda Sofistica, alla tentazione di indulgere in schemi e modelli, in quanto autore che si oppone ai diffusi stereotipi e dogmatismi.

Caratteristiche ciniche e socratiche sono, così, pienamente calate nei meccanismi della satira, in quanto incarnazione della tipica e programmatica *mixis* luciana, alla satira programmaticamente funzionale.

---

nale anomalo, più scontato, per l’andamento del dialogo, nel *Parasitus*, ma preparato con sottigliezza nel *Philopseudes* (cf. pp. 318 ss.).

<sup>162</sup> Cf. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἵσασας ἄνω τὸν χρόνον; ... καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν



**APPENDICE. I *Contemplantes*: prosimetrum, impresa e personaggi satirici**<sup>163</sup>

Il tratto formale verosimilmente più caratteristico dei *Contemplantes*, un'opera a metà strada tra «a divine burlesque», farsesca messinscena della concezione antropomorfica della divinità, e la rappresentazione dell'assurdità della vita umana, osservata da una prospettiva aerea (quasi divina) ma complicata dalla figura di Caronte né dio né mortale, è la menzione di versi omerici a scopo parodico.

Questo permette un interessante parallelo con l'uso che degli stessi è fatto in *Necyomantia* e, soprattutto, *Icaromenippus*, due opere di cui i *Contemplantes* condensano l'esperienza (cf. n. 7 a p. 234). Ancora una volta, Luciano evita, infatti, di cadere nella convenzione e le citazioni sono generalmente utilizzate con una certa differenziazione interna.

La prima e forse più evidente caratteristica delle citazioni omeriche nei *Contemplantes* sta nel fatto che scandiscono il succedersi delle azioni, marcandone il ritmo e collocandole nella dimensione epico – letteraria, avvicinandosi così sensibilmente alla posizione occupata dalle stesse nell'*Icaromenippus* (cf. pp. 94 ss.). Inoltre, Caronte attribuisce la propria vasta conoscenza di versi omerici all'incontro con Omero, traghettato nel regno dei morti (cf. 7), una spiegazione molto simile a quella della *Necyomantia*, dove Menippo, di ritorno dall'Ade, indica l'esprimersi in versi come una naturale conseguenza del recente incontro con Omero ed Euripide<sup>164</sup>.

I vv. 226-27 del III libro dell'*Iliade* (τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος Ἀχαιῶς ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε, / ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους;), dove Elena, dall'alto delle mura, mostra a Priamo Aiace Telamonio, segnano, leggermente rimaneggiati, la designazione del primo oggetto dell'osservazione satirica, l'atleta Milone (cf. 8 τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠΰς τε μέγας τε, / ἔξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους)<sup>165</sup>. Ad ἄλλος, che in Omero indica la sequenza delle domande (è, infatti, la ter-

<sup>163</sup> Per l'accezione, diversa da quella medioevale, con cui, per convenzione, si ricorre a questa parola nel presente lavoro, si veda ampiamente la n. 23 a p. 84.

<sup>164</sup> Cf. *Nec.* 1-2 νεωστὶ γὰρ Εὐριπίδῃ καὶ Ὀμήρῳ συγγενόμενος οὐκ οἶδ' ὅπως ἀνεπλήσθην τῶν ἐπιπῶν καὶ αὐτόματά μοι τὰ μέτρα ἐπὶ τὸ στόμα ἔρχεται. Helm 1906, 172-73 considera il modo in cui Caronte ha appreso il greco omerico, a seguito dell'indisposizione del poeta traghettato agli Inferi, derivante dalla stessa fonte cinica di Ael. *VH* 13.22 Γαλάτων ὁ ζωγράφος ἔγραψε τὸν μὲν Ὀμηρον αὐτὸν ἐμοῦντα τοὺς δὲ ἄλλους ποιητὰς τὰ ἐμμεσμένα ἀρυτομένους, una descrizione letteraria, probabilmente tratta dalla *Necyia* menippea, dove si raccontava di un quadro di Galatone, con alcuni poeti intenti a raccogliere il vomito di Omero (cf. Relihan 1990b, 191). Tuttavia, notoriamente Luciano rifonde conoscenze artistiche in opere come *Imagines*, *Hercules* e *Zeuxis*, così che è possibile che conoscesse personalmente il quadro. In ogni caso, la metafora del 'vomitare' discorsi è un *topos* della produzione retorica contemporanea (cf. Eunap. 454; Phil. *Vit. Soph.* 491, 583), privo di tratti necessariamente cinici (Hall 1981, 82).

<sup>165</sup> Gli stessi versi sono significativamente parodiati nel fr. 41 dei *Silloi* timoniani, fra i possibili modelli lucianei (cf. p. 104. Di Marco 1989, 26). Rispetto ad altri temi satirici, Luciano ha talvolta una posizione più sfumata nei confronti della forza fisica e dell'atletismo, riecheggiando, nell'elogio della *paidagogia* nell'*Anacharsis*, preoccupazioni contemporanee documentate dalle orazioni XXVIII, XXIX di Dio-

za rivolta da Priamo a Elena), è sostituito il verbo ἐστί, originariamente sottinteso, e Ἀχαιός e Ἀργείων sono scambiati con πάχιστος, ad amplificare la possanza fisica di Milone, e con il generico ἀνθρώπων<sup>166</sup>.

Lo sguardo di Caronte si sposta, quindi, su Ciro e anche questo momento è marcato da un inserimento epico; la domanda τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος ὁ σεμνὸς ἀνὴρ; (9) riprende parzialmente *Il.* III 226 (τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε), un passo rimaneggiato poco sopra. Questa volta, ἄλλος è mantenuto per la posizione all'interno delle domande, mentre è variato Ἀχαιός; inoltre, il verso successivo, che definiva l'aspetto di Aiace (cf. *Il.* III 227 ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους;), è sviluppato in prosa (cf. 9 οὐκ ἔλλην, ὡς ἔοικεν ἀπὸ γούν τῆς στολῆς), dove οὐκ ἔλλην acquista rilevanza parodica in contrapposizione alle indicazioni etniche, Ἀχαιός e Ἀργείων, del modello<sup>167</sup>.

Bisognerà, quindi, attendere la fine del noto dialogo tra Creso e Solone, raccontato estesamente da Erodoto (cf. I 29-33), perché lo sguardo di Caronte si posi su un nuovo oggetto, Policrate di Samo, segnalato dall'inserimento parodico di un esametro (cf. 14 νήσω ἐν ἀμφιρύτῃ; βασιλεὺς δέ τις εὐχεται εἶναι)<sup>168</sup>. In questo caso, non si tratta di un verso omerico, per quanto interamente costituito da elementi formulari<sup>169</sup>.

ne, dal perduto trattato plutarcheo sulla ginnastica e dal Γυμναστικός di Filostrato. Altre volte, gli stessi temi sono oggetto di contaminazioni ciniche, come in *Anach.* 5, *Cont.* 8, *D. Mort.* 20.5 (Bompaire 1958, 354-56).

<sup>166</sup> Camerotto 1998, 22 (cf. Dezotti – Guerra 1993, 176 per l'abilità di Caronte nell'adattare il testo omerico al contesto). Si segue il testo edito da MacLeod, che segue Fritzsche, τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε (8), riallineandolo a quello omerico, a fronte del τίς ὄδ' ἐστὶ di γ, con evidenti problemi di metrica, e del τίς γάρ ὄδ' di β. La lettura γάρ può, infatti, riflettere un facile errore paleografico a partire da un τ' ἄρ', comunque non necessariamente presente nell'archetipo. Bouquiaux-Simon 1968, 115-17 sostiene, invece, la possibilità di stampare τίς γάρ ὄδ' Il γάρ sarebbe un voluto adattamento luciano, fortemente condizionato dal contesto; γάρ con valore esplicativo non sono, infatti, rari ad apertura di citazioni non letterali (cf. *Gall.* 25 e *Peregr.* 1) e, tra l'altro, ben si adatta a una domanda iniziale, mentre τ' ἄρ' sottolinea una transizione, come appunto nel testo omerico. Interessante la chiave di lettura di Anderson 1976d, 256 che propone di accettare la metrica scorretta di γ (τίς ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε) in ragione di altri passi con analoghe scorrettezze, dagli intenti evidentemente parodici (cf. *Conv.* 41; *I. trag.* 6); non sarebbe allora un caso che tanto Caronte nei *Contemplantes* quanto Hermes nello *Iuppiter tragoedus* siano detti ἡκίστα ποιητικὸς (ma si veda MacLeod 1978 per una messa in discussione di questa chiave di lettura).

<sup>167</sup> Camerotto 1998, 22-23 (cf. Bouquiaux-Simon 1968, 117). Le stesse espressioni εἰπέ γάρ μοι (8) e σὺ δὲ μοι ἐκεῖνο εἰπέ (9), a introdurre le due epiche domande di 8 e 9, hanno precisi riferimenti nella scena epica, cf. *Il.* III 192 εἰπ' ἄγε μοι καὶ τόνδε, φίλον τέκος, ὅς τις ὄδ' ἐστὶ; e III 166 ὡς μοι καὶ τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης (Camerotto 1998, 22).

<sup>168</sup> Cf. Berardi 2004, 328: «l'*exemplum* serve da ammonimento ai potenti e appaga anche il sentimento di rivalsa delle classi umili».

<sup>169</sup> Cf. *Od.* I 50, 198, XII 283 per νήσω ἐν ἀμφιρύτῃ. βασιλεὺς è nella stessa sede metrica di *Il.* X 435 *et passim*; per εὐχεται εἶναι, cf. *Il.* I 91 *et passim*; per τις εὐχεται, cf. *Il.* XIV 484 (Camerotto 1998, 23). Lo si potrà, inoltre, interpretare come il risultato della fusione di due emistichi, *Od.* I 50 e 198, XII 283 il primo, il secondo presente nella medesima forma in dieci luoghi (cf. *Il.* I 91, II, 82, V 173 e 246; *Od.* I 406 e 418, IX 519, XVI 67, XVII 373, XX 192), inframezzati da tre termini che, completando il verso, lo

Il passo vale, inoltre, a Caronte i complimenti di Hermes: εὖ γε παρωδεῖς ἤδη, ὦ Χάρων (14), in quanto «il virtuosismo del parodo ... si rivela nella tecnica compositiva e nell'operazione di inserimento nel testo». Caronte ha ripreso, infatti, elementi formulari originariamente non in relazione, ricombinandoli in un verso nuovo che chiude in maniera epigrammatica la presentazione di Policrate<sup>170</sup>. Questa è così dotata di due elementi fondamentali per il riconoscimento del personaggio, il fatto che viva in un'isola e lo *status* di βασιλεύς, e, allo stesso tempo, lascia presagire il rovesciamento delle sorti del tiranno. Nel contesto di origine, l'emistichio νήσω ἐν ἀμφιρύτῃ (*Od.* I 50) era, infatti, collegato alla formula πῆματα πάσχει (I 49), che segnalava la δυστυχία di Odisseo. Allo stesso modo, il secondo emistichio, βασιλεὺς δέ τις εὔχεται εἶναι, ha un parallelo in *Od.* XVI 67, dove Eumeo vanta a Telemaco Odisseo, il re che si presenta nelle vesti di mendicante. La ripresa assume così connotazione disforica rispetto al successivo e rovinoso sviluppo erodoteo, significativamente deformato dal tradimento di Meandrio<sup>171</sup>.

L'osservazione della vita umana dall'alto della specola si presenta, dunque, come una parodia della *teichoscopia* omerica, di cui sono riprese la disposizione, la struttura e l'iterazione della domanda rivolta da Priamo a Elena<sup>172</sup>.

Il nocchiero attinge, infine, a Omero (cf. 23 Ἡράκλεις, ὡς πολὺν τὸν Ὀμηρον ἐπαντλεῖς) anche per trarre le amare conclusioni dell'esperienza satirica: «morto ugualmente è l'uomo senza tomba e quel che l'ebbe; / nello stesso onore del potente Agamennone è tenuto Iro, / il figlio di Teti dalla bella chioma a Tersite è uguale; / e tutti insieme sono dei morti i capi senza vita / nudi e secchi nel prato d'asfodelo!» (22)<sup>173</sup>. L'uguaglianza tra i morti, l'identità del povero col ricco, del bello e del brutto sono temi cari a Luciano, qui sviluppati in un virtuosistico *pastiche*.

Il primo e il secondo verso sono, infatti, costruiti su *Il.* X 319-20 (ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ ἡμὲν κακὸς ἠδὲ καὶ ἐσθλός / κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἀεργὸς ἀνὴρ ὃ τε πολλὰ ἐοργῶς) ma in ordine inverso; nel primo (cf. 22 κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἄτυμβος ἀνὴρ ὅς τ' ἔλλαχε τύμβου), adattato al contesto, Luciano non esita a forgiare l'*hapax* ἄτυμβος (che anticipa, marcandolo foneticamente, il τύμβου in *explicit*), salvaguardando allo stesso tempo la

---

contestualizzano in un contesto del tutto nuovo (Bouquiaux-Simon 1968, 348-49. Cf. Longo 1976, 470-71 n. 22).

<sup>170</sup> Camerotto 1998, 23-24. «L'elogio di Hermes – con il verbo παρωδεῖν – definisce dunque due aspetti della tecnica parodica di Luciano: da un lato la ripresa e la rielaborazione del materiale epico; dall'altro l'inserimento puntuale e significativo del verso parodico in un contesto che, già di per sé, è un riadattamento di una narrazione storica trasportata all'interno di un travestimento mitologico» (*ibid.*, 25).

<sup>171</sup> Camerotto 1998, 24.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 151.

<sup>173</sup> κάτθαν' ὁμῶς ὃ τ' ἄτυμβος ἀνὴρ ὅς τ' ἔλλαχε τύμβου, / ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ Ἴρος κρείων τ' Ἀγαμέμνων / Θερσίτη δ' ἴσος Θέτιδος παῖς ἠὺκόμοιο. / Πάντες δ' εἰσὶν ὁμῶς νεκρῶν ἀμνηνὰ καρήνα, / γυμνοὶ τε ξηροὶ τε κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα. Si tratta di un libero rimpasto di reminiscenze omeriche, fatta eccezione per due emistichi presi direttamente da *Od.* X 521 e XI 29.

metrica<sup>174</sup>. Inoltre, τύμβου richiama indirettamente la descrizione degli onori funebri resi ad Achille; in *Il.* XXIV 80 chiude, infatti, il verso<sup>175</sup>. In quanto al secondo (cf. 22 ἐν δὲ ἡ τιμῇ Ἴριος κρείων τ' Ἀγαμέμνων), anch'esso metricamente ineccepibile, ci si trova di fronte a una nuova costruzione fondata su diversi elementi formulari; è così conservata la formula iniziale di *Il.* X 319, ἐν δὲ ἡ τιμῇ, per poi chiudere con l'altra formula, frequentissima nell'epica, κρείων τ' Ἀγαμέμνων, leggermente modificata dall'inserimento del τε. Fra le due, è inserito il nome Ἴριος, in Omero mai in questa posizione metrica<sup>176</sup>.

Il primo dei versi lucianei si oppone, inoltre, alla formula Θέτιδος παῖς ἠὺκόμοιο del terzo (cf. 22 Θερσίτη δ' ἴσος Θέτιδος παῖς ἠὺκόμοιο, cf. *Il.* IV 512, XVI 860). Qui, Luciano, che d'abitudine contrappone il brutto aspetto di Tersite alla bellezza di Nireo (cf. *D. Mort.* 30), mostra di conoscere, pur senza citarli, i vv. 672-74 del II libro dell'*Iliade*. Nel passo, Tersite è opposto a Nireo, ma è subito chiarita la supremazia del bel figlio di Teti (μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα), il che spiega appunto l'inusuale opposizione Tersite/Achille di *Cont.* 22<sup>177</sup>.

La parte conclusiva del quarto verso (cf. 22 πάντες δ' εἰσὶν ὁμῶς νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα), metricamente corretto, è anch'essa formula omerica (cf. *Od.* X 521, 536 e XI 29, 49); la sezione iniziale è, invece, totalmente originale<sup>178</sup>.

Infine, il quinto e ultimo verso (cf. 22 γυμνοὶ τε ξηροὶ τε κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα) è un *pastiche* la cui sezione iniziale è d'invenzione lucianea; l'aggettivo ξηρός non è omerico (compare per la prima volta in *Hdt.* II 26 e V 45), mentre γυμνός torna tre volte nell'*Iliade* associato a νεκύς (cf. XVII 122, 693 e XVIII 21), a designare, come in Luciano, un cadavere depredato delle armi. L'elemento finale compare in Omero solo nella *Necyia* (cf. *Od.* X 539 e 573) ed è presente a Luciano anche in *Nec.* 21<sup>179</sup>.

Strutturalmente, si potrà, inoltre, notare che l'opposizione tra il primo e il terzo verso, attraverso la formula Θέτιδος παῖς ἠὺκόμοιο, permette il passaggio dalle considerazioni sulla vanità degli onori funebri a quelle sull'insignificanza dei τάφοι più celebrati, primo fra tutti quello di Achille, citato subito dopo da Hermes (cf. 23 ἐθέλω σοι δεῖξαι τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον)<sup>180</sup>.

È allora significativo che, a questo punto, Luciano, che, come appena visto, poca sopra aveva indirettamente alluso alla *deuteronecyia*, sostituisca all'omerico τύμβος (cf.

<sup>174</sup> Bouquiaux-Simon 1968, 343.

<sup>175</sup> Camerotto 1998, 153.

<sup>176</sup> Bouquiaux-Simon 1968, 343-44. La studiosa avanza, tra l'altro, l'ipotesi che l'inversione dei due versi possa essere imputata alla cattiva memoria dell'autore di un passo in cui l'ordine non è comunque indispensabile all'espressione del significato. Non mi sembra, tuttavia, impossibile che Luciano abbia consapevolmente e scherzosamente invertito l'ordine.

<sup>177</sup> Bouquiaux-Simon 1968, 344.

<sup>178</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>179</sup> *Ibid.*, 345.

<sup>180</sup> Camerotto 1998, 153.

Il. XXIV 80) il termine τάφος (23), per poi riproporre le stesse indicazioni sul sito (cf. Il. XXIV 82-84), vicino al mare (cf. 23 ἐπὶ τῇ θαλάττῃ), presso il promontorio Sigeo (cf. 23 Σίγειον μὲν ἐκεῖνό ἐστι τὸ Τρωικόν). È, inoltre, rovesciata la notazione omerica sulla grandiosità della sepoltura (cf. Il. XXIV 80 μέγαν καὶ ἀμόμονα τύμβον cf. 23 οὐ μεγάλοι, ὦ Ἑρμῆ, οἱ τάφοι), sulla strada di una demistificazione che colpisce il carattere effimero delle città più famose (cf. 23 τὰς πόλεις δὲ τὰς ἐπισήμους δεῖξον μοι ἤδη) e, infine, la vuota altisonanza delle stesse formule omeriche (cf. 23 ἀποπνίζεις γὰρ εἶ οἶδ' ὅτι τὸν Ὅμηρον κατελθὼν ἐπὶ τῇ μεγαληγορία τῶν ἐπῶν)<sup>181</sup>. Così, «alla visione celebrativa di Omero e di coloro che appartengono al *passato epico assoluto* ... corrisponde la prospettiva rovesciata – demistificante – dei personaggi di Luciano, che dialogano in una dimensione *familiarizzata e contemporaneizzata*»<sup>182</sup>.

Le citazioni di Caronte scandiscono, dunque, con chiarezza il succedersi dell'osservazione, marcandone il ritmo e collocandole nella dimensione epico-letteraria, come accade nell'*Icaromenippus* (cf. pp. 94 ss.). Il nocchiero non è, però, il solo a parlare in versi, il che costituisce una differenza di non poco conto rispetto a *Icaromenippus* e *Necyomantia*, soprattutto riguardo al peso delle altre citazioni all'interno dell'opera.

Giunto sulla terra, Caronte chiede a Hermes di fargli da guida<sup>183</sup> ed è il dio a ideare la *mechane* che renderà possibile l'osservazione satirica (cf. pp. 243 ss.). Hermes va, dunque, alla ricerca di un luogo alto dal quale poter vedere tutto (cf. 2 ὑψηλοῦ τινος ἡμῖν δεῖ χωρίου, ὡς ἀπ' ἐκείνου πάντα κατίδοις)<sup>184</sup> ed escogita di far rotolare i monti l'uno sull'altro, così da ottenere «una vedetta più adatta allo scopo»<sup>185</sup>.

Il dio si serve dichiaratamente di versi omerici; afferma, infatti, che «il magnanimo Omero, mettendo insieme i monti così facilmente, con due versi ci ha reso il cielo “accessibile”», ἀμβατόν (4), forma omerica (cf. att. ἀναβατός), originariamente presente in *Od.* XI 315-16 (Ἵσσαν ἐπ' Οὐλύμπω μέμασαν θέμεν, αὐτὰρ ἐπ' Ἵσση / Πήλιον εἰνοσίφυλλον, ἴν' οὐρανὸς ἀμβατὸς εἴη), ripreso parzialmente poco dopo (cf. 4 αὐτὰρ ἐπ' Ἵσση, / Πήλιον εἰνοσίφυλλον). «La poesia ha lo straordinario potere di creare qualsiasi realtà, superando senza difficoltà i limiti di ciò che è normalmente credibile» ed è, così, utilizzata da Hermes per creare una specola satirica, al di fuori di ogni

<sup>181</sup> Oltre a Ilio, Luciano cita εὐκτίμεναι Κλεωνάι (24), un centro a nord di Micene presente in Omero solo all'interno del catalogo, fra i sostenitori di Agamennone (v. 570 εὐκτιμένους τε Κλεωνάς). Il cambiamento di caso e la soppressione del τε spezzano il ritmo esametrico inserendo l'espressione nel nuovo contesto.

<sup>182</sup> Camerotto 1998, 153-54, cui si rimanda per l'analisi proposta.

<sup>183</sup> Cf. 1 ξεναγήσεις γὰρ εἶ οἶδ' ὅτι με ξυμπερινοστών καὶ δείξεις ἔκαστα ὡς ἂν ἅπαντα.

<sup>184</sup> Cf. 2 ὦρα ἡμῖν ὑψηλόν τι ὄρος περισκοπεῖν.

<sup>185</sup> 3 τί οὐχὶ οἰκοδομοῦμεν καὶ αὐτοὶ κατὰ τὰ αὐτὰ ἐπικυλινδοῦντες ἐπάλληλα τὰ ὄρη, ὡς ἔχοιμεν ἄφ' ὑψηλοτέρου ἀκριβεστέραν τὴν σκοπὴν;

credibilità, contribuendo a sottolineare l'alterità logica del punto di osservazione dei *contemplantes*<sup>186</sup>.

Recitando gli emistichi, Hermes dà avvio all'elevazione della specola, il che significa che, nei *Contemplantes*, le formule e i versi epici possono anche intervenire nella creazione dell' 'impresa', diversamente dall'*Icaromenippus* dove lo stesso compito è assolto dal modello comico (cf. pp. 99 ss.). Omero è un ἀρχιτέκτων (4) che, attraverso la poesia, esercita un'arte οἰκοδομική (cf. 3 οἰκοδομοῦμεν, 4 ἐποικοδομεῖν, 5 τῆς Ὀμήρου οἰκοδομητικῆς), sviluppata da Hermes nella direzione del paradossale, in funzione dello spostamento del punto di vista satirico<sup>187</sup>.

La differenza tra i due dialoghi è forse ancor più significativa perché come Menippo nell'*Icaromenippus*, anche Caronte nei *Contemplantes* non riesce a vedere cosa accade sulla terra per via dell'altezza (cf. 6 οὐδὲν ἀκριβὲς ἐγὼ γοῦν ἀπὸ τοῦ ὑψηλοῦ ὄρω) e come Empedocle, Hermes interviene per guarirlo (cf. 7 καὶ τοῦτο γὰρ ἐγὼ ἰάσομαι σοι), rendendone acutissima la vista con l'ausilio dei vv. 127-28 del v libro dell'*Iliade* (ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλυν, ἦ πρὶν ἐπῆεν, / ὄφρ' εἶ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα)<sup>188</sup>, presenti a Luciano anche in occasione dell'intervento di Empedocle nell'*Icaromenippus* (cf. *Icar.* 14 ἀχλὺν ... ἀπὸ τῶν ὀμμάτων, cf. p. 96). La fantasia letteraria è, così, portata al limite, finendo col possedere un'efficacia concreta<sup>189</sup>, dotando il personaggio satirico delle facoltà visive straordinarie necessarie alla satira, paragonabili a quelle donate da Atena a Diomede, e che lo rendono in grado di riconoscere dei e uomini in battaglia<sup>190</sup>.

Le parodie epiche di Hermes, fondamentali alla realizzazione dell'impresa, paiono, dunque, differenziarsi, a mio avviso, in maniera sostanziale dai versi recitati da Caronte. Questi scandiscono il succedersi delle azioni, marcandone il ritmo e collocandole nella dimensione epico-letteraria, un uso sostanzialmente in linea con le citazioni e le formule

<sup>186</sup> Camerotto 1998, 216. Per l'analisi del passo, si veda anche Bouquiaux-Simon 1968, 257-58 che ne nota la comicità, data dal ricorso al tecnico ἀναμοχλεῖω (cf. 4). Hermes cita quattro volte il testo omerico; per due volte (cf. 4 e 7), si tratta di citazioni letterali (di cui è sfruttata la 'magia' per elevare la specola), le altre due (cf. 1 e 21) sono, invece, parafrasi in prosa, riprese con intento argomentativo (Dezotti – Guerra 1993, 175-76).

<sup>187</sup> Camerotto, 1998, 217.

<sup>188</sup> Cf. 7 καὶ τοῦτο γὰρ ἐγὼ ἰάσομαί σοι καὶ ὄξυδερκέστατον ἐν βραχεῖ ἀποφανῶ παρ' Ὀμήρου τινὰ καὶ πρὸς τοῦτο ἐπωδὴν λαβῶν, κάπειδάν εἶπω τὰ ἐπη, μέμνησο μήκετι ἀμβλυώττειν ἀλλὰ σαφῶς πάντα ὄραν. Il motivo è molto diffuso nella tradizione letteraria greca, dall'episodio di Telefo, nella versione dei *Canti Cipri*, a Plat. *Gorg.* 447b (ἐγὼ γὰρ καὶ ἰάσομαι) e Aristoph. *Pl.* 210 ss. con ogni probabilità presente a Luciano, come lascia intendere il paragone comune con Linceo. Così, Ureña 1995, 150-51 che estende il discorso alla possibilità che la parodia luciana lavori su due livelli, quello letterario omerico e quello più 'reale', legato all'effettivo utilizzo di verso epico all'interno di incantesimi. Si veda anche Bouquiaux-Simon 1968, 124-26 per la tradizione testuale del passo luciano.

<sup>189</sup> Ureña 1995, 150.

<sup>190</sup> Per una lettura in parallelo di *Cont.* 7 e *Icar.* 14, Camerotto 1998, 247-48.

omeriche dell'*Icaromenippus* (cf. pp. 94 ss.). dove spetta al referente comico della *Pace* il compito di intervenire nell'invenzione dell'impresa satirica (cf. pp. 99 ss.).

Ora, non si può affermare che nei *Contemplantes* vi sia un'impresa interamente accostabile alle peripezie di Menippo, ma è fuor di dubbio che anche in questo dialogo sia escogitata una *mechane* finalizzata all'osservazione satirica. Questa, insieme alla denuncia, è, alla fin dei conti, ciò a cui si riducono persino le epico-comiche imprese di Menippo.

Nei *Contemplantes* si assiste, dunque, a mio avviso, a un uso diversificato delle citazioni omeriche: da un lato, con Caronte marcano il ritmo dell'osservazione satirica; dall'altro, con Hermes intervengono nella realizzazione della *mechane*, rendendola possibile.

Questa differenziazione rispecchia, di fatto, il ruolo dei personaggi nel dialogo. Caronte, infatti, osserva e trae le dovute conseguenze satiriche, proponendo punti di vista sostanzialmente condivisi dall'autore, ma di cui non è a ogni modo il solo 'portavoce'. Hermes, d'altro canto, pensa e mette in atto la *mechane* e così, le sue citazioni parodiche intervengono nella realizzazione dell'impresa satirica, cui prende attivamente parte.

Mi pare, dunque, che il *prosimetrum* dei *Contemplantes* conosca una differenziazione interna, legata al personaggio artefice della menzione dei versi omerici a scopo parodico<sup>191</sup>.

Questo dimostra ancora una volta l'abilità di Luciano nel riproporre in maniera originale e fortemente contestualizzata testi della tradizione, in maniera non sempre uguale a se stessa, variando, pur nella vicinanza, all'interno della stessa produzione e tra dialoghi tanto 'vicini' quanto *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Necyomantia*<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Già Dezotti – Guerra 1993 proponevano una lettura diversificata della parodia omerica esercitata da Hermes e Caronte (ma senza interesse per i risvolti satirici di tale differenziazione). Hermes citerebbe Omero attraverso parafrasi in prosa per ostentare la propria cultura a Caronte (cf. 4 e 7), mentre ricorrebbe, invece, a citazioni letterali per servirsi della 'magia' del precedente e innalzare la specola (cf. 1 e 21). Il nocchiero, d'altro canto, si sforza di mostrarsi un interlocutore all'altezza di Hermes, ricorrendo a stratagemmi e *pastiches* abbastanza sofisticati nell'adattare il testo omerico al contesto, sino a ottenere il riconoscimento del dio (cf. 14 εἶ γε παρωδεῖς ἦδη, ὦ Χάρων).

<sup>192</sup> Di contro, «when he [*scil.* Luciano] includes only a few quotations in a work overall, they scarcely form an essential part of the literary texture» (Anderson 1978b, 99).





## TICHIADÉ: UNA VOCE SATIRICA ANOMALA?

In accordo con le teorizzazioni di Luciano sul nuovo dialogo satirico (cf. *Bis acc.* 33), l'analisi di dialoghi come il *Piscator* e il *Timon* e i 'menippeî' *Icaromenippus* e *Necyomantia* ha confermato l'importanza del modello comico per la struttura e l'ispirazione di queste opere, permettendo di estendere e confermare risultati in parte già noti alla caratterizzazione delle voci satiriche. Un discorso analogo è valido, del resto, anche per quei dialoghi di più diretta ispirazione platonica, come il *Nigrinus* e la vasta schiera di opere liciniane. Tutti portano in scena voci satiriche dalle indubbe affinità ma tutte variare in funzione dell'ispirazione e dello scopo di ciascun dialogo.

Al riguardo, si è, però, anche notato come la caratterizzazione della voce satirica non si muova sempre di pari passo con l'ispirazione dialogica generale. Così, proprio il *Symposium*, che già nel titolo rivendica apertamente il noto archetipo platonico, mostra come Luciano possa scegliere di non caratterizzare socraticamente Licino, 'nuovo Socrate della satira', in uno dei suoi dialoghi più 'platonici'. Si potranno, inoltre, confrontare Nigrino, 'socratico' negli effetti delle parole più che nei mezzi per arrivarci, o, ancora, Timone e Menippo, personaggi dalle forti ascendenze comiche ma ricontestualizzate e rifunzionalizzate all'interno del nuovo dialogo satirico.

Ora, oltre ai dialoghi già analizzati, il *corpus* luciano è costellato da opere di più o meno esplicita ispirazione platonica; di queste, due, *Parasitus*<sup>1</sup> e *Philopseudes*<sup>2</sup>, hanno come protagonista Tichiade. Si procederà, dunque, ora allo studio di questa *persona* e del suo 'comportamento' in relazione al modello dialogico e si vedrà come, ancora una

<sup>1</sup> Per Schwartz 1965, 30 e 101 il *Parasitus* è anteriore al 161. Si presenta, infatti, come un'opera ricca di reminiscenze platoniche e per cui si può supporre, per la figura del parassita, un ricorso parziale a un modello comico. Il tema, sviluppato con un confronto tra le occupazioni dei retori e dei filosofi, è arricchito da *hors-d'œuvre* omerici (cf. 44-49), un quadro che corrisponde al manifesto di *Bis acc.* 33, dove Luciano afferma che, prima di ricorrere a Eupoli, Aristofane e Menippo, aveva imposto al dialogo una «maschera comica e satirica, quasi ridicola» (κωμικὸν δὲ ἄλλο καὶ σατυρικὸν ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον). Per Gallavotti 1932, 101 e 135, il *Parasitus* appartiene a un periodo in cui Luciano amava vestire i panni del filosofo platonico, ma, allo stesso tempo, nutriva dei dubbi sul funzionamento della logica filosofica; perdendovi progressivamente fiducia, finiva per ricorrere alla derisione (cf. Quacquarelli 1956, 33-34; Hall 1981, 35-36). Per una discussione delle diverse posizioni sull'autenticità, non più dubbia, del *Parasitus*, Hall 1981, 334-39.

<sup>2</sup> Schwartz 1965, 108 ritiene il *Philopseudes* di ispirazione molto vicina all'*Alexander*, anche in nome dell'influenza della letteratura epicurea (cf. Gargiulo 1998 per il riconoscimento di una ripresa parodica, e non polemica, della *Sententia Vaticana* 27 in *Paras.* 14). L'*Alexander*, scritto anti-oracolare, si presenta, infatti, come una sorta di complemento alle superstizioni denunciate nel *Philopseudes* (cf. Jones 1986, 51: «“truth and right reason in every matter, by the aid of which none of these empty and pointless lies will ever disturb us” ... sounds much like Lucian's own tribute to Epicurus in the *Alexander*»); inoltre, il Κατὰ μάγων di Celso, menzionato in *Alex.* 21 (cf. *ibid.*, 24), è stato verosimilmente utilizzato per il *Philopseudes*. La partenza per l'Egitto è, dunque, uno stabile *terminus ante quem* per il dialogo, sicuramente successivo al *Symposium* (*ibid.*, 46). Tutte ragioni che portano Schwartz a proporre una datazione tra il 166 e il 170 o, comunque, molto vicino.

volta, Luciano eviti di cadere in schematismi. Come, infatti, in *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, escogita un altro modo, più ‘corale’, di condurre la satira, pur restando fedele alle caratteristiche di fondo delle sue voci satiriche, così, in *Parasitus* e *Philopseudes* mostra come sia possibile fare satira, dedicandosi a due generi di moda nel II d.C.: l’elogio paradossale e l’antica narrativa fantastica.

### 1. *Parasitus* e *Philopseudes*, due dialoghi ‘alla moda’

Per comprendere appieno *Parasitus*, un elogio paradossale in forma di dialogo<sup>3</sup>, e *Philopseudes*, dialogo ‘platonico’ che si trasforma in una raccolta di storie sul sovrannaturale, è necessario contestualizzare le due opere nell’orizzonte letterario del II d.C.; da un lato, la Seconda Sofistica, maestra nell’applicazione di *topoi* retorici, dall’altro, «due filoni in piena affermazione ... quello di una cultura alta che recepiva e rielaborava i temi del demonico, le spinte irrazionalistiche, la vena esoterica (basterà rinviare al neopitagorismo, all’evoluzione del pensiero platonico in chiave misticheggiante)»<sup>4</sup>, e la tradizione oracolare legata, soprattutto ma non solo, agli strati sociali subalterni, connessa alla teurgia.

Nel primo caso, Luciano, totalmente leale ai procedimenti del genere, si cimenta in una composizione, manifestazione tipica dello spirito della Seconda Sofistica, creando l’illusione di poter effettivamente elogiare la parassitica e non, come invece accade, servirsi dell’elogio a fini satirici<sup>5</sup>. Lo *humour* nasce dal contrasto tra la pochezza dell’oggetto e la serietà – *adseveratio* – con cui è trattato; e così nel *Parasitus*, come in qualsiasi elogio paradossale che si rispetti, l’applicazione sistematica dei *topoi* encomiastici a un *adoxon* acquista valore parodico rispetto all’eloquenza epidittica, più usuale, di un *endoxon*, rispetto al quale l’elogio ottiene valore parodico<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Bompaire 1958, 284-85; Hall 1981, 22: «a tongue-in-cheek encomium in dialogue form».

<sup>4</sup> Albini 1993, 34. Guidorizzi 1995, 605 accenna, appena, alle fonti dossografiche e di tradizione folklorica. Jones 1986, 46 è, invece, interessato alle origini della conoscenza ‘magica’ del samosatense, un tema ampiamente analizzato, per cui si veda Schwartz 1951, 11 (che nota la difficoltà di distinguere tra materiale originale e d’invenzione luciana), e Anderson 1976b, 24 (per uno sguardo consuntivo sulle diverse ipotesi).

<sup>5</sup> Cf. Pernot 1993, 543 per il quale il *Parasitus* «ne se réduit pas à l’éloge paradoxal et ... se veut également une satire du dialogue socratique», ma resta comunque un gioco: «la rhétorique se moque d’elle-même». Sebbene la produzione epidittica parodica della Seconda Sofistica, le cui radici affondano nell’età classica con Gorgia e l’*Encomio di Elena*, sia nota solo in parte, restano, tra gli altri, gli esempi di Dione Crisostomo, autore di un *Elogio della chioma*, di Sinesio, autore di un *Encomio della calvizie*, e del più tardo Libanio, autore di un *Elogio di Tersite* (Gómez – Mestre 2006, 354-55. Cf. Pernot 1993, 533-35 per un catalogo esaustivo degli elogi paradossali della Seconda Sofistica). Per la produzione luciana legata al genere si veda la n. seguente.

<sup>6</sup> Pernot 1993, 543. Si veda anche Gómez – Mestre 2006, 353-54 che sviluppano il discorso per il *Muscae Encomium*, altro elogio paradossale prodotto da Luciano. Dello stesso autore sono, anche solo parzialmente, ricollegabili al genere la *Podagra* con un elogio della gotta (cf. Philostr. *V. Ap.* 4.30), l’apologia

Le parti tradizionali di un encomio sono, quindi, adattate al contenuto e la parassitica è lodata alla stregua delle arti più nobili, secondo i modi prescritti dai manuali. L'encomio dell'arte è, così, dapprima trasferito ai suoi praticanti, veri e propri eroi omerici<sup>7</sup>, per poi articolarsi, dal § 39, secondo il piano normalmente atteso, con la condotta del parassita in tempo di guerra e pace e la conseguente enumerazione delle qualità fisiche (cf. 40-41) e morali (cf. 42-56) tra le quattro virtù abituali: ἀνδρεία, δικαιοσύνη, σωφροσύνη, φρόνησις e, infine, il *topos* ἀπὸ τῆς τύχης<sup>8</sup>.

Ora, come si diceva, anche il *Philopseudes*, con i suoi racconti di manifestazioni di entità soprannaturali, trova ampio riscontro nella produzione contemporanea, nella trattatistica Περὶ ψυχῆς e affine, e cioè nei «vettori più tipici della “ghost story” antica»<sup>9</sup>.

L'avventura di Cleodemo nell'Ade (cf. 25), infatti, pur echeggiando il mito platonico di Er (cf. *Resp.* 614b ss.), parodia, ancor più da vicino, il motivo del 'morto per errore', la cui versione seria è nel Περὶ ψυχῆς di Plutarco (cf. fr. 176 Sandbach)<sup>10</sup>. L'incontro di Eucrate con Ecate (cf. 22-24), inoltre, è evidentemente modellato su quello di un certo Empedotimo che, a caccia al chiaro di luna, riceve la visita di Plutone e Persefone, i quali gli mostrano la verità sulla propria anima, così come narrato da Eraclide Pontico e a lui attinto da Proclo nelle rispettive trattazioni sull'anima (cf. fr. 93 Wehrli<sup>2</sup> = *In Plat. Remp.* II, p. 119, 18-27 Kr.). Infine, la storia della casa infestata liberata da Arignoto ricorre in Plinio (cf. *Ep.* 7.27) e Gregorio Magno (cf. *Dial.* III 4.1-3) e le imprese delle statue ambulanti (cf. 18-21) rinviano al tema delle statue animate, ripetuto oggetto d'indagine filosofica<sup>11</sup>.

---

del tiranno del *Phalaris*, che, di fatto, si trasforma in un encomio (tema, trattato anche da Adriano di Tiro nell'opera omonima, per cui Jones 1972, 485 ha supposto una diretta rivalità tra i due, messa in dubbio da Pernot 1993, 533 per la diffusione dell'argomento), l'abbozzato elogio di Euristeo in *I. trag.* 21 e, infine, l'elogio del cane di *Pro Im.* 19 (Bompaire 1958, 282-86 e 641-43; Pernot 1993, 533).

<sup>7</sup> Cf. 44 οὐδεὶς οὕτως ἀνήκοος Ὀμήρου, οὐδ' ἂν πάμπαν ιδιώτης τύχη, ὅς οὐκ ἐπίσταται παρ' αὐτῶ τοὺς ἀρίστους τῶν ἡρώων παρασίτους ὄντας, cui segue l'esemplificazione, con tanto di citazioni omeriche, delle ragioni per cui Nestore, Idomeneo, Patroclo, Achille, Merione sarebbero stati dei parassiti (cf. 44-47). Gargiulo 2003, 179-80 nota come l'espedito più efficace di questi elogi paradossali fosse confrontare le proprie affermazioni con quelle degli autori classici e, in particolare, con Omero; in questo modo, erano formalmente ma non sostanzialmente credibili.

<sup>8</sup> Bompaire 1958, 285 n. 5 confronta il piano con l'elogio di Σοφία in Aphthonios: 1. nascita divina; 2. Σοφία in tempo di pace e di guerra; 3. Σοφία prevede il futuro; 4. *synkrisis* con Ἀνδρεία e raccomandazione delle κρίσεις dei poeti e degli autori storico/fantastici.

<sup>9</sup> Stramaglia 1999, 76.

<sup>10</sup> Il motivo del 'morto per errore', spesso per omonimia, ritorna in altre sillogi antiche di manifestazioni sovranaturali, quali quella varroniana delle *Antiquitates rerum humanarum* (cf. fr. \*10 Mirsch) e i più tardi *Dialogi* di Gregorio Magno (cf. IV 37.5 ss., per cui è stata, peraltro, supposta e respinta una problematica dipendenza proprio da *Philops.* 25). Cf. Stramaglia 1999, 60-62 (per il motivo in Varrone) e 126 (per il passo gregoriano).

<sup>11</sup> Secondo Mestre 2005, 441, il passo rimanda parodicamente alle apparizioni e alle azioni benefiche di tutti quegli eroi, a cui, all'epoca, si rendeva ancora culto. In *Deor. Conc.* 12, Luciano parla di due statue di atleti del V sec. che curavano febbri (cf. *Athenag. Leg.* 26.3-4). Sul motivo in Luciano, in parallelo con la diffusione di queste credenze nel II d.C., Hall 1981, 217-18; Jones 1986, 49. Più in generale,

Luciano potrebbe, inoltre, aver desunto almeno una parte delle storie del *Philopseudes* da trattatelli (para-filosofici) sul destino dell'anima; «una scelta con particolare “pointe”, se si considera che le dottrine espresse – e ridicolizzate – e le vicende narrate nel corso del dialogo sono esposte proprio da filosofi»<sup>12</sup>.

Non vanno, del resto, taciute le possibili fonti orali del dialogo, racconti fatti agli angoli delle strade e nelle piazze da cantastorie di professione (cf. Plin. *Ep.* 2.20.1) o devoti (cf. Juv. 15.16), o, ancora, recitati in occasioni simili a quella descritta da Luciano, magari proprio da filosofi. Del resto, non sarà verosimilmente un caso che i ruoli di spicco siano occupati dal platonico Ione e dal pitagorico Arignoto, esponenti di due scuole che, all'epoca, cominciavano a importare la demonologia e i tratti orientali propri del tardo pensiero greco<sup>13</sup>.

Questo è, dunque, lo sfondo su cui si collocano *Parasitus* e *Philopseudes*, due opere inserite nel panorama letterario del II d.C.

Con questi presupposti, si andranno ora a riconoscere gli sviluppi dell'ispirazione platonica dei due dialoghi, tenendo conto del fatto che questa volta, il modello platonico è applicato a due generi in voga, l'elogio paradossale e l'antica ‘fantascienza’, cui, però, non possono essere banalmente ridotti, perché parte del caleidoscopico universo della satira luciana.

Si verificherà, dunque, che conseguenze tale stato di cose possa avere sulla caratterizzazione e sul *modus operandi* della *persona* al centro delle due opere, Tichiade, appunto.

L'indagine prenderà, pertanto, le mosse dal *Parasitus*, il più antico dei due dialoghi; già qui, la ripresa pedissequa è evitata, rivissuta in un universo satirico ‘particolare’, innestato su un genere di per sé parodico, l'elogio paradossale.

Dodds 1959b, 355-60. Per la vicenda di Arignoto, Schwartz 1969a, 670-76 suppone un modello comune a Plinio e Luciano, di carattere popolare, modificato dalla presenza di un filosofo a sconfiggere lo spettro. Anderson 1976b, 28 sottolinea il carattere tradizionale del tema, per cui non pare necessario leggere le due occorrenze in stretto parallelo. Per un confronto tra il passo pliniano e quello luciano, in cui l'antica superstizione religiosa dei morti *non rite sepulti* lascia spazio a un mondo magico popolato da demoni trasformisti, domati da incantesimi, si veda Nardi 1960, 107-13 ma anche García 2006, 3-10 per un confronto esteso a Plaut. *Most.* 468-505 con vicinanze e divergenze imputabili, oltre che al genere e all'epoca, al «fenómeno de la diferente “localización”, “personificación” y “personalización” que el relato experimenta en calidad de leyenda cuando pasa a ser contado en otra época».

<sup>12</sup> Stramaglia 1999, 77 che valuta anche la possibilità che Luciano possa aver attinto a un versante più paradossografico, come una silloge di θαυμάσια soprannaturali. Si veda anche Moretti 1993, 46 che nota che il *Philopseudes* «si pone in aspra e irridente polemica con le storie di questo tipo che non solo erano sparse a piene mani nella letteratura paradossografica, ma che probabilmente avevano già trovato modo di radunarsi in vere e proprie raccolte di intonazione del tutto seria e fideistica».

<sup>13</sup> Jones 1986, 51 che cita, come esempio di filosofo serio, che racconta θαυμάσια, Numenio di Apamea (cf. Or. *Cels.* 5.57 = fr. 29 de Places), figura reclamata da platonismo e pitagorismo. Schwartz 1969a, 674 n. 7 pensa che Luciano abbia fatto di Arignoto un pitagorico, forse a causa delle idee della setta sulle morti violente. Anche Moretti 1993, 47 nota la coincidenza tra il pitagorico Arignoto e l'indulgere della letteratura pitagorica in storie del genere.

## 2. 1. Il *Parasitus*: la ripresa deviata del *Gorgia* platonico

Nel *Parasitus*, come in *De Saltatione*, *Imagines* e *Pro Imaginibus*, la forma dialogica è la veste originale sotto cui si cela un encomio; questa volta, però, la lode è paradossale perché interessa la parassitica alla stregua delle arti più nobili, secondo i modi prescritti dai manuali (cf. p. 287)<sup>14</sup>.

Va, però, precisato che i modelli luciane per l'elogio della παρασιτική τέχνη non si riducono alle composizioni di genere; l'autore sceglie, infatti, come unanimemente riconosciuto, di ricorrere, ancora una volta, a un antecedente platonico preciso, il *Gorgia*, cui si affiancano il *Fedro* e il *Simposio*. Come, infatti, nel dialogo platonico si discuteva dello *status* di τέχνη della retorica, così, nel *Parasitus* si discute dello *status* di τέχνη della parassitica.

Al manierismo del *Gorgia*, G. Anderson riconduce, dunque, lo 'schema dentro lo schema' dell'impianto tripartito generale, una struttura (come più volte notato) frequente in Luciano, dai tre sogni del *Navigium* (cf. p. 160) alla 'commedia' di *Piscator* e *Timon* (cf. pp. 61 ss.), tanto per citare alcuni esempi<sup>15</sup>.

Nel *Parasitus*, infatti, le tre sezioni si alternano con lunghezza progressiva: prima, si dimostra che la parassitica è un'arte (cf. 4-12); poi, che è superiore a tutte le altre messe assieme (cf. 13-25) e, infine, che è superiore a tutte le arti prese singolarmente (cf. 25-57). Il *Gorgia* offre, così, un parallelo diretto, giacché progressivamente costituito da tre sezioni, con i dialoghi tra Socrate, Gorgia (449c-461b), Polo (461b-481b) e Callicle (482c-527e)<sup>16</sup>. Inoltre, a queste sezioni si aggiungono la scena iniziale e finale (cf. *Paras.* 1-4 e 58-61) «to correspond to Plato's preliminary demonstrations»<sup>17</sup>.

Un simile impianto è, dunque, arricchito e arricchisce l'andamento socratico del dialogo, dove Tichiade, interrogato inizialmente Simone sulla *techne* di cui si dice esperto, acconsente su ogni punto all'esame della παρασιτική τέχνη condotto da Simone. È questo il momento della σκέψις, quella fase che nel dialogo platonico prelude alla se-

<sup>14</sup> Si veda la n. 2 a p. 157 per *Imagines* e *Pro Imaginibus* come dialoghi che celano l'encomio di Pantea. Anderson 1979, 61 individua non pochi punti di contatto tra *Parasitus* e *De Saltatione*: «both parasite and dancer have Meriones as their Homeric "authority" (47/*Salt.* 8), and can hold their own against Phidias (2/*Salt.* 35); they are also less encumbered than other artists (17/*Salt.* 27). The same paradoxes are also pressed: both are arts (8/*Salt. passim*), with pleasure as an end (9/*Salt.* 71) and Platonic "sanction" (5/*Salt.* 34). They are superior to the established arts: parasitic surpasses philosophy and rhetoric, while dancing draws on both as part of a more complex synthesis of arts (27/*Salt.* 35); and dancing is preferable to tragedy and comedy (*Salt.* 26 ff.). Both fulfil philosophic tenets (11 f. /*Salt.* 70) and enjoy universal recognition: dancing is world-wide (*Salt.* 17 ff.), while parasitic has no regional variation (30). Both are better than athletics (8/*Salt.* 71) and are associated with superb physique (50/*Salt.* 75); and they are useful to society (51/*Salt.* 64) even in war (40 f. /*Salt.* 10, 18)».

<sup>15</sup> Sulla struttura tripartita dei dialoghi luciane, si vedano anche le nn. 41 e 99, alle pp. 203 e 258 e la n. 63 a p. 95.

<sup>16</sup> Cf. Dodds 1959a, 3.

<sup>17</sup> Anderson 1979, 64-65, cf. 184: «the author of *de Parasito* was able to imitate the layout as the language of the *Gorgias*».

zione dialettica e che è qui, come da copione, introdotta da espressioni del tipo σκοπεῖν δὲ δεῖν. Secondo un altro procedimento tipicamente platonico (cf. *Prot.* 338 d-e e, più estesamente, a pp. 301 ss.), i ruoli sono, dunque, invertiti e Simone ottiene l'approvazione di Tichiade al ritratto dell'autentico parassita, una descrizione costruita attraverso una lingua astratta e complessa (si pensi ai numerosi e altisonanti astratti in -ικός costruiti proprio sulla scorta del *Gorgia*, cf. 465c), che si avvale anche di concetti filosofici<sup>18</sup>.

La dizione di Tichiade è, così, costellata da καὶ μάλα (5, 8), οὐδαμῶς (5), πάνυ μὲν οὖν (7, 8, 21, 51), ἀληθῆ λέγεις (8, 27), ναί (8, 60), κάμοι δοκεῖ (12), καὶ πάνυ (33), ἱκανῶς ταῦτά γε (39, 47 con leggera variante nell'ordine delle parole), θαυμαστά λέγεις (47)<sup>19</sup>. Anche la lingua del parassita è disseminata di espressioni platoniche, come ὀρθῶς σύ γε λέγων (cf. *Gorg.* 451c10, *Lach.* 192b4, *Men.* 73e7, *Prot.* 352d4, *Soph.* 231c3), δοκεῖ γὰρ δὴ (cf. *Phaed.* 115a7) e ὦ βέλτιστε (39, nell'antecedente un modo per prendere ironicamente le distanze)<sup>20</sup>. Infine, espressioni come ὡς ἔοικεν (1, 8, 13, 18, 30), una consuetudine nelle opere di Luciano, contribuiscono a colorare platonicamente la dizione di entrambi i protagonisti<sup>21</sup>.

Oltre che sul piano linguistico, l'elogio della parassitica allude all'antecedente anche nel recupero e nella riorganizzazione ridicola di alcuni dei punti di forza del *Gorgia*<sup>22</sup>.

Entrambe le opere prendono, infatti, le mosse dalla domanda di uno degli interlocutori principali (rispettivamente Socrate e Tichiade) sulla τέχνη in cui sarebbero versati Gorgia (cf. 447c1-3 βούλομαι γὰρ πυθέσθαι παρ' αὐτοῦ τίς ἡ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός, καὶ τί ἐστὶν ὃ ἐπαγγέλλεται τε καὶ διδάσκει) e Simone (cf. 3 τί ποτ' οὖν ἐστὶν ἡ τέχνη λέγε). Il *Parasitus* si apre, però, *ex abrupto* (cf. 1 τί ποτε ἄρα...), mentre la domanda è preceduta nel *Gorgia* da un breve scambio di battute<sup>23</sup>. In entrambi i dialoghi, inoltre, la risposta arriva in ritardo (cf. *Gorg.* 449a5 τῆς ῥητορικῆς e *Paras.* 1 ἡ παρασιτική) e, solo dopo, si sviluppa il dibattito sulla definizione di τέχνη e l'appartenenza alla categoria.

Nel *Gorgia*, infatti, Cherefonte, prima di chiedere con che nome bisognerebbe chiamare l'eponimo protagonista in nome dell'arte che esercita, cita gli esempi di Erodotico, Aristofonte e suo fratello chiamati, per l'arte di cui sono esperti, rispettivamente medico e pittori (cf. 448b). Ora, nel *Parasitus*, il ruolo di Cherefonte è preso da Tichiade che,

<sup>18</sup> Trédé 1994, 186. Sui diversi momenti della dialettica platonica, Goldschmidt 1962.

<sup>19</sup> Cf. 31 πάνυ μοι δοκεῖς ταῦτα ἱκανῶς εἰρηκέναι.

<sup>20</sup> Cf. Nesselrath 1985, 298 e 399.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 253.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 251-52. La parassitica è di ispirazione divina (cf. 19 αὕτη θεία τινὶ μοῖρα παραγίνεται), in un passo direttamente imparentato (cf. 19 ὥσπερ ἡ ποιητικὴ κατὰ Σωκράτη) con lo *Ione* (cf. 534b-c). Anche in questo caso, Luciano si serve dell'immagine per svilupparla in maniera paradossale.

<sup>23</sup> Nesselrath 1985, 253. Simili moventi erano, però, già in Platone, cf. *Men.* 70a1-2 ἔχεις μοι εἰπεῖν, ὦ Σώκρατες, ἄρα διδασκτὸν ἢ ἀρετή;

come il personaggio platonico, elenca una serie di arti (musica, medicina, geometria, retorica o arti popolari come quella del falegname o del calzolaio) che Simone potrebbe conoscere (cf. 1).

Il parassita, d'altro canto, non risponde direttamente alla domanda e si dice competente in un'arte, a suo parere, nobile (cf. 1 ὡς ἐγὼ οἶμαι, γενναίας), mostrando, così, la stessa elusività con cui, nel *Gorgia*, Polo dichiarava l'eponimo protagonista partecipe della più bella delle arti (cf. 448c8 μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν)<sup>24</sup>.

Luciano, però, non si limita alla ripresa e la rivive in maniera paradossale.

Se, infatti, la τέχνη di Simone è γενναία, come era καλλίστη quella di Gorgia, è, però, nelle mani di un personaggio κακός! Così si descrive, infatti, lo stesso Simone (cf. 1 φημί γὰρ κακὸς εἶναι καὶ χείρων ἢ σὺ δοκεῖς), riprendendo enfaticamente (cf. 1 ἐγὼ μὲν...), ma ribaltandola, l'equivalenza implicitamente stabilita da Tichiade tra il parassita e la κακία, entrambi lontani dalla φιλοσοφία (cf. 1 φιλοσοφίας μὲν γὰρ τοσοῦτον ἀπέχεις ὅσον καὶ κακία)<sup>25</sup>.

Simone, dunque, come Polo, loda l'arte prima di definirne il contenuto e, in aggiunta, tesse un elogio dai toni paradossali, giacché un'arte γενναία risulta nelle mani di un personaggio κακός. La situazione è diversa dal *Gorgia*, dove la καλλίστη τῶν τεχνῶν (cf. 448c8) era nelle mani di uno fra «i migliori dei migliori» (448c7 τῶν ... ἀρίστων οἱ ἄριστοι).

Come, poi, Socrate contestava Polo, così il parassita è anche se solo inizialmente contestato da Tichiade che, curioso della τέχνη di cui sarebbe esperto, lo interroga in maniera degna dell'antecedente; i paralleli τί δέ... τί δέ... (1) ricalcano esattamente il procedere socratico di *Gorg.* 501e8 (τί δέ...), 502a4 (τί δέ... ) e 502b1 (τί δέ...). La distanza dal modello è, però, anche in questo caso, ben presto evidente: il filosofo, infatti, notava puntigliosamente l'elusività del retore; Tichiade, invece, annuisce perplesso e si limita a ripetere la domanda (cf. 1 τίνα ταύτην;), finendo, da ultimo, con l'abbandonare qualsiasi tentativo di denuncia<sup>26</sup>.

I banali tentativi di opposizione di Tichiade sono, infatti, abilmente ribaltati da Simone, che, esattamente come si proclamava orgogliosamente κακός (1), rivivendo in maniera paradossale il precedente platonico, così, altrettanto orgogliosamente, si proclama pazzo, continuando a muoversi sul terreno del paradosso e della ripresa deviata.

La μανία è, infatti, stilizzata da Simone come fondatrice (cf. 2 τοῦ μηδεμίαν ἄλλην ἐπίστασθαι τέχνην αἰτίαν εἶναί μοι τὴν μανίαν δόκει)<sup>27</sup> e maestra (cf. 2 ὥσπερ δι-

<sup>24</sup> Cf. Trédé 1996, 186.

<sup>25</sup> Cf. Nesselrath 1985, 255-56.

<sup>26</sup> Cf. *ibid.* 1985, 256.

<sup>27</sup> Cf. *Philops.* 2 τί δ' οὖν ἄλλο ἢ ἄνοιαν χρὴ αἰτίαν εἶναι αὐτοῖς φάναι τοῦ μὴ τάληθῆ λέγειν, εἴ γε τὸ χεῖριστον ἀντὶ τοῦ βελτίστου προαιροῦνται; «e da cos'altro possono mai essere spinti a raccontare cose non vere, se non dalla stupidità, visto che preferiscono il peggio al meglio?» Le traduzioni del *Philopseudes* sono di F. Albin.

δάσκαλον) della parassitica, esattamente come nel *Fedro* è all'origine di qualsiasi composizione (cf. 245a ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, cf. *Symp.* 218b3-4 κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας e *Soph.* 216d2). Inoltre, questa μανία è un δαίμων (cf. 2), causa dell'ignoranza di ogni altra arte, e Simone è il δημιουργός della parassitica (cf. 2 κἀγὼ ταύτης δημιουργός), due termini di peso nei dialoghi platonici, la cui ripresa pare, ancora una volta, riconducibile al *Gorgia*, dove la retorica è πειθοῦς δημιουργός (453a2)<sup>28</sup>.

Ora, in Platone, δημιουργός assume frequentemente il valore di τεχνίτης (cf. *Charm.* 174e9, 175a6-7; *Gorg.* 447d3, 452c3, d4, 453e4-5, 454a1-3, e9-455a1; *Lach.* 195b9; *Prot.* 312b3; *Symp.* 186d4-5, 187d3-4, 205c2), cioè «artefice/creatore», ma pare chiaro che Luciano lo ripensi in funzione del contesto. Simone, infatti, non è certo il creatore del vivere da parassita, ma semplicemente un suo 'adepto'. Il ricorso al termine platonico rivela, dunque, la volontà di creare uno stridente contrasto tra il contesto di origine e quello di arrivo, sottolineato dall'immediata comparsa, qui per la prima volta nel dialogo, del termine παράσιτος (2)<sup>29</sup>.

Non sorprende, dunque, che in questa ripresa deviata, Luciano contami in maniera ridicola alcuni dei punti di forza del ragionamento socratico del *Gorgia* unendovi le posizioni degli avversari. Simone combina, infatti, la lode di parassitica e culinaria e si fa beffe di filosofia e retorica ponendole sullo stesso piano (cf. 26), una *liaison* impensabile nell'antecedente, dove filosofia e retorica erano, invece, notoriamente ed evidentemente opposte<sup>30</sup>.

Socrate classificava, infatti, retorica e culinaria come espressioni di κολακεία e le opponeva negativamente alla filosofia<sup>31</sup>. Per Simone, la culinaria ha un legame con la parassitica, perché quest'ultima si occupa delle due cose più utili (cf. 7 εὐχρηστότερον), mangiare e bere, senza le quali non si può vivere (cf. 7)<sup>32</sup>. Inoltre, culinaria e parassitica insieme si oppongono alla filosofia, divenuta per Simone un termine negativo di confronto, insieme alla retorica. L'opposizione del *Gorgia* tra filosofia, termine positivo di confronto, e retorica, elemento negativo, è pertanto sconvolta.

<sup>28</sup> Cf. *Crat.* 428e6-7 dove i concetti di arte e demiurgo sono combinati in maniera affine al *Parasitus*: οὐκοῦν φῶμεν καὶ ταύτην τέχνην εἶναι καὶ δημιουργοὺς αὐτῆς.

<sup>29</sup> Nesselrath 1985, 261.

<sup>30</sup> Anderson 1979, 65.

<sup>31</sup> Cf. *Gorg.* 463a8-b6 καλῶ δὲ αὐτοῦ ἐγὼ τὸ κεφάλαιον κολακείαν. ταύτης μοι δοκεῖ τῆς ἐπιτηδεύσεως πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μέρη εἶναι, ἐν δὲ καὶ ἡ ὀψοποιική. ταύτης μέρος καὶ τὴν ῥητορικὴν ἐγὼ καλῶ καὶ τὴν γε κομμωτικὴν καὶ τὴν σοφιστικὴν, τέτταρα ταῦτα μέρη ἐπὶ τέτταρσιν πράγμασιν

<sup>32</sup> Si tratta, ovviamente, di una convinzione comica (cf. Alexis fr. 25.6 K-A γαστρὸς οὐδὲν ἥδιον, Antiph. fr. 185 K-A) che, per la banalità, stride con il tono pomposo delle parole di Simone (cf. 9 παρασιτική ἐστὶ τέχνη ποτέων καὶ βροτέων καὶ τῶν διὰ ταῦτα λεκτέων <καὶ πρακτέων> «la parassitica è l'arte delle bevande e dei cibi e delle cose che debbono essere dette e fatte per averli»).



Fine della παρασιτική τέχνη sono, dunque, in prima battuta, φαγεῖν καὶ πιεῖν; in un secondo momento, Simone estende il discorso a un generico e astratto τὸ ἡδύ (9), per poi tornare, senza esitazione, alla τροφή (14). Con tono provocatorio, il parassita individua, dunque, nel piacere il fine della propria arte, in diretta concorrenza con la filosofia (cf. 10-12)<sup>33</sup>. La parassitica ha, infatti, lo stesso fine della felicità (cf. 9 ἔσται τὸ αὐτὸ τέλος εὐδαιμονίας καὶ παρασιτικῆς) ed è così che, insieme alla culinaria, lo usurpa alla filosofia.

Ora, proprio questa corrispondenza tra felicità e soddisfacimento dei desideri (cf. 11-12, 38) affonda le radici nell'argomentazione iniziale del *Gorgia* sulla natura dell'εὐδαιμονία. Anche questa volta, sono, infatti, contaminate le opposte posizioni di Socrate e dei suoi interlocutori.

Il parassita riprende, infatti, la corrispondenza tra εὐδαιμονία ed ἡδονή stabilita da Callicle (cf. 491e8-492a3, 494b1-2, 494b7-c3, 494d7, cf. anche *Lysis* 207e1-2, 208e4-209a4), per il quale ἰὸρθῶς βιωσόμενος (491e8) corrispondeva ad αποπιμπλάναι ὦν ἂν ἀεὶ ἡ ἐπιθυμία γίγνηται (492a2-3). In maniera analoga, Simone parafrasa il μέλλειν βιώσεσθαι καθ' ἡδονήν (12) con la pretesa di τὰς ἐγγιγνομένας ὀρεξεις ἀπάσας ἀναπληροῦν (12)<sup>34</sup>. Oltre a ciò, arricchisce la lode con quella opposta di Socrate (cf. 507a5-c5), per cui una ψυχὴ felice è anche σῶφρων, δικάια, ἀνδρεία e ὀσία. Tra le virtù del parassita compaiono, infatti, ἀνδρεία (cf. 42-50, 55), δικαιοσύνη (cf. 52-53) e σωφροσύνη (cf. 56), qualità morali normalmente attese negli elogi (cf. p. 287), ulteriormente contestualizzate dal richiamo al testo platonico.

Il πράττειν εὖ del parassita (cf. *Gorg.* 507c3-4) è, dunque, rappresentato in termini deviatamente socratici, giacché se è vero che, da un lato, fa solo del bene e, anche a lui, le cose vanno bene (cf. *Paras.* 49, 56, 59), in nome delle virtù che condivide con la ψυχὴ felice di Socrate, dall'altro, però, la sua εὐδαιμονία consiste nel soddisfacimento dei piaceri, come sostenuto da Callicle e negato, d'altro canto, da Socrate. Così, contaminando i due passi, Simone delinea un parassita in grado, allo stesso tempo, di vivere nei piaceri e di essere virtuoso, e nel momento stesso in cui si pone sulla linea del *Gorgia*, lo smentisce comicamente<sup>35</sup>.

Nonostante gli evidenti punti di contatto, dunque, il *Parasitus* differisce in maniera profonda dal modello.

Nel *Gorgia*, infatti, l'indagine, facendosi sempre più problematica, approdava alla definizione e alla condanna della retorica in quanto 'ἀ-τεχνία'; nel *Parasitus*, invece, il discorso si conclude in maniera opposta, con il trionfo della παρασιτική τέχνη, in una dimostrazione di come, già in uno dei suoi dialoghi più antichi, Luciano intrattenga con

<sup>33</sup> Di questo si mostra consapevole anche Tichiade, cf. 9 σκόπει μὴ πρὸς ἐνίους τῶν φιλοσόφων μάχη σοι περὶ τοῦ τέλους ἦ.

<sup>34</sup> Nesselrath 1985, 317.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 82-84.

il modello un rapporto vivo, fondato su due direttive principali, che, non di rado, si intersecano. Da un lato, gioca a contaminare passi originariamente opposti (così che la corrispondenza tra εὐδαιμονία ed ἡδονή stabilita da Callicle finisce per fondersi con l'opposta teoria socratica della ψυχὴ felice), dall'altro, li riprende in maniera deviata a denunciare, proprio attraverso la vicinanza, la distanza dall'archetipo (come quando la τέχνη di Simone è detta γενναία alla stregua di quella καλλίστη di Gorgia, ma è ora nelle mani di un personaggio κακός e non di uno fra «i migliori dei migliori», cf. *Gorg.* 448c7).

## 2. 2. L'ispirazione platonica del *Philopseudes*

A distanza di anni dalla stesura del *Parasitus*, Luciano porta nuovamente in scena il personaggio di Tichiade, ponendolo ancora una volta al centro di un dialogo 'platonico'<sup>36</sup>. Il *Philopseudes* presenta, infatti, interessanti punti di contatto con il *Navigium*, dialogo liciniano di cui si è ampiamente discusso, di chiaro impianto platonico<sup>37</sup>.

Le due opere affrontano, infatti, sostanzialmente la stessa tematica generale, seppur da angolature leggermente diverse, e, in entrambi i casi, Luciano si serve di uno sfondo 'filosofico' per schernire elaborate e incredibili fantasie; le *ouvertures* platoniche finiscono, così, per sfociare in materiali non platonici, secondo un procedimento che Luciano mette in atto anche nel *Symposium* (cf. pp. 158 ss.). Così, come nel *Navigium*, la passeggiata dei quattro amici inizia al Pireo, alla maniera di Plat. *Resp.* 327a (cf. p. 168), ma il loro περὶ πολιτείας è una raccolta di sogni di plutocrazia, dittatura militare e, persino, teocrazia; parallelamente, nel *Philopseudes*, i filosofi si raccolgono intorno al letto di Eucrate, alla maniera di Plat. *Phaedo* 60b ss. (cf. *Phaedo* 55bss. per la discussione di Carmide sulle cure), ma la loro versione del περὶ ψυχῆς è una raccolta di storie di fantasmi<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Testo di riferimento per i rapporti tra il *Philopseudes* e Platone è Ogden 2008. Lo studioso, in un contributo precedente, ritiene troppo semplicistico leggere il dialogo come una parodia del *Simposio*. L'opera sarà, invece, da considerare un ulteriore contributo alla tradizione parodica del *Septem sapientium convivium* (Ogden 2004, 44 n. 2).

<sup>37</sup> Già Schissel 1912 associava *Philopseudes* e *Navigium* in quanto collezioni di racconti (cf. Bompaigne 1958, 465), associazione rifiutata da Caster 1937, 334, per il quale il primo «est d'une conception plus mâre et d'une plus grande valeur documentaire, soit pour connaître l'époque de L., soit ... pour connaître Lucien lui-même», secondo una lettura condivisibilmente rifiutata da Anderson 1976c, 271, per il quale Luciano «is no more interested in contemporary "religious psychology" than he is in *Deor. Conc.*: he does indeed affect to be raising serious questions (ἔχεις μοι, ὦ Φιλόκλεις, εἰπεῖν, τί ποτε ἄρα ἐστὶν ὁ πολλοὺς εἰς ἐπιθυμίαν τοῦ ψευδοῦς προάγεται; *Philops.* 1), but this is characteristic of his usual mock-erudite manner» (cf. *ibid.*, 113). Dello stesso parere, Hall 1981, 219-20.

<sup>38</sup> Per Anderson 1976c, 271, Luciano sta giocando con due livelli differenti del proprio repertorio: sogni nel *Navigium* e sciocca ingenuità nel *Philopseudes*, dialogo di non dichiarata ambientazione ateniese, a differenza del *Navigium*. Tuttavia, Nesselrath 2009, 131 ritiene probabile, per i filosofi in rappresen-

In entrambi i dialoghi, inoltre, le voci satiriche danno risposte ciniche ma educate, con toni, forse, appena più leggeri nel *Navigium*<sup>39</sup>. Del resto, come i sogni determinano una vera e propria *climax*, così, gli aneddoti dei visitatori di Eucrate si susseguono in un *crescendo* che parte dalle visioni infernali del grosso gruppo centrale (cf. 22-26) per arrivare alle più assurde fantasie del finale, con l'ultimo racconto *summa* di elementi già comparsi nei precedenti, e causa della spazientita partenza di Tichiade<sup>40</sup>. Non manca, neppure, una nuova versione della platonica storia di Gige (cf. *Resp.* 359d-360a), con Eucrate che, girato l'anello che porta al dito (cf. 24 ἀναστρέψας ἄμα τὴν σφραγίδα ἦν μοι ὁ Ἄραψ ἔδωκεν εἰς τὸ εἶσω τοῦ δακτύλου), causa la ritirata di Ecate ed è così in grado di scrutare l'Oltretomba (cf. 22-24)<sup>41</sup>.

Sulla scia del *Fedone* platonico (cf. 59d1), andranno, del resto, lette le parole iniziali del monologo di Tichiade, εἰώθειν ... φοιτῶν (6); nel dialogo platonico, infatti, l'espressione εἰώθειμεν φοιτῶν apriva il monologo dell'omonimo protagonista. I punti di contatto con il *Fedone* si estendono, inoltre, alla scena in cui Socrate, sofferente a un piede (cf. 60a-c), discute del dolore a una gamba; nel *Philopseudes*, la stessa discussione è, infatti, portata avanti da Eucrate (cf. 6), arricchita da Plat. *Ch.* 155b, una discussione sui rimedi per il mal di testa, e dai vv. 143 ss. delle *Nuvole* di Aristofane (presenti a Luciano anche in *Prom. es* 6), un invito al burlesco sfruttato dall'autore di Samosata per portare in scena ricerche 'erudite' ma su dettagli ridicoli<sup>42</sup>.

---

za delle maggiori scuole, che l'incontro avesse luogo ad Atene. Lo studioso avanza la stessa ipotesi per *Hermotimus*, *Lexiphanes Symposium*, per cui si veda a pp. 168 ss.

<sup>39</sup> Anderson 1976c, 271 insiste sul tono più leggero del dialogo, dove Luciano eviterebbe di attaccare Adimanto, Samippo e Timolao sino alla critica, a sorpresa, del finale. In realtà, si è visto come Licino attacchi gli amici già in corso d'opera, riservando a ciascuno sagaci battute e sintetici, più o meno lapidari, commenti, rispetto a cui, l'attacco finale si configura come una *summa* (cf. pp. 193 ss.). D'altra parte, Anderson sembra contraddirsi, affermando che nel *Navigium* Licino riserva a ciascun sogno commenti distruttivi «just as Tychiades replies to each tale in *Philops.*» (*ibid.*, 156).

<sup>40</sup> Si segue, dunque, l'interpretazione di Anderson 1976a, 157 e 1976b, 12-23, di contro a Bompaire 1958, 165-66, per il quale gli aneddoti del *Philopseudes* (come del *Toxaris*) non hanno alcuna progressione logica, organizzati in nome della varietà per evitare l'accumulazione (cf. la n. 5 a p. 158). Anderson 1976b, 31-33 divide il materiale in due gruppi: uno di storie più lunghe, ricche di dettagli e richiami incrociati, e un altro costituito da semplici allusioni; il tutto organizzato nella sequenza, scandita da racconti paralleli, «Magicians-Moving Statues-Hades-Revenants-Magicians» (*ibid.*, 33). Già Schwartz 1951, 8 notava una certa organizzazione e ripartizione equa tra i rappresentanti delle sette. Per una sintetica e utile ricostruzione della critica sui racconti del *Philopseudes* e la loro organizzazione, Albini 1993, 30-31 e l'arguta osservazione in Stramaglia 1999, 74 che, di fronte agli sforzi degli studiosi di districarne l'intreccio, pensa a quanto simili discrepanze di valutazione divertirebbero Luciano!

<sup>41</sup> Cf. 17 μοι τὸν δακτύλιον ὁ Ἄραψ ἔδωκε σιδήρου τοῦ ἐκ τῶν σταυρῶν. Per la trasposizione della vicenda di Gige nel *Navigium*, cf. la n. 15 a p. 161.

<sup>42</sup> Anderson 1976a, 128. Cf. *Philops.* 6 τὸ ῥεῦμα γὰρ εἰς τοὺς πόδας αὐθις αὐθῶ κατεληλύθει e 7 ποδῶν δὲ ἴασιν ἥκιστα ἐπαγγέλλεται. Nel riprendere il tema da Platone (cf. *Ch.* 155b), Luciano dimostra, ancora una volta, di saperlo riutilizzare in funzione del contesto; come nota Albini 1993, 94 n. 14, infatti, la gotta era tra le affezioni più soggette a procedimenti magici e astrologici.

Al *Fedone* si riferisce, del resto, esplicitamente lo stesso Eucrate che racconta di quale consolazione fu per lui, in occasione della morte della moglie, «il libro di Platone sull'anima» (27 τὸ περὶ ψυχῆς τοῦ Πλάτωνος βιβλίον)<sup>43</sup>. Merita, infine, un accenno il fatto che nel suo Oltretomba, compaia Socrate ma non Platone<sup>44</sup>. La ragione sarà verosimilmente da ricercare nella volontà dell'autore di allontanare simbolicamente il maestro dalle sciocchezze cui credono i discepoli; allo stesso tempo, però, vi si potrà forse riconoscere un'allusione scherzosa proprio al *Fedone*, nella cui scena iniziale si spiegava che Platone era assente perché malato (cf. 59b)<sup>45</sup>.

Il *Philopseudes* presenta, inoltre, una serie di richiami al *Simposio*; rispetto a questo, Luciano sceglie, però, di annullare la distanza temporale tra i due piani facendo di Tichiade un testimone autoptico<sup>46</sup>. Come, inoltre, il *Simposio* era interrotto dal giovane e ubriaco Alcibiade che urlava a squarciagola (cf. 212c4 ss.), così, la riunione in casa di Eucrate è arrestata dal maestoso arrivo del ritardatario Arignoto; la distanza tra i due è evidente<sup>47</sup>. Facendo arrivare il pitagorico in ritardo, infatti, Luciano non si limita alla semplice ripresa e il motivo è arricchito in funzione del contesto; lo stratagemma spezza

<sup>43</sup> Era luogo comune riferirsi al *Fedone* come al «libro sull'anima» (cf. Luc. *Musc. Enc.* 7.2; Call. *Epigr.* 23; Plut. *CMi.* 68; *AP* 7.41 e *POxy*, 2087 lin. 22), ma qui l'espressione pare particolarmente pertinente, anticipando l'argomento del racconto di Eucrate (la comparsa del fantasma della moglie, mentre è intento a leggere il libro). Al *Fedone* si era già riferito Ione nel commento alla visione infernale dell'anfrattone, prova della correttezza di quanto detto nel τῷ περὶ τῶν ψυχῶν λογῷ (24, cf. Ogden 2004, 490 n. 25). Di parere diverso Schwartz 1951, 50, per il quale l'occorrenza di *Philops.* 24 «ne saurait être confondu avec le *Phaedon* mentionné au par. 27. Il convient donc de songer à la *République* (614b-621b) ou au *Gorgias* (523a-527a); le second rapprochement paraît, vus les détails donnés, plus indiqué. Mais de toute manière l'expression employée reste vague, tout en désignant un exposé sur la condition des âmes dans l'Hadès».

<sup>44</sup> Cf. 24 τὸν Σωκράτην ἔγωγε ... οὐδὲ τοῦτον σαφῶς, ἀλλὰ εἰκάζω ὅτι φαλακρὸς καὶ προγᾶστωρ ἦν· τὸν Πλάτωνα δὲ οὐκ ἐγνώρισα (cf. *VH* 2.17). Socrate ha la pancia e la calvizie (cf. 24 φαλακρὸς καὶ προγᾶστωρ ἦν, cf. *D. Mort.* 6.4).

<sup>45</sup> Non coglie la possibile allusione Schwartz 1951, 50 per il quale Eucrate pretenderebbe di mostrare il senso critico necessario a far accettare la stravaganza dei propri racconti (cf. 29 e 38). Tra le storie menzognere dei poeti, Tichiade accenna alla vicenda di Orizia rapita da Borea (cf. 3), su cui si era già ironicamente soffermato Platone (cf. *Phaedr.* 229b ss. Albin 1993, 93 n.9). Si rimanda al commento di Schwartz 1951, 34-60 per l'indicazione di altri paralleli platonici.

<sup>46</sup> Luciano attua lo stesso stratagemma nel *Symposium* (cf. p. 159) A differenza di Apollodoro, Licino fornisce, infatti, una testimonianza autoptica, in cui anche il fruitore è coinvolto in maniera più diretta (cf. *Conv.* 1 χθές e *Symp.* 173a5-8 in partic. 173a8 πάνυ, ἔφη, ἄρα πάλαι).

<sup>47</sup> Cf. 29 ἐπὶ τούτοις ὁ Πυθαγορικὸς Ἀρίγνωτος εἰσηλθὼν, ὁ κομητῆς, ὁ σεμνὸς ἀπὸ τοῦ προσώπου, οἶσθα τὸν αἰδιδίμον ἐπὶ τῇ σοφίᾳ, τὸν ἱερὸν ἐπονομαζόμενον. Secondo Gascó 1986, 280 la descrizione richiama ironicamente quella tradizionale del pitagorico Apollonio di Tiana, anch'egli figura maestosa dai lunghi capelli e oggetto di venerazione (cf. Philostr. *V. Ap.* 1.32). In un lavoro successivo, lo studioso si spinge a proporre un'identificazione tra i due, basata, oltre che sulle somiglianze evidenziate nel precedente contributo, sulla considerazione che, nel II sec., si stava sviluppando una tradizione tanto favorevole (cf. Philostr. *V. Ap.*) quanto contraria al personaggio.

la monotonia dell'ingresso in scena dei personaggi e, allo stesso tempo, contribuisce a fare di Arignoto il paradossale paradigma filosofico della credulità<sup>48</sup>.

Il *Philopseudes* offre, del resto, almeno altre due allusioni alla scena del *Simposio* con Alcibiade protagonista. Qui, il giovane accostava la propria passione per la filosofia all'esperienza di essere morso da una vipera (cf. 217e-218b), un'immagine, come noto, cara a Luciano (cf. *Dips.* 9, *Herm.* 86, *Nigr.* 38), che nel dialogo luciano pare riecheggiata, per la prima volta, nel racconto del platonico Ione, ad apertura, in posizione, dunque, programmatica; qui, lo schiavo Mida è, infatti, miracolosamente salvato da un Babilonese a seguito del morso di una vipera (cf. 6-13)<sup>49</sup>. L'eco platonica ritorna, poi, in maniera circolare all'estremo opposto, in altro punto programmatico, dunque, nel commento di Filocle a quanto narrato da Tichiade; al morso di una vipera è sostituito quello di un cane rabbioso e alla vipera/filosofia corrisponde, per contrasto, il cane/fantasma (cf. 40, su cui si veda alle pp. 311 ss.).

Infine, sarà, invece, appena il caso di accennare alla presenza del medico Antigono al capezzale di Eucrate, figura chiave della letteratura simposiale, qui, però, legata all'ambiente in cui ha luogo il dialogo, la casa di un ammalato<sup>50</sup>.

All'interno del *corpus* luciano, il *Philopseudes* è, dunque, senz'altro, fra le opere più 'platoniche'<sup>51</sup>. Già il dialogo introduttivo tra Filocle e Tichiade, che incornicia il *reportage* dei discorsi sentiti in casa di Eucrate, dota, infatti, l'opera di una *ouverture* platonica. Struttura e ambientazione richiamano, inoltre, *Fedone*, *Repubblica* e *Simposio*, e lo stesso tema generale può, a buon diritto, essere considerato platonico. Il punto di partenza di tutta la tradizione moralizzatrice greca nei confronti delle superstizioni è, infatti, nella *Repubblica* (cf. 364b-365a), di cui, tra l'altro, è echeggiato il mito di Er (cf. 614b ss.) nell'avventura di Cleodemo (cf. 25)<sup>52</sup>.

### 3. 1. Movenze socratiche e non nel Tichiade del *Parasitus*

I paralleli tra il *Parasitus* e il *Gorgia* (cf. pp. 289 ss.) e tra il *Philopseudes* e alcuni dialoghi platonici (cf. pp. 294 ss.) autorizzano a interrogarsi (anche in nome della corrispondenza Licino/Socrate, al centro di alcuni fra i dialoghi luciani più platonici, cf. pp.

<sup>48</sup> Jones 1986, 48. Anderson 2009, 6 inquadra nell'ironica descrizione del *magus gloriosus* Arignoto il temperamento della vicenda magica di cui è protagonista (cf. 30 ss.), un tono per questo distante dal parallelo passo pliniano (cf., sopra, la n. 11); già Harmon 1921, 319 notava il mancato razionalismo di Plinio di contro a Luciano.

<sup>49</sup> Per un commento attento alla 'magia' del passo, Luck 1997, 544-47. Cf. Nesselrath 2011 per uno sguardo alla posizione di Luciano nei confronti della pratiche magiche.

<sup>50</sup> Un medico, di nome Archivio, è presente anche al banchetto a cui è invitato Micillo nel *Gallus* (cf. 10).

<sup>51</sup> Cf. anche *Phaedr.* 275b, dove Socrate è accusato di essere capace di attribuire qualsiasi racconto agli Egizi; anche Eucrate gode, infatti, della stessa licenza (Anderson 1976b, 24).

<sup>52</sup> Anderson 1976b, 24. Cf. Nesselrath 2011, 162-66 per uno sguardo alle posizioni, precedenti e successive a Platone, sulla magia nella letteratura greca.

185 ss.) sui possibili influssi esercitati dal modello sulla figura di Tichiade, portavoce della satira e, dunque, di posizioni facilmente associabili all'autore.

Questo accade in maniera del tutto peculiare nel *Parasitus*, un elogio paradossale, dove Tichiade mostra, solo inizialmente, la tipica *verve* satirica, per poi abbandonarla a vantaggio di Simone e della sua arte.

Inizialmente, confuta, infatti, Simone come il Socrate del *Gorgia* (cf. *Paras.* 1 τί δέ ... τί δέ ... e *Gorg.* 501e8 τί δέ ..., 502a4 τί δέ ..., 502b1 τί δέ ...) e alla dichiarazione di quest'ultimo di essere versato nella supposta arte della parassitica (cf. 1 ἡ παρασιτική, 2 τέχνη γάρ, κάγω ταύτης δημιουργός), reagisce in maniera degna di una voce satirica; si chiede, infatti, chi, se non un pazzo, potrebbe fare una simile affermazione e scoppia in una sonora risata (cf. 2 καὶ μὴν ἐκεῖνό μοι σκοποῦντι προῶσται γέλως πάμπλους), una reazione frequente per i personaggi satirici luciani (cf. pp. 177 e 236 ss.). Segue, poi, un ulteriore tentativo di denuncia (cf. 3 σκοπεῖν δὲ δεῖ καὶ τὴν ἄλλην ἀτοπίαν), cui si aggiunge, qua e là, una certa perplessità, non sufficiente, però, a provocare una reazione efficace<sup>53</sup>. Queste movenze lasciano, così, ben presto il posto a un atteggiamento passivo<sup>54</sup>.

Tichiade finisce, dunque, per annuire e acconsentire, secondo i tipici modi del dialogo platonico; l'opera è, infatti, costellata dai καὶ μάλα (5, 8), οὐδαμῶς (5), πάνυ μὲν οὖν (7, 8, 21, 51), ἀληθῆ λέγεις (8, 27), ναί (8, 60), κάμοι δοκεῖ (12), καὶ πάνυ (33),

<sup>53</sup> Cf. 42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον. Λέγε δὲ ὁμως «come sorprende e manca di misura tutto ciò che dichiaro! Continua tuttavia»; 51 οὐπω ξυνήμι ὅ τι τοῦτό πως βούλεται. Σκοποῦμεν δὲ ὁμως «non capisco ancora che cosa significhi questo; ma facciamo ugualmente la nostra considerazione».

<sup>54</sup> Messe da parte tutte le arti normalmente considerate tali (musica, medicina, geometria, retorica, filosofia e «arti popolari», τῶν δημοτικῶν, quali quella del falegname e del calzolaio, cf. 1), il parassita afferma di conoscerne una sola (cf. 1 ἀλλ' οὐδὲ τούτων οὐδεμιᾶς ἐπιστήμων εἰμί ... τέχνην μὲν τινα ἐπίσταμαι), ma mostra, in apparenza, una certa reticenza (cf. 1 αἰθῆς ἐκούση ... εἰσαῦθις), giustificata dalla volontà di stuzzicare la curiosità dell'interlocutore. In effetti, Tichiade si mostra interessato; chiede a più riprese di che si tratti (cf. 1 τίνοσ οὖν ἑτέρας; ... τίνα ταύτην;), sino a mostrarsi spazientito di fronte alla finta reticenza (cf. 1 ἀλλ' οὐκ ἀνέξομαι ... καὶ μὴν διὰ τοῦτο σπουδάξω μαθεῖν ... μηδαμῶς, ἀλλ' ἤδη λέγε, εἰ μή περ ἄρα αἰσχύνῃ). La scena richiama alla memoria il dialogo introduttivo del *Symposium*, ma a parti inverse: lì, la voce satirica si fa pregare da Filone perché narri gli avvenimenti cui ha assistito (cf. p. 180 ss.); qui, Tichiade prega Simone di parlare della propria arte. In entrambi i casi, la finta reticenza si rivela una posa per alimentare la curiosità e l'interesse nei confronti di quanto sta per essere detto: il messaggio satirico nel *Symposium* e l'elogio paradossale del *Parasitus*. Cf. Romeri 2002, 202: «cet échange de rôles entre les deux interlocuteurs qui, tour à tour, prient et se font prier ne fait qu'augmenter la charge d'attente autour du récit, un récit qui devient ainsi le vrai protagoniste de l'histoire» (l'osservazione riguarda il *Symposium*, ma è facilmente estendibile al *Parasitus*). Billault 1997, 199 relaziona il passo all'inquietudine di Licino in *Im.* 2, quando Polistrato lo esorta a descrivere la donna la cui bellezza l'ha tanto colpito. Vi riconosce, pertanto, il *topos* della falsa modestia insegnato nelle scuole di retorica, fondato non tanto sulla coscienza da parte del retore delle proprie capacità, ma sulla situazione particolare rispetto a cui teme di non essere all'altezza; prima che occupata, dunque, la scena è osservata in relazione al posto che il retore può occuparvi, ritardando e preparando una presa di parola ragionata e prudente.

ἱκανῶς ταῦτά γε (39, 47), θαυμαστὰ λέγεις (47), con cui accoglie, da perfetto «Ja-Sager», il ritratto dell'autentico parassita tratteggiato da Simone.

La voce satirica si converte, così, da 'discendente' di Socrate, di cui riproponeva la tecnica interrogatoria (cf. *Paras.* 1 τί δέ ... τί δέ e *Gorg.* 501e8 τί δέ, 502a4 τί δέ, 502b1 τί δέ) a una sorta di parodia del tipico interlocutore socratico<sup>55</sup>.

Dà, infatti, ragione a Simone su tutti i fronti (cf. 61 ὁμολογεῖν ἀνάγκη), arrivando a proporsi, persino, come suo «primo discepolo», πρῶτος μαθητής (61); come un ragazzo (cf. 61 ὥσπερ οἱ παῖδες), ogni mattina andrà a casa sua, affinché gli insegni senza risparmiarsi (cf. 61 σὺ δέ με αὐτὴν δίκαιος διδάσκειν ἀφθόνως), una decisione che affonda le radici nella commedia (si pensi anche solo a *Strepsiade*, cf. *Aristoph. Nub.* 183 μαθητιῶ γάρ) e con precedenti anche in Platone (cf. *Euthyphr.* 5c4-5; *Lach.* 201b6-c1 καὶ ἐθέλω, ὥσπερ γεραίτατός εἰμι, τοσοῦτω προθυμότατα μανθάνειν ... ἀλλά μοι οὕτωςί ποιήσον· αὔριον ἔωθεν ἀφίκου οἴκαδε). All'interno del *Parasitus*, suona, però, un po' contraddittoria, visto che Simone aveva affermato che non esistono maestri per la sua arte (cf. 19 ἐτι τῶν μὲν ἄλλων τεχνῶν εἰσι διδάσκαλοί τινες, τῆς δὲ παρασιτικῆς οὐδεῖς, cf. *Plat. Ion* 534b-c, cf. n. 22).

A ciò va, inoltre, aggiunto che in Platone, come notato al momento opportuno, la posizione di chi apprende era spesso e volentieri occupata da Socrate, che permetteva, così, la messa in moto del dialogo. Una volta che il confronto si faceva più serrato, però, i ruoli si capovolgevano ed era Socrate a condurlo (cf. pp. 151 ss.). Nel *Parasitus*, invece, Tichiade dichiara, per due volte e in posizioni programmatiche, la volontà di essere un discepolo di Simone: ad apertura, ha fretta di conoscere la materia dell'arte (cf. 1 σπουδάξω μαθεῖν) e, a chiusura, si dice suo πρῶτος μαθητής (61). A Tichiade manca, dunque, lo scatto che permetteva all'originale, come a Licino nell'*Hermotimus* (cf. pp. 175 ss.), di abbandonare il ruolo di 'discepolo' e far sì che i ruoli si capovolgano.

Di fatto, dunque, gli attacchi di Tichiade sono respinti<sup>56</sup>. Di fronte alla sua non celata irritazione<sup>57</sup>, infatti, Simone si dichiara prima, orgogliosamente pazzo (cf. 2 ἔγωγε), rivoltando l'accusa mossagli da Tichiade (cf. 2), e poi alla domanda su come sia possibile che solo il parassita, tra quanti si appropriano dei beni altrui, non commetta reato, risponde con uno sbrigativo «non te lo so dire», οὐκ ἔχω λέγειν (22), per poi precedere dritto per la propria strada.

<sup>55</sup> Nesselrath 1985, 282.

<sup>56</sup> Tra i pochi tentativi di denuncia è da annoverare, oltre alla sonora risata cui Tichiade si abbandona di fronte alle pretese artistiche del parassita (cf. 2 καὶ μὴν ἐκεῖνό μοι σκοποῦντι προοῖσται γέλωσ πάμπλους), la denuncia dell'ἀτοπία (cf. 3), in un ultimo estremo tentativo cui, con impertinenza, Simone risponde: τίνα μήν; (3), «quale absurdità poi?».

<sup>57</sup> Cf. 2 κᾶτα εἰ μὴ μαίνοιτό τις, ὦ Σίμων, τέχνην ταύτην φαίη ἄν; Per κᾶτα = καὶ εἶτα, cf. *LSJ* s.v. εἶτα II: «esp. in questions or exclamations to express surprise, indignation, contempt, sarcasm, and the like».

Tichiade resta, invece, in silenzio, come prosciugato di qualsiasi possibilità di protesta, una sorta di *tabula rasa* su cui Simone può scrivere a piacimento la teoria della *παρασιτική τέχνη*.

La ‘voce satirica’ del *Parasitus* sembra ormai condividere ben poco con il Socrate del *Gorgia*, che, come lui, aveva dato origine a un dialogo sulla *techne* (cf. *Gorg.* 447c1-3 βούλομαι γὰρ πυθέσθαι παρ’ αὐτοῦ τίς ἡ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός, καὶ τί ἐστὶν ὃ ἐπαγγέλλεται τε καὶ διδάσκει e *Paras.* 3 τί ποτ’ οὖν ἐστὶν ἡ τέχνη λέγε) ma che, diversamente da lui, svelava pezzo per pezzo la forza dirompente della propria argomentazione.

La condotta di Tichiade ricorda piuttosto quella di Callicle che lasciava a Socrate la possibilità di esprimere i propri pensieri per poi essere sconfitto (cf. *Gorg.* 505d ss.). Rispetto a Callicle, però, Tichiade si lascia convincere molto presto, esprimendo già a metà dialogo il desiderio di divenire un parassita (cf. 25 αὐτὸς ἤδη βούλεσθαι δοκῶ μοι παράσιτος εἶναι ἀντὶ τούτου ὅς εἰμι)<sup>58</sup>. Inoltre, elencando inizialmente la serie di arti di cui Simone potrebbe essere esperto (cf. 1), Tichiade ripropone il ruolo di Cherefonte nell’esordio del *Gorgia* (cf. 448b).

Nel costruire la figura di Tichiade, Luciano ha dunque scelto, in linea con l’impostazione generale del *Parasitus* e la rielaborazione del modello qui condotta (cf. pp. 289 ss.), di seguire, anche a questo livello, la strada della contaminazione. Posizioni e tratti socratici lasciano, infatti, man mano spazio a movenze che nel *Gorgia* erano proprie dei personaggi opposti a Socrate, dei suoi interlocutori<sup>59</sup>.

### 3. 2. Il modello socratico? Il Tichiade del *Philopseudes*

L’ispirazione platonica del *Philopseudes* (cf. pp. 294 ss.) finisce per investire anche la caratterizzazione di Tichiade.

Il personaggio è, infatti, oggetto delle risa degli ospiti di Eucrate (cf. 8 ἐγέλασαν ἐπὶ τῷ λόγῳ, 16 γελοῖα ποιεῖς)<sup>60</sup>, che lo considerano uno sciocco<sup>61</sup> e un *ιδιώτης* (9). Questo perché chi non considera vere, esaminandole razionalmente (cf. 3 ἐμφρόνως ἐξετάζων ταῦτα), le ridicolaggini, *καταγέλαστα*, dei poeti, ebbene questi è considerato

<sup>58</sup> Nesselrath 1985, 268.

<sup>59</sup> Non si concorda, dunque, totalmente con Bompaire, per il quale Tichiade è il personaggio socratico del dialogo la cui «intelligence ironique perce tout au long du dialogue et qui, entre un πάνυ μὲν οὖν et un πῶς γὰρ οὐ inoffensifs en apparence, conduit Simon à s’enfermer de plus en plus» (Bompaire 1958, 306).

<sup>60</sup> Cf. 8 Κλεόδημος ὑπομειδῶν.

<sup>61</sup> Cf. 8 δῆλοι ἦσαν κατεγνώκότες μου πολλὴν τὴν ἄνοιαν. Cf. la ‘consacrazione’ finale a sciocco di 32 οὐδεὶς ... τῶν παρόντων οὐχὶ κατεγίνωσκε μου πολλὴν τὴν ἄνοιαν τοῖς τοιοῦτοις ἀπιστοῦντος.



empio, ἀσεβής, e sciocco, ἀνόητος (3)<sup>62</sup>. Tichiade è, infatti, per gli ospiti di Eucrate un incredulo che dubita di tutto (cf. 16 ἀπιστῶν ἅπασιν, 20 ἀπιστήσει, 28 ἀπιστεῖν, 32 ἀπιστοῦντος) ed è egli stesso consapevole di confutare tutto (39 ἀντισοφιστῆ τῶν ψευσμάτων)<sup>63</sup>.

Ora, anche per Socrate, l'incredulo per eccellenza, colui che «sa di non sapere» (cf. *Herm.* 48 ὃς ἐκεκράγει πρὸς ἅπαντας οὐχ ὅπως μὴ πάντα, ἀλλὰ μηδ' ὅλως εἶδέναι τι ἢ τοῦτο μόνον ὅτι οὐκ οἶδεν), il riso rappresentava un elemento chiave dell'isolamento voluto e necessario. Inoltre, come già le parole di Socrate (cf. pp. 150 ss.), anche quelle di Tichiade sono avvertite come uno scherzo (cf. 13 σὺ ... παίζεις) da Cleodemo ed Eucrate (cf. 19 μὴ σκῶπτε ... σκῶπτε, cf. 20 τοῦ σκώμματος), che non colgono, come gli interlocutori di Socrate, l'effettiva portata del gioco<sup>64</sup>.

Tichiade si abbandona, così, una sola volta al riso, quando i filosofi, ospiti di Eucrate, hanno ormai superato il segno: il padrone di casa sta veramente esagerando, tra assurde pretese di veridicità e spreco di dettagli da parte dello schiavo Pirria, chiamato a testimone della visione dell'Oltretomba<sup>65</sup>. Tichiade scoppia, così, in una sonora risata (cf. 24 κὰγὼ ἐγέλασα), quasi a dire che nessun commento potrebbe ormai essere più incisivo<sup>66</sup>.

L'ironia è, dunque, per Tichiade, «incline a usare termini del parlato quotidiano, voci anche plebee, dizioni molto concrete»<sup>67</sup>, la chiave con cui affrontare le storie sbalorditive snocciolate, con gusto e ricchezza, per l'intero dialogo attraverso espressioni gonfie, auliche e retoriche. La semplicità e la quotidianità del parlato, unite all'ironia, lo avvicinano, dunque, ancora una volta a Socrate (cf. pp. 142 ss.).

Il personaggio satirico del *Philopseudes* presenta, dunque, alcune suggestioni del filosofo ateniese. Alcune comparivano (almeno inizialmente) anche nel *Parasitus*, dove, però, Tichiade era, insieme, socratico e non (cf. pp. 297 ss.), in una riproposizione della contaminazione di motivi attiva macroscopicamente a livello testuale (cf. pp. 289 ss.).

### 3. 3. Il modello socratico: il Simone del *Parasitus*

La complessa caratterizzazione di Tichiade nel *Parasitus*, che da osteggiatore dello *status* di *techne* della parassitica si trasforma in un arrendevole e accondiscendente in-

<sup>62</sup> Tichiade è anche un incredibile testardo, cf. 29 τουτονὶ τὸν ἀδαμάντινον.

<sup>63</sup> Risuona forte l'ironia con cui Tichiade dichiara che bisognerebbe sculacciare con un sandalo d'oro quei «miscredenti, οἱ ἀπιστοῦντες, così vergognosamente sospettosi di fronte alla verità» (28).

<sup>64</sup> Luciano associa anche questo tratto a Licino, di cui Ermotimo sembra non cogliere l'effettiva portata dello scherzo (cf. pp. 178 ss.).

<sup>65</sup> Cf. 24 χρῆ γὰρ οἶμαι πρὸς φίλους ἄνδρας τἀληθῆ λέγειν, 27 ἀληθῆ, ὦ Τυχιάδη, πρὸς σε ἐρῶ.

<sup>66</sup> Si veda il rassegnato commento della voce satirica al fatto che, partito lui, gli altri «ben contenti di essere liberi, ripresero com'è naturale, ὡς τὸ εἰκόσ, il festino e si riempirono di menzogne».

<sup>67</sup> Albini 1993, 39.

terlocutore e in un discepolo entusiasta, è senz'altro legata al genere cui l'opera si riconduce, l'elogio paradossale. In quest'ottica si comprende, infatti, la ripresa e insieme lo stravolgimento del modello, piegato al trionfo della παρασιτική τέχνη, mentre l'originale approdava alla definizione e alla condanna della retorica in quanto 'ἀ-τεχνία' (cf. pp. 289 ss.).

Ora, questa situazione paradossale ha altrettanto paradossali conseguenze sulla figura di Simone, un parassita in grado, come già osservato, di vivere nei piaceri e, allo stesso tempo, essere virtuoso e che, di fatto, contamina le posizioni di Socrate ora con quelle di Polo, lodando l'arte prima di definirne il contenuto (cf. *Paras.* 1 ὡς ἐγὼ οἶμαι, γενναίας e *Gorg.* 448c8 μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν), ora con quelle di Callicle, riproponendo la corrispondenza tra εὐδαιμονία ed ἡδονή (cf. *Paras.* 11-12, 38 e *Gorg.* 491e8-492a3, 494b1-2, 494b7-c3, 494d7). Si propone, inoltre, di dimostrare lo *status* di τέχνη della parassitica, esattamente come nel *Gorgia* si trattava di dimostrarlo per la retorica. In questo, la sua posizione è più vicina a quella di Gorgia (perché entrambi artefici della supposta arte), che a quella di Socrate.

Nel farlo, Simone si serve, però, di immagini tratte dalla vita quotidiana (cf. 4, 7, 8, 13), tipiche del parlare socratico (cf. pp. 142 ss.). Non ha, inoltre, alcuna occupazione da cui trarre guadagno (cf. 1) e sa di non sapere (cf. 1, 3, cf. Plat. *Euthyd.* 293b-c), caratteristiche di cui, in accordo con la critica, non si potrà negare l'ascendenza socratica, una discendenza che Luciano mostra, come sempre, di saper rielaborare in funzione del contesto, parodico, e del messaggio satirico<sup>68</sup>.

Per Simone, infatti, il 'sapere di non sapere' non sfocia nel rifiuto della posizione da maestro che caratterizzava Socrate (e di cui Luciano si mostra consapevole nella caratterizzazione di Licino nell'*Hermotimus*, cf. pp. 175 ss.), sino a quando, messo in moto il dialogo, i ruoli si capovolgevano ed era Socrate a fare da guida (cf. pp. 151 ss.). Simone accetta, invece, di buon grado e con finta reticenza, di salire sulla cattedra della parassitica<sup>69</sup> e non si ferma neppure per un attimo nella posizione di chi apprende. Anche se i presupposti ci sono, manca, dunque, in un certo senso, la sostanza e il suo affermare di non sapere diventa una semplice posa esteriore cui non segue l'atteggiamento atteso. Può, anzi, essere letto come un sintomo di ὕβρις.

Il parassita sembra, infatti, assumere, per certi versi, i tratti dell'ὕβριστής agli occhi di Tichiade che dichiara che tutto ciò che dice «sorprende e manca di misura» (42 ὡς

<sup>68</sup> Simone si dice affermato nella «pratica», ἔργῳ, della propria arte, ma non sa se lo sia anche nella teoria, cf. 1 εἰ δὲ καὶ σοὶ λόγῳ, οὐκ ἔχω εἰπεῖν, 1 οὐπῶ μοι δοκῶ τοὺς περὶ ταύτην ἐκμεμεληθέναι λόγους, 2 τοῦ μηδεμίαν ἄλλην ἐπίστασθαι; 3 ὅπως οἶμαι λέγοιμι ἂν καίπερ οὐ παντάπασιν ὦν, ὡς ἔφθην εἰπῶν, ἐπὶ τοῦτο παρασκευασμένος. Cf. Plat. *Lach.* 193e2-4 ἔργῳ μὲν γάρ, ὡς ἔοικε, φαίη ἂν τις ἡμᾶς ἀνδρείας μετέχειν, λόγῳ δ' ὡς ἐγῶμαι, οὐκ ἂν, εἰ νῦν ἡμῶν ἀκούσειε διαλεγόμενων, indicato da Nesselrath 1985, 257 come il modello diretto dell'opposizione ἔργῳ/λόγῳ.

<sup>69</sup> Cf. 3 εἰ δὲ σοὶ φίλον ἀκούειν, καὶ ὅπως οἶμαι λέγοιμι ἂν καίπερ οὐ παντάπασιν ὦν, ὡς ἔφθην εἰπῶν, ἐπὶ τοῦτο παρασκευασμένος.

θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον). Ora, come è noto, Socrate era accusato di ὕβρις (cf. Plat. *Symp.* 175e7 e 215b7 ὕβριστής εἶ), un altro tratto che Luciano traspone su Licino (cf. *Herm.* 51 ὕβριστής ἀεὶ σύ, cf. p. 183). Nel caso di Simone, però, Luciano non ricorre all'aggettivo ὕβριστής e si serve di una perifrasi (cf. 42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον).

Simone si preoccupa, inoltre, che Tichiade non veda come uno scherzo (cf. 40 μηδὲ τὸ πρῶγμα δοκῆ σοι χλεύης ἄξιον) la prospettiva di un confronto tra un filosofo e un parassita, una preoccupazione ricollegabile a quella degli interlocutori di Socrate, che si preoccupavano del fatto che il filosofo scherzasse o facesse sul serio (cf. *Alc.I.* 109d6, *Gorg.* 481b6-7, cf. Xen. *Mem.* 3.6.12, cf. pp. 150 ss.). In questo caso, Luciano non riprende, come, invece, nell'*Hermotimus* (cf. 20 παίζεις, ὦ Λυκῖνε, cf. p. 178) e nel *Philopseudes* (cf. 13 σὺ ... παίζεις, cf. p. 300), il verbo παίζειν, segnalando verosimilmente il fatto che, come per la ὕβρις, il motivo non è rigorosamente lo stesso socratico<sup>70</sup>.

Simone tiene, inoltre, le redini del dialogo in maniera socratica, facendo progredire il ragionamento in maniera più o meno consequenziale, in parallelo con le concessioni di Tichiade<sup>71</sup>.

Allo stesso tempo, però (come pressoché unanimemente riconosciuto), tale modo di procedere si configura come una falsa applicazione del metodo socratico, una parodia che ha i tratti del *pastiche* e va a colpire non Platone ma la situazione, con l'applicazione errata del metodo. I procedimenti socratici funzionano, infatti, come una macchina ben oliata ma a vuoto, nel senso che il ragionamento di Simone progredisce in maniera più o meno consequenziale, in parallelo con le concessioni di Tichiade, e alternando momenti di botta e risposta a più estesi discorsi da parte del parassita, in cui, però, pare chiara l'impossibilità di seguire Platone sul piano concettuale<sup>72</sup>.

Stando, così, le cose, mi pare, dunque, quantomeno estremistico continuare ad attribuire a Simone (così come fatto a lungo dalla critica) un'etichetta esclusivamente socratica. La sua caratterizzazione si rivela, infatti, semplice apparenza, come, a mio avviso, suggerito dal possibile parallelo con il Licino dell'*Hermotimus*, l'altro dialogo in cui

<sup>70</sup> Anche questo tratto torna nella caratterizzazione socratica di Licino che, nell'*Hermotimus*, associando in una battuta il proprio interlocutore a Linceo (cf. 20), provoca una reazione molto simile a quella degli interlocutori di Socrate; Ermotimo afferma, infatti: παίζεις, ὦ Λυκῖνε (20), ricorrendo alla stessa forma verbale normalmente utilizzata in Platone, e che, anche insieme all'ὕβριστής di *Herm.* 51, contribuisce a fare di Licino un nuovo Socrate (cf. p. 178).

<sup>71</sup> Hall 1981, 332.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 332. In *Paras.* 10, Simone cita i vv. 5-11 del IX dell'*Odissea*, particolarmente stigmatizzati da Platone nell'attacco ai poeti di *Resp.* 390a-b; «here Lucian puts them maliciously into the mouth of a parasite, who cites at full length what is by common consent the set text on gluttony» (Anderson 1978b, 99).

l'autore di Samosata ripropone i modi dell'ἔλεγχος in funzione del nuovo contesto satirico<sup>73</sup>.

Se, infatti, l'*Hermotimus* rappresenta la 'corretta' applicazione del modello socratico nell'universo della satira (ma si pensi anche all'ἔλεγχος di Solone e Cinisco in *Contemplantes* e *Iuppiter confutatus*, cf. pp. 248 e 272), lo stesso non si può dire del *Parasitus*, dove i modi del dialogare socratico sono inseriti all'interno di un elogio paradossale e, dunque, utilizzati in maniera paradossalmente parodica. Gli assunti del parassita possono, infatti, anche avere movenze socratiche, ma, di fatto, finiscono contaminati da quelli dei suoi interlocutori; inoltre, i suoi atteggiamenti possono anche, per certi versi, rievocare quelli socratici, ma si tratterà comunque di un 'lontano' ricordo, secondo quanto suggerito, a mio parere, dalla voluta distanza (anche lessicale) tra Simone, il modello platonico e la 'corretta' applicazione di quest'ultimo nell'universo satirico, portata in scena da personaggi come Licino, il Cinisco dello *Iuppiter confutatus* e, seppur meno estesamente, il Solone dei *Contemplantes*<sup>74</sup>.

◆ **Tichiade, Simone e Licino: una prospettiva d'insieme della rielaborazione socratica nel *Parasitus***

Nella stesura di questo elogio paradossale in forma di dialogo che è il *Parasitus*, Luciano ha voluto giocare con le infinite possibili implicazioni del *pastiche*, in una falsa applicazione del metodo socratico, una parodia che va a colpire l'applicazione errata del metodo platonico<sup>75</sup>.

Il carattere paradossale e parodico del testo dà, infatti, a mio avviso, ragione anche dell'inappropriatezza delle pretese di quanti, a lungo, hanno cercato di attribuire un'etichetta alla caratterizzazione dei suoi protagonisti, trascurando, a mio avviso, l'impossibilità di ricondurli a un modello univoco. Essi paiono, invece, l'incarnazione del *pasti-*

<sup>73</sup> Già Anderson 1976a, 165 n. 44 sosteneva che «*Paras.* falls more easily into place as a humorous counterpart to *Hermotimus*». A seguire Schwartz 1965, 88, il *Philopseudes* (166-170 ca.) è successivo all'*Hermotimus*, secondo la catena *Cataplus – Gallus* ed *Hermotimus – Symposium – Philopseudes*; mentre il *Parasitus* è anteriore al 161 (*ibid.*, 30 e 101). Cf. n. 2.

<sup>74</sup> Ancora una volta (cf. n. 59), non si concorda con Bompaigne 1958, 609 per il quale Simone è il 'negativo di Socrate'. Per Hall 1981, 331, i paralleli tra le due figure sono imputabili all'imitazione platonica generale e non a una caricatura del filosofo ateniese.

<sup>75</sup> Sul funzionamento della parodia nel *Parasitus*, si segue Bompaigne 1958, 608-10. Cf. Hall 1981, 333: «there are therefore strands interwoven in this work: a Platonic "pastiche", a parody of a pedantic controversy, and a sophistic encomium». Camerotto 1998, 32-35 parte dal riconoscimento nel *Parasitus* di «un elogio paradossale ... una vera e propria *ars* parodica», per istituire un parallelo tra la παραστικὴ τέχνη e la parodia. Come, infatti, il parassita, per essere tale, deve nutrirsi del cibo altrui (cf. 12), così la composizione parodica, per essere tale, deve realizzarsi su testi altrui. Inoltre, come il parassita deve conoscere, attraverso l'esercizio continuo, uomini e cibi (cf. 5-6), così, il parodo fonda la propria arte su un'approfondita conoscenza della tradizione. Infine, parassitica e parodia non sono inferiori alle altre arti e richiedono entrambe arguzia e intelligenza (cf. 25).

*che* unanimemente riconosciuto a livello testuale, giacché fondono, in maniera apparentemente incongrua e contraddittoria, tratti di figure altrimenti opposte nell'originale.

Tichiade e Simone, protagonisti di un 'dialogo platonico' (per quanto complicato dall'appartenenza al genere dell'elogio paradossale) ripropongono, infatti, come Licino e Nigrino (altre voci satiriche al centro di dialoghi d'ispirazione platonica) e, con le dovute peculiarità, il Cinisco dello *Iuppiter confutatus*, alcune caratteristiche di Socrate, ma, questa volta, contaminate con quelle degli altri interpreti dei dialoghi platonici, gli interlocutori del filosofo, appunto.

Da un lato, dunque, Tichiade, ricopre nel *Parasitus* le veci della voce satirica, ma, col procedere dell'opera, ha poco, se non nulla, del sarcasmo riservato alle *personae* lucianee (e che lo caratterizzerà, anche se con delle peculiarità, nel *Philopseudes*, cf. pp. 309 ss.); dall'altro, il parassita Simone tesse il paradossale elogio della propria arte sotto le vesti dell'ἔλεγχος socratico. Al centro, utile termine di raffronto per entrambi, Licino, il 'nuovo Socrate' della satira<sup>76</sup>.

Si è visto, infatti, come, già alle prime battute, la 'voce satirica' del *Parasitus* occupi un ruolo opposto a Licino, intenta a pregare Simone di parlare della propria arte (cf. 1 τίνοσ οὖν ἑτέρας; ... τίνα ταύτην;) e spazientita per la finta reticenza di quest'ultimo (cf. 1 ἄλλ' οὐκ ἀνέξομαι ... καὶ μὴν διὰ τοῦτο σπουδάζω μαθεῖν ... μηδαμῶς, ἄλλ' ἤδη λέγε, εἰ μὴ περ ἄρα αἰσχύνῃ). Nel *Symposium*, invece, è la voce satirica a farsi pregare da Filone perché narri gli avvenimenti cui ha assistito (cf. p. 182), alimentandone la curiosità per il messaggio satirico e non per il suo oggetto.

Inoltre, come Licino nell'*Hermotimus* (cf. pp. 175 ss.), anche Tichiade si trova nella posizione, socratica, di chi apprende. Questo permette, all'inizio, la messa in moto del dialogo (cf. 1 σπουδάζω μαθεῖν), ma diversamente da Licino, Tichiade non la abbandona, il che non permette, come già accadeva con Socrate (cf. pp. 151 ss.), che i ruoli si capovolgano; anzi, sul finale, Tichiade si proclama orgogliosamente πρῶτος μαθητής (61) di Simone.

La 'conversione' di Tichiade appare, pertanto, priva di riserve, molto vicina a quella di Cratone che, al termine di altro elogio in forma di dialogo, il *De saltatione*, si professa totalmente convinto da Licino (cf. 85); eppure, anch'egli, come Tichiade con la parassitica (cf. 3 τὴν ... ἀτοπίαν), prova inizialmente un forte straniamento di fronte alla considerazione che la pantomima sia un'arte<sup>77</sup>. Nel *Parasitus*, Tichiade si trova, dunque, ancora una volta in una posizione opposta rispetto a Licino: come, infatti, esortava Simone a parlare e non ne era, invece, esortato (come Licino nel *Symposium*), e come continua a fare 'l'allievo' anziché divenire il 'maestro', così è convertito dall'elogio.

<sup>76</sup> Per questa definizione di Licino, si veda estesamente alle pp. 185 ss.

<sup>77</sup> Nesselrath 1985, 495 che, per il carattere radicale della conversione, confronta anche *Nigr.* 38 (per cui si veda a pp. 220 ss.) e *Anach.* 14. Si veda sopra la n. 14 per i rapporti, riconosciuti da Anderson, tra *Parasitus* e *De saltatione*.

Nel *De saltatione*, invece, è Licino a convincere Cratone attraverso l'elogio della pantomima.

Ancora una volta, dunque, Luciano non si limita a dotare un personaggio di tratti socratici, in ragione dell'ispirazione generale del dialogo; la ripresa non è, infatti, pedissequa, ma, nel caso del *Parasitus*, mi pare mirata a porre una distanza dal modello, nel momento stesso in cui una relazione tra i due è creata; tale distanza dà, inoltre, ragione del mancato sarcasmo di questa *persona*.

Luciano ricorre, del resto, al medesimo atteggiamento nel caso di Simone, dove la distanza rispetto al modello risulta, forse, ancora più evidente.

Così, il celebre 'sapere di non sapere' socratico accomuna Simone (cf. 1, 3) a Licino (cf. *Herm.* 53, cf. p. 179) ma con conseguenze diverse; questa movenza non sfocia più nel rifiuto della posizione da maestro<sup>78</sup> ma nell'accettazione, di buon grado e con finta reticenza, della cattedra della parassitica<sup>79</sup>, verosimile espressione di ὕβρις.

Ora, anche questo tratto di socratica memoria è sviluppato in maniera differente rispetto a Licino, ὕβριστής come Socrate (cf. Plat. *Symp.* 175e7 e 215b7 ὕβριστής εἶ e Luc. *Herm.* 51 ὕβριστής ἀεὶ σύ, cf. p. 183). La ὕβρις di Simone è, infatti, denunciata attraverso una perifrasi (cf. 42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον, «sorprende e manca di misura» cioè che dici), evitando la ripresa puntuale dell'aggettivo platonico.

Inoltre, come la ὕβρις non è rigorosamente la stessa socratica, così, anche la rassicurazione sul fatto che Simone non stia scherzando (cf. 40 μηδὲ τὸ πρᾶγμα δοκῆ σοι χλεύης ἄξιον), anch'essa allusivamente socratica, non è proprio la stessa dell'antecedente, di cui non è ripreso quel verbo παίζειν che Luciano riadopera consapevolmente per Licino (cf. *Herm.* 20 παίζεις, ὦ Λυκῖνε) e, persino, per Tichiade nel *Philopseudes* (cf. 13 σὺ ... παίζεις, cf. p. 300).

A tutto questo va, infine, aggiunto il diverso ricorso all'ἔλεγχος da parte rispettivamente di Licino e Simone. Se, infatti, nel primo caso si è di fronte alla 'corretta' applicazione del modello socratico nell'universo della satira (cf. pp. 182 ss.), nel secondo, invece, i modi dell'ἔλεγχος sono inseriti in un elogio paradossale e, dunque, utilizzati in maniera paradossalmente parodica, contaminati dalle argomentazioni degli interlocutori di Socrate.

Luciano pone, dunque, una voluta distanza, anche lessicale, tra Tichiade, Simone e Socrate, una diversità chiarita dal contrasto con quel *revival* socratico in chiave satirica, incarnato dalla figura di Licino. Il confronto con quest'ultimo rende, infatti, a mio parere, chiaro quanto non sia nelle intenzioni di Luciano fare dei protagonisti del *Parasitus*

<sup>78</sup> Cf. *Herm.* 16 οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς διδάσκοις ἂν τοῦτο πρῶτον, ὅπως διαγνωστέον ἡμῖν εὐθὺς ἐν ἀρχῇ, τίς ἡ ἀρίστη φιλοσοφία ἐστὶ καὶ ἡ ἀληθεύουσα καὶ ἦν ἂν τις ἔλοιτο παρεῖς τὰς ἄλλας.

<sup>79</sup> Cf. 3 εἰ δέ σοι φίλον ἀκούειν, καὶ ὅπως οἶομαι λέγοιμι ἂν καίπερ οὐ παντάπασιν ὦν, ὡς ἔφθην εἰπὼν, ἐπὶ τοῦτο παρασκευασμένος.

un nuovo Socrate: troppi gli scarti rispetto al precedente, rispetto a cui sembrano assumere i tratti di un consapevole allontanamento.

Ciò andrà verosimilmente letto alla luce del genere, l'elogio paradossale, in cui il dialogo satirico è innestato. Il *Parasitus* si configura, infatti, come un *pastiche* che, come unanimemente riconosciuto, va a colpire la falsa applicazione del metodo socratico, un tratto che si spiega facilmente alla luce dello *humour* richiesto dal genere, lo stesso ricercato dall'autore nel celebre e altrettanto parodico *Muscae encomium*.

Qui, Luciano si serve della citazione omerica per tessere il paradossale elogio della mosca, ma sceglie deliberatamente il termine di comparazione 'sbagliato', quel Mene-lao che non passa certo per il migliore degli eroi<sup>80</sup>. Come nel *Muscae Encomium* non è nelle intenzioni dell'autore colpire Omero, così, come è già stato detto, nel *Parasitus* non è sua intenzione colpire Platone; seguendo i canoni della precettistica retorica dell'epoca ottiene, infatti, un effetto parodico e umoristico, che investe l'esercizio e la pratica retorica contemporanea.

Il tutto risulta più complesso nel *Parasitus*, dove Luciano, «hábil artesano de la contaminación y transposición de formas y géneros»<sup>81</sup>, innesta il genere encomiastico parodico nel dialogo satirico. La satira si attua, così, su due livelli: uno, per così dire, di genere, che investe, prendendone le distanze, proprio quel genere retorico in cui Luciano si sta cimentando, l'elogio paradossale; un altro, invece, che finisce per colpire i soliti soggetti preferiti, tutti quegli intellettualoidi tanto ipocritamente perfetti nell'apparenza quanto evidentemente imperfetti alla prova dei fatti. Di qui, la scelta paradossale ma totalmente in linea con i procedimenti retorici del genere, di un parassita come oggetto di lode, un oggetto indegno, come una mosca, un *adoxon* cui sono sistematicamente applicati, con valore parodico, i soliti *topoi* encomiastici.

Eppure, persino questo oggetto riesce a far una figura migliore dei tanto odiati filosofi. Per quanto, infatti, Simone condivide con questi il medesimo obbiettivo (soddisfare come gli ipocriti filosofi del *Symposium*, veri e propri parassiti, la propria ghiottoneria), allo stesso tempo, però, la *παρρασιτικὴ τέχνη* professata da Simone è loro superiore. È, infatti, priva di ipocrisia e non si espone alle beffe e al ridicolo di cui sono oggetto filosofi e falsi eruditi nelle opere di Luciano<sup>82</sup>. L'autore, leale ai procedimenti retorici del genere, gioca così con la possibilità di poter effettivamente elogiare la parassitica.

A scanso di equivoci, però, lo stesso Luciano avverte con chiarezza di quanto sia, in realtà, indegno l'oggetto della propria lode. Simone si definisce, infatti, un «poco di buono», *κακός* (1), «peggiore» di quanto Tichiade immagini (cf. 1 *χείρων ἢ σὺ δοκεῖς*), riprendendo enfaticamente (cf. 1 *ἐγὼ μὲν...*) l'equivalenza implicitamente stabi-

<sup>80</sup> Gómez – Mestre 2006. Sui modi di questo elogio paradossale, si veda anche Gargiulo 2003.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 364. Cf. Mestre – Gómez 2001 per l'innovazione luciana, comunque fedele ai principi di genere.

<sup>82</sup> Cf. Gómez – Juffresa 2010, 112-13.

lita da Tichiade tra il parassita e la κακία, entrambi lontani dalla φιλοσοφία (cf. 1 φιλοσοφίας μὲν γὰρ τοσοῦτον ἀπέχεις ὅσον καὶ κακία)<sup>83</sup>.

Definizioni così esplicite non torneranno più nel dialogo; anzi, lo stesso parassita avrà, in un certo senso, la pretesa di smentirle, affermando che «nulla impedisce che un retore, un geometra, un fabbro praticchino la loro arte, anche se sono folli o malvagi, ἐάν τε πονηρὸς ἐάν τε μωρὸς ἦ, ma nessuno può fare il parassita, che sia folle o malvagio, ἢ μωρὸς ὢν ἢ πονηρός» (25). Attraverso lo stesso Simone, Luciano sembra, dunque, chiarire (nella sezione iniziale e, dunque, in contesto inevitabilmente programmatico) che tipo il parassita sia, e lo fa prima che abbia inizio l'elogio, dove gli adepti dell'arte non potranno certo essere caratterizzati negativamente.

#### 4. Tichiade, ovvero l'«insuccesso». Una nuova lettura del finale del *Philopseudes*

Anni dopo essersi cimentato nell'elogio paradossale, ma con le vesti di dialogo satirico, Luciano decide di confrontarsi nuovamente con uno fra i generi più frequentati del II d.C., la narrativa fantastica, innestandovi ancora una volta il nuovo dialogo satirico (cf. pp. 286 ss.). Anche questa volta, dunque, applicando la satira a un genere *in auge*, Luciano non rinuncia a un impianto di ispirazione platonica (cf. pp. 294 ss.).

*Parasitus* e *Philopseudes* si pongono, quindi, già nelle intenzioni, in continuità; entrambi fondono, infatti, l'ispirazione platonica, l'intento satirico e lo stretto rapporto con due generi in voga nel II d.C.

In questo contesto, l'autore di Samosata sceglie, inoltre, di ricorrere nuovamente alla figura di Tichiade.

L'analisi del *Philopseudes* partirà, pertanto, da questi presupposti, da queste linee di continuità apparentemente non notate o, comunque, trascurate da quanti si sono occupati del dialogo, intenti, piuttosto, a ribadire la distanza dal *Parasitus*, pressoché interamente fondata sulla discontinuità tra il sarcastico Tichiade del *Philopseudes* e il suo passivo omonimo, ciechi non solo della continuità tra i due dialoghi ma anche di una certa 'uniformità' nel finale dell'«impresa» satirica.

Come, infatti, nel *Parasitus*, Tichiade non confuta le argomentazioni di Simone e finisce convertito alla parassitica (secondo i modi dell'elogio paradossale), così, nel *Philopseudes*, Tichiade non demolisce la credulità di Eucrate e dei suoi ospiti, da cui, anzi, è, per sua stessa ammissione, contagiato.

<sup>83</sup> Si viene così a creare (come notato al momento opportuno) un evidente contrasto con la situazione archetipica, dove la καλλίστη τῶν τεχνῶν (448c8) di Gorgia (cf. *Paras.* 1 ὡς ἐγὼ οἶμαι, γενναίας) era nelle mani di uno fra «i migliori dei migliori» (448c7 τῶν ... ἀρίστων οἱ ἄριστοι).



◆ **Tichiade, oppositore convinto**

Prima di osservare da vicino cosa accada a Tichiade in seguito all'incontro con Eucrate e i suoi ospiti, è necessario un piccolo passo indietro verso quei dati su cui la critica si è a lungo concentrata, leggendovi il segno di una necessaria e insormontabile distanza tra il protagonista di questo dialogo e l'omonimo che, anni prima, aveva calcato la scena del *Parasitus*.

Nell'opera più tarda, infatti, Tichiade è figura che sfugge a facili classificazioni. Ora, appare come un oppositore convinto, i cui dardi sono scagliati in maniera precisa, un elemento di disturbo, mentre cerca di incanalare la conversazione sulla strada dell'obiettività<sup>84</sup>; ora, invece, le sue osservazioni non hanno il risultato atteso e finiscono per favorire una vertiginosa *climax* di storie, a dir poco, incredibili. Gli ospiti di Eucrate, infatti, si prodigano nel tentativo di convincerlo della veridicità di quanto raccontano, ma, pur non persuaso, non denuncia quasi mai l'assenza di prove<sup>85</sup>. Piuttosto, ribadisce ironicamente di non credere alle loro storie per non aver visto simili avvenimenti; la sua vista, purtroppo, è più debole della loro<sup>86</sup>!

È, inoltre, un individuo dotato di buon senso e cultura, che capita, quasi per caso, tra «templi di scienza e di virtù, l'apice di ogni scuola filosofica, tutti personaggi degni di rispetto e che quasi inducono timore a guardarli»<sup>87</sup>, in realtà, un gruppo di impostori

<sup>84</sup> Così Albin 1993, 29-39, testo di riferimento per le linee guida della figura di Tichiade nel *Philopseudes*, da cui, però, ci si discosta in relazione alla statura del personaggio.

<sup>85</sup> Albin 1993, 37 spiega il silenzio sostenendo che la mancanza di prove sarebbe troppo plateale per meritare attenzione. L'osservazione è plausibile ma viziata dall'interpretazione del personaggio che «ha ben poco in comune con il Tichiade del *Parassita*, assai più passivo e mediocre». In realtà, seppur nel *Philopseudes* giochi una parte più attiva, condivide con il suo omonimo la peculiarità del risvolto finale. Riduttiva, l'opposta interpretazione di Affholder 1960, 340-45, per il quale i silenzi di Tichiade sarebbero da imputare all'astrazione e alla mancanza di colore del personaggio, sostenitore di un punto di vista semplicista sul meraviglioso. Lo studioso, tuttavia, in maniera quasi contraddittoria, non manca di notare una certa evoluzione nelle reazioni ai racconti.

<sup>86</sup> Cf. 15 ἐπίστευον γὰρ ἄν, εἴ γε εἶδον αὐτά, νῦν δὲ συγγνώμη, οἶμαι, εἰ μὴ τὰ ὅμοια ὑμῖν ὄξυδορκεῖν ἔχω. Se si pensa al peso di questo senso nell'osservazione satirica, la battuta acquista significato particolare; una vista acuta sfocerà nell'osservazione satirica solo con «un personaggio con un modo di pensare e di interpretare ciò che vede tutto particolare» (Camerotto 2009a, 36. Cf., più estesamente, sopra a pp. 65 e 170 ss.), cosa che manca a questi interlocutori 'ipervedenti', ironicamente dotati di un tratto imprescindibile alla satira. Ancora più sarcastica la risposta a Ione a cui αἰ ιδέαι αὐταὶ φαίνονται ἄς ὁ πατήρ Πλάτων δείκνυσιν, ἀμαυρόν τι θέαμα ὡς πρὸς ἡμᾶς τοὺς ἀμβλυώττοντας (16), espressione di una contrapposizione ironica già notata da Camerotto 1998, 254 n. 228. Ancora più ironica, se possibile, la risposta ad Arignoto cui Tichiade chiede perdono se non crede διότι μηδὲ ὀρῶ μόνος τῶν ἄλλων· εἰ δὲ ἑώρων, καὶ ἐπίστευον ἂν δηλαδὴ ὡσπερ ὑμεῖς.

<sup>87</sup> Cf. 6 ὀρᾶς οἴους ἄνδρας σοὶ φημι, πανσόφους καὶ παναρέτους, ὃ τι περ τὸ κεφάλαιον αὐτὸ ἐξ ἐκάστης προαιρέσεως, αἰδεσίμους ἅπαντας καὶ μονονουχὶ φοβεροὺς τὴν πρόσωπον; Più avanti, Tichiade li paragona a neonati, da cui li differenziano solamente i capelli bianchi e la barba, ma paradossalmente «più arrendevoli», εὐαγωγότεροι (cf. 23 γέροντες ἄνδρες ἐλκόμενοι τῆς ῥινός), di quelli allo ψεῦδος (cf. 23). Nel dialogo, si accenna più volte alla barba folta e lunga di Eucrate e ospiti, tema vistosamente ricorrente nelle opere lucianee come segno della falsa maestosità di questi e altri personaggi (cf. *Demon.* 13; *Eun.* 9; *Hist. conscr.* 17; *Pisc.* 37). Si veda, in partic., a pp. 74 ss.

impenitenti, in cui la voce satirica, alla vana ricerca di un alleato, si trova insuperabilmente isolata<sup>88</sup>. L'amico Leontico è, infatti, andato via un attimo prima del suo arrivo (cf. 6), il medico Antigono, in cui riponeva delle speranze<sup>89</sup>, preferisce allinearsi con la maggioranza (cf. 21) e Arignoto ὁ σεμνός (29, cf. 32 ἀνὴρ δαιμόνιος τὴν σοφίαν καὶ ἄπασιν αἰδέσιμος), depositario di ben più alte speranze, si rivela un bugiardo che non fa altro che aumentarne lo sconforto e l'exasperazione sino all'allontanamento finale<sup>90</sup>.

Così, dallo stupore iniziale per il rifiuto degli interlocutori di ricorrere alla logica elementare, Tichiade passa a più ironiche e insofferenti richieste di dettagli, di cui gli interlocutori non colgono l'ironia, per sfociare, ben presto, nell'irritazione e nello sdegno<sup>91</sup>. I suoi interventi evitano il sarcasmo facile e sono volti a provocare la reazione degli interlocutori, cogliendo qualsiasi spunto comico: è il serpente giovane che ha condotto per mano dal mago il serpente vecchio o è quello che aveva bisogno di un bastone

<sup>88</sup> Nel *Philopseudes*, gli interlocutori di Tichiade hanno indole e modi di esprimersi distinti: lo stoico Deinomaco interviene qua e là, senza dilungarsi troppo, a differenza del platonico Ione, parlatore fascinoso, lontano dal peripatetico Cleodemo, desideroso di autoincensarsi e stupire. Il medico Antigono ha l'aria di chi è troppo impegnato e non ha tempo da perdere, mentre il pitagorico Arignoto è l'unico competente in magia. Infine, il padrone di casa Eucrate fa la parte del leone, con ben quattro racconti, solo una piccola parte del vasto repertorio che si sta accingendo a raccontare quando Tichiade ne abbandona spazientito la casa. Il dialogo «rivela, dunque, molta cura nella costruzione psicologica dei personaggi. Non siamo dinnanzi a una galleria di tipi, c'è invece uno studio di caratteri affidato a pennellate rapide e incisive» (Albini 1993, 33. Cf. Gallavotti 1932, 203-4; Schwartz 1951, 8-9).

<sup>89</sup> Cf. 8 ὁ μέντοι ἰατρὸς Ἀντίγονος ἐδόκει μοι ἡσθῆναι τῇ ἐρωτήσει μου.

<sup>90</sup> Cf. 29 ὁ Πυθαγορικὸς Ἀρίγνωτος εἰσηλθὲν dove «l'aggettivo Pitagorico deve risuonare come [ironicamente] elogiativo, visto il contesto della frase» (Albini 1993, 103 n. 56). Alla sua comparsa, Tichiade pensa che proprio la *Tyche* (!) debba avergli spedito un *deus ex machina*: θεὸν ἀπὸ μηχανῆς ἐπεισκυκληθῆναί μοι τοῦτον ὄμην ἀπὸ τῆς Τύχης (29) con doppia metafora teatrale, θεὸν ed ἐπεισκυκληθῆναι (Albini 1993, 103 n. 57).

<sup>91</sup> Tichiade chiede di essere convinto con argomenti logici (cf. 9 ἦν γοῦν μὴ πείσης πρότερον ἐπάγων τῷ λόγῳ) e domanda a Cleodemo chiarimenti sull'Iperboreo che afferma di avere visto: σὺ ταῦτα εἶδες ... τὸν Ὑπερβόρειον ἄνδρα πετόμενον ἢ ἐπὶ ὕδατος βεβηκότα; (13), ma quello risponde senza cogliere l'ironia (13 καὶ μάλα ...). Allo stesso modo, Eucrate, cui la voce satirica chiede particolari sulla statua cui si riferisce (cf. 18 μῶν τὸν δισκεύοντα ... τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἡρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, εὐοικότα συνασπισομένῳ μετὰ τῆς βολῆς;), risponde imperterrito: οὐκ ἐκεῖνον ... (18). L'anfitrione cade nello stesso errore più avanti, leggendo un reale interessamento alle vicende raccontate (cf. 19). Infine, il momento in cui gli ospiti passano il segno, sembra coincidere con l'intervento di Antigono sull'esistenza di statue viventi; «di bene in meglio» (21 ἀξιοῦ), esclama Tichiade, ormai del tutto incredulo dopo che anche il medico (cf. 8 ὁ μέντοι ἰατρὸς Ἀντίγονος ἐδόκει μοι ἡσθῆναι τῇ ἐρωτήσει μου) ha deciso di raccontare la propria parte di fantasie. Particolarmente ironica è la battuta con cui dichiara che bisognerebbe sculacciare con un sandalo d'oro quei «miscredenti così vergognosamente sospettosi di fronte alla verità» (28). Indignato è, infine, il commento alla vicenda di Pancrate: «non volete proprio smetterla ... vecchi come siete, di raccontare frottole, τερατολογοῦντες?» (37). Gli intellettuali sono, inoltre, più volte ironicamente elogiati (cf. 17 dove Tichiade si chiede come potrebbe non credere a «Eucrate, figlio di Deinone, uomo saggio, σοφῶ ἄνδρῖ, e che soprattutto esprime liberamente le proprie opinioni nella sua casa e ne ha l'autorità?»).

cui appoggiarsi?<sup>92</sup> O ancora, che bisogno c'era di amorini di fango per convincere all'amore la già disponibile e facile Criside (cf. 15 ἐραστήν γυναικᾶ καὶ πρόχειρον)?<sup>93</sup>

Nessuna di queste battute scalfisce le convinzioni dei filosofi e i commenti di Tichia-de sono a malapena accolti dagli ospiti di Eucrate, che, come Simone nel *Parasitus*, proseguono imperterriti nell'opera di convincimento<sup>94</sup>.

#### ◆ Il contagio dello ψεῦδος

Con questi presupposti, senza avere cioè instillato il benché minimo dubbio nei compagni, Tichia-de abbandona, stizzito e spazientito, il campo, contaminato (il che rappresenta una novità tra le voci satiriche sinora oggetto di analisi) dai racconti degli ospiti di Eucrate (cf. 39 τέρατα γούν καὶ δαίμονας καὶ Ἐκάτας ὄραν μοι δοκῶ) e, a sua volta, fonte di contagio per l'amico Filocle. Dopo averne ascoltato i discorsi, infatti, Tichia-de se ne va in giro come ubriaco, con la pancia gonfia e la voglia di rimettere<sup>95</sup> e avrebbe bisogno di una medicina obliante (cf. 39 ληθεδανόν τι φάρμακον)<sup>96</sup>.

Anche nel *Philopseudes*, dunque, Tichia-de si trova in una situazione paradossale, contagiato dallo ψεῦδος e bisognoso di una cura. Inoltre, trascina con sé sulla strada della malattia, seppur riconosciuta e avversata, Filocle, destinatario del racconto degli avvenimenti.

L'immagine cui quest'ultimo ricorre per descrivere l'avvenuto contagio è significativa: «le persone morse dai cani rabbiosi (οἱ λυττῶντες κύνες) non solo diventano rabbiose e hanno paura dell'acqua, ma se il morsicato addenta a sua volta qualcuno, il suo

<sup>92</sup> Cf. 13 εἰπέ μοι, ᾧ Ἴων, ἦν δ' ἐγώ, ὁ ὄφις δὲ ὁ πρεσβευτῆς ὁ νέος ἄρα καὶ ἐχειραγῶγει τὸν δράκοντα ἤδη, ὡς φῆς, γεγηρακότα, ἢ σκίπωνα ἔχων ἐκεῖνος ἐπεστηρίζετο;

<sup>93</sup> Per un commento al passo si veda Luck 1997, 508-10, che nota come Luciano combini insieme elementi diversi per ottenere un effetto comico.

<sup>94</sup> Più volte i supposti intellettuali si rivolgono direttamente a Tichia-de, desiderosi di persuaderlo, cf. 15 εἰ ταῦτα εἶδες, ᾧ Τυχιάδῃ, οὐκ ἂν ἔτι ἠπίστησας εἶναι πολλὰ ἐν ταῖς ἐπιδραῖς χρήσιμα (Cleodemo), o superstiziosamente preoccupati per la sorte dell'amico miscredente, cf. 20 ὄρα ... ᾧ Τυχιάδῃ, μή σοι μεταμελήσῃ του σκώμματος ὕστερον, 28 ἔτι ἀπιστεῖν τούτοις, ᾧ Τυχιάδῃ, ἄξιον ἐναργέσιν οὔσιν καὶ κατὰ τὴν ἡμέραν ἐκάστην φαινομένοις; (Eucrate).

<sup>95</sup> Cf. 39 περίεμι ... ὥσπερ οἱ τοῦ γλεύκουσι πίνοντες ἐμπεφυσημένοις τὴν γαστέρα ἐμέτου δεόμενος. «Le vocabulaire employé est exactement le même que dans le cas de l'enivrement par le vin ... La mauvaise éloquence saoule l'auditeur» (Gassino 2002b, 260).

<sup>96</sup> Schwartz 1951, 59 vede nel rimedio un'allusione all'analogo farmaco (*nepente*) ricevuto da Elena in Egitto (cf. Hom. *Od.* IV 220 ss.). Il motivo richiama, inoltre, alla memoria Lessifane che, grazie all'emeticico di Sopolì, vomita letteralmente gli iperatticismi che ne costellano la lingua (cf. *Lex.* 18-21). In entrambe le opere, inoltre, possiede l'antidoto non il personaggio satirico ma l'amico che, sollecito, lo rassicura del fatto che non hanno nulla di cui preoccuparsi perché hanno a disposizione un grande antidoto (cf. 40 ἀλεξιφάρμακον), la verità e la «capacità di ragionare rettamente su tutto; se ce ne serviamo nessuna di queste vuote e vane menzogne ci potrà mai turbare» (40 μέγα τῶν τοιούτων ἀλεξιφάρμακον ἔχοντες τὴν ἀλήθειαν καὶ τὸν ἐπὶ πᾶσι λόγον ὀρθόν, ᾧ χρωμένους ἡμᾶς μηδὲν μὴ ταράξῃ τῶν κενῶν καὶ ματαίων τούτων ψευσμμάτων). A differenza del *Lexiphanes*, però, nel *Philopseudes*, il ricorso al farmaco è solo evocato.

morso ha lo stesso effetto di quello del cane e anche l'altro individuo prova la stessa paura. E così tu, a quanto pare, morsicato da altre menzogne a casa di Eucrate mi hai trasmesso il morso (σὺ ... δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδοκέναι κἀμοὶ τοῦ δήγματος), e mi hai riempito l'anima di demoni» (40)<sup>97</sup>.

Ora, si è accennato sopra (cf. p. 297) a come l'immagine riecheggi il noto passo platonico con Alcibiade che paragona la propria passione per la filosofia all'esperienza di essere morso da una vipera (cf. *Symp.* 217e-218b); qui, alla vipera è sostituito un cane, secondo una trasposizione, in linea con il *topos* cinico della follia provocata dal morso di questo animale (cf. *Alex.* 55), già vista per l'*Hermostimus*, dove l'eponimo protagonista dichiara che, a seguito delle parole di Licino, avrebbe sfuggito qualsiasi nuovo incontro con i filosofi, come se si trattasse di cani rabbiosi (86 ὥσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν).

Anche Filocle si comporta come un cane rabbioso a seguito delle parole di Tichiade, ma queste hanno un altro veleno rispetto alle parole di Socrate, in quanto contaminano il loro destinatario. L'immagine platonica è, dunque, come nell'*Hermostimus* (cf. p. 185), capovolta, e, per quanto i 'filosofi' continuino a essere artefici del morso (non più di una vipera ma di un cane), questo morso non ha certo gli stessi risultati di quello socratico.

La conclusione si avvicina, così, a quella del *Parasitus*, dove le parole di Simone hanno trovato terreno fertile in Tichiade che, ormai del tutto convinto (cf. 61 ὁμολογεῖν ἀνάγκη), ribadisce entusiasticamente la volontà di divenire discepolo del parassita (cf. 61 πρῶτος μαθητῆς cf. 1 σπουδάζω μαθεῖν).

#### ◆ Il 'rifiuto' dell'isolamento: una 'sconfitta' annunciata

Anche nel *Philopseudes*, Tichiade presenta, dunque, alcune interessanti peculiarità; prima, i suoi dardi, per quanto precisi, non arrivano a colpire i diretti interessati; poi, a essere colpito, o meglio contagiato, è lui stesso, vittima dello ψεῦδος; infine, è a propria volta fonte di contagio.

<sup>97</sup> Albin 1993, 105 n. 70 accosta opportunamente la chiusa a *Nigr.* 38, come già Schwartz 1951, 60: «l'image du chien enragé se retrouve en *Mort. Dial.* 17, 2 et surtout en *Hermot.* 86 et *Nigr.* 38. Malgré la parenté indéniable de ces paragraphes finaux de l'*Hermostime* et du *Nigrinus* avec le *Philopseudes*, il ne paraît pas possible de dire quel est le premier en date. Toutefois ... on est amené à conclure que le *Philopseudes* et le *Nigrinus* ont développé une image qui n'était qu'esquissée dans l'*Hermostime*; autrement dit, le *Philopseudes* est postérieur à l'*Hermostime*». Nell'immagine potrebbe, inoltre, risiedere una ragione per il singolare del titolo: Tichiade, infettato e infettante, sarebbe, agli occhi di Filocle, il φιλοψευδής (Albin 1993, 91 n. 1). La forma, conservata dai codici, è oggetto di discussioni per la presenza, nel dialogo, di non pochi φιλοψευδεῖς, correzione proposta per primo da Hartmann 1877 e accolta anche da MacLeod 1974b. Schwartz 1951, 11 suggerisce la possibilità che la forma al singolare possa essere stata formulata per analogia e contrasto con *Pisc.* 20, dove Parresiade è μισοψευδής e φιλαληθής (cf. Schwartz 1965, 105-6). Il singolare potrebbe, infine, avere valore generalizzante indicando il tipo di mentalità incarnata da Eucrate e amici (Caster 1937, 324 n. 39).

Ora, nel corso del dialogo, alcuni sottili indizi aprono, a mio avviso, la strada a un finale tanto peculiare.

Quando, infatti, Tichiade racconta a Filocle di essersene andato, dice di averlo fatto perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 *μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν*), un'affermazione, a mio parere, di un certo interesse. Nel *Philopseudes*, infatti, Tichiade è isolato né più né meno delle altre *personae* lucianee, che per smascherare contraddizioni e vizi, stanno regolarmente ai margini della società, in una logica 'altra', eredi, in questo, di ben noti modelli eroici<sup>98</sup>.

L'isolamento di Tichiade è, dunque, necessario all'osservazione satirica, ma, a differenza delle altre voci satiriche, Tichiade sembra, in qualche modo, 'rifiutarlo'. Spera, infatti, di trovare appoggio e sostegno in Antigono prima e Arignoto poi, e pare, anzi, che solo sul finale si renda conto di quanto in realtà sia stata scomoda la sua presenza<sup>99</sup>. Di qui, la decisione di non voler più parlare «solo contro tutti» (39), di abbandonare una condizione di isolamento imprescindibile alla satira. Facendolo, è, in qualche modo, inglobato dal gruppo, contagiato, appunto, dallo *ψεῦδος*, divenendo, a propria volta, un cane rabbioso.

Non a caso, nel corso del dialogo, il personaggio satirico, alla costante (e inattesa) ricerca di un alleato, arriva persino a tentare una propria versione dei racconti di fantasmi, narrando la vicenda di «quell'uomo meraviglioso (32 *μάλιστα θαυμαστὸν ἄνδρα*, senza, questa volta, alcuna ironia nell'aggettivo, cf. di contro la n. 90), Democrito di Abdera, che appunto non credeva all'esistenza di fenomeni di quel genere»<sup>100</sup>. La storia è un ultimo, estremo tentativo per convincere i presenti dell'assurdità di quanto raccontano; sinora, le battute ironiche e sarcastiche hanno sortito il solo effetto di accrescere l'assurdità della situazione, chissà che scendere sullo stesso piano degli altri e raccontare la propria versione delle loro storie (con il filosofo che smaschera, senza scomporsi, i giovani mascherati da morti) non sortisca qualche effetto<sup>101</sup>.

A mio avviso, l'atteggiamento di Tichiade si oppone così, per certi versi, a quello delle altre voci satiriche lucianee, come, ad esempio, Licino che nel *Navigium* (dialogo con cui il *Philopseudes* offre paralleli significativi, cf. pp. 294 ss.) si rifiuta di partecipare attivamente al gioco dei compagni e narrare il proprio sogno, a vantaggio dell'isolamento satirico.

Tichiade, invece, si lascia, in un certo senso, trascinare e, dunque, inglobare, recitando una propria versione, per quanto satiricamente rivisitata, delle storie di fantasmi.

<sup>98</sup> Per l'isolamento dell'eroe satirico si veda alle pp. 65 e 170 ss.; per quello eroico in genere, pp. 40 ss.

<sup>99</sup> Cf. 39 *καὶ γὰρ συνίειν ὅτι μοι ἄχθονται παρόντι καθάπερ ἀντισοφιστῆ τῶν ψευσμάτων* «inoltre capivo che la mia era una presenza fastidiosa, dato che confutavo le loro menzogne».

<sup>100</sup> Eliano (cf. *Var. Hist.* 9.29) racconta una storia analoga riferita a Socrate, secondo cui dei giovani, volendo impaurirlo, indossate maschere di Erinni, gli si avvicinarono con delle torce (Schwartz 1951, 54).

<sup>101</sup> Questo 'nuovo' atteggiamento della voce satirica è rilevato anche da Affholder 1960, 344, quasi in contraddizione con il fatto che ritenga Tichiade un personaggio astratto (cf. sopra la n. 85).

Neppure Democrito, però, etichettato come uno stupido (cf. 32 ἀνόητον) da Eucrate, può sortire alcun effetto, ora che la voce satirica, partecipando, seppur a modo proprio, alla discussione, ha, per certi versi, rinunciato all'isolamento.

#### ◆ Oggetto della satira e origini della 'sconfitta'

In entrambi i dialoghi di cui è protagonista, Tichiade mostra, dunque, a mio avviso, alcune peculiarità estranee alle altre voci satiriche luciane.

Nel *Parasitus*, infatti, esortando Simone a parlare, aumenta la curiosità nei confronti dell'elogio e non del messaggio satirico (cf., di contro, Licino nel *Symposium*, p. 182). Inoltre, anziché divenire 'maestro', continua a essere 'allievo' (cf. 1 σπουδάζω μαθεῖν e 61 πρῶτος μαθητής), non permettendo che i ruoli si capovolgano (come, invece, accadeva al modello socratico, cf. pp. 151 ss., ripreso, tra l'altro, da Licino, cf. pp. 175 ss.). Infine, è convertito dall'elogio, mentre altrove è l'interlocutore del personaggio satirico a essere convertito (si pensi al *De saltatione*, altro elogio in forma di dialogo, al *Gallus* e, con tutte le peculiarità del caso, al *Nigrinus*)<sup>102</sup>.

In maniera analoga, nel *Philopseudes*, i dardi di Tichiade, per quanto precisi, non colpiscono gli interessati; è, anzi, contagiato ed è, a propria volta, fonte contagio come un cane rabbioso (cf. 40 σὺ ... δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεωκέναι κἀμοὶ τοῦ δήγματος, cf. *Herm.* 86 ὥσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν, cf. p. 185). Per certi versi, sembra anche, in un certo senso, rifiutare l'isolamento satirico, imprescindibile alle *personae* luciane (cf. pp. 65 e 170 ss.), tentando una propria versione dei racconti di fantasmi (cf. 32) e, infine, abbandonando la scena perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν).

Ora, a mio parere, in entrambi i dialoghi, tali peculiarità sono in linea con due finali tanto peculiari (con Tichiade discepolo di Simone e contagiato dal morso dello *pseudos*), coronamento di quanto andato in scena.

Così, anche se si può ancora concordare sul fatto che, in quanto a sarcasmo e ironia, il Tichiade del *Philopseudes* non abbia quasi nulla da invidiare agli altri protagonisti della satira luciana, non si può, però, a mio avviso, continuare a focalizzare riduttivamente l'attenzione sull'arguzia di tali battute, mettendo da parte un dato non trascurabile; il fatto che tali arguzie, per quanto vicine nel tono e nell'intento a quelle di altri personaggi satirici, siano quasi contrapposte al finale contagio dello ψεῦδος, che, tra l'altro, finisce per coinvolgere anche Filocle.

D'altra parte, esattamente come le ragioni del peculiare finale del *Parasitus* non risiedono nell'oggetto della satira, ma sono, a mio avviso, strettamente legate al genere in cui la satira è inserita, e cioè l'elogio paradossale (cf. pp. 304 ss.), così, anche nel caso

<sup>102</sup> Sulla 'conversione' del *De Saltatione*, cf. p. 305, del *Gallus*, pp. 258 ss., nel *Nigrinus*, pp. 220 ss.

del *Philopseudes*, non sembrano legate ai destinatari della satira e, cioè, a un mancato intento satirico nei confronti di quanti spacciano lo ψεῦδος come verità.

Non c'è, infatti, ragione di pensare che i racconti di Eucrate e dei suoi ospiti siano, in qualche modo, immuni agli attacchi di Luciano; sono, anzi, presentati come esemplificazione concreta di quello ψεῦδος della cui esistenza e necessità Tichiade chiede ragione nella cornice iniziale; quanti, infatti, «senza un obiettivo concreto pongono la menzogna assai più in alto della verità, e vi si crogiolano beati, anche se nulla li costringe a farlo»<sup>103</sup>! Graziati i poeti, seppur innamorati delle fandonie, perché se ne servono per accattivarsi il pubblico, e le città, che vi ricorrono per nobilitare la patria<sup>104</sup>, chiunque altro, senza queste ragioni, trovi diletto nel mentire, sarà da ritenere assolutamente ridicolo<sup>105</sup>, affermazione cui segue, a mo' di esempio, il racconto degli eventi in casa di Eucrate, fattore scatenante della domanda iniziale a Filocle<sup>106</sup>. Quindi, «il punto di partenza, il *quid* dell'indagine, è il problema del mendacio: un problema estetico-letterario, rispetto al quale gli *exempla* sul soprannaturale rappresentano una tipologia qualificante, l'oggetto dell'esemplificazione appunto, ma non la questione in sé»<sup>107</sup>.

Queste premesse appaiono complicate dal peculiare rapporto di Luciano con lo ψεῦδος, cui l'autore annuncia socraticamente di volgersi nel celebre prologo delle *Verae Historiae* (cf. 1 ἐπὶ τὸ ψεῦδος), sulla scia di numerosi e celebri autori, ma in maniera convincente e verosimile (1 πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως)<sup>108</sup>. *Philopseudes* e *Verae Historiae* presentano, del resto, significative vicinanze formali (cf. *Philops.* 4 τὰ μυθώδη e 5 πολλὰ τὰ ἄπιστα καὶ μυθώδη ... πολλὰ τεράστια καὶ ἀλλόκοτα – *VH* 1.2 πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων. *Philops.* 4 ἐπαγωγότατον e *VH* 1.2 ἐπαγωγόν per l'ef-

<sup>103</sup> I οἱ αὐτὸ ἄνευ τῆς χρείας τὸ ψεῦδος πρὸ πολλοῦ τῆς ἀληθείας τίθενται, ἠδόμενοι τῷ πράγματι καὶ ἐνδιατρίβοντες ἐπ' οὐδεμιᾷ προφάσει ἀναγκαία.

<sup>104</sup> Cf. 3 καίτοι τὰ μὲν τῶν ποιητῶν ἴσως μέτρια ἴε, πῶ εστεσαμεντε, 4 ἀλλ' οἱ μὲν ποιηταί, ὦ Τυχιάδη, καὶ αἱ πόλεις δὲ συγγνώμης τυγχάνοιεν ἄν, οἱ μὲν τὸ ἐκ τοῦ μύθου τερπνὸν ἐπαγωγότατον ὄν ἐγκαταμιγνύντες τῇ γραφῇ, οὐπερ μάλιστα δεόνται πρὸς τοὺς ἀκροατάς, Ἀθηναῖοι δὲ καὶ Θηβαῖοι καὶ εἴ τινες ἄλλοι σεμνοτέρως ἀποφαίνοντες τὰς πατρίδας ἐκ τῶν τοιούτων.

<sup>105</sup> Cf. 4 οἱ δὲ μηδεμιᾶς ἔνεκα αἰτίας τοιαύτης ὅμως χαίροντες τῷ ψεύσματι παγγέλοιοι εἰκότως δοκοῖεν ἄν.

<sup>106</sup> «Sai dirmi, Filocle, cos'è che provoca in molti una tale smania per la menzogna che godono a non dire niente di sensato e pendono assolutamente dalle labbra di chi racconta delle assurdità?» (1). Cf. Mestre 2005, 442: «la creencia en este tipo de narraciones está perfectamente justificada porque el oyente se identifica plenamente con ellas, forman parte de su patrimonio y, por lo tanto, le aportan beneficio, y le confieren prestigio ante los demás. Son éstas narraciones que otorgan identidad a quien las evoca como parte de su patrimonio, como herencia directa de los antepasados».

<sup>107</sup> Stramaglia 1999, 74 che riconosce a Reitzenstein 1906, 1-8 il merito di questa lettura ancor oggi condizionale.

<sup>108</sup> Cf. *VH* 1.4 ἔν ν ... τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι, che appare modellata su Plat. *Ap.* 21d (Whitmarsh 2001, 252 n. 24).

fetto psicagogico della menzogna poetica; *Philops.* 1 e *VH* 1.3 per Odisseo capostipite dei bugiardi e *Philops. passim* e *VH* 1.4 per i filosofi che mentono)<sup>109</sup>.

Dunque, l'intento di indirizzarsi allo  $\psi\epsilon\delta\delta\omicron\varsigma$  ad apertura delle *Verae Historiae* è perfettamente in linea con il *Philopseudes*, dove il falso è oggetto di satira ma solo in certe manifestazioni. I poeti, infatti, sono guardati con occhio di riguardo e, tra l'altro, Luciano si colloca, tra le righe, tra le fila di questo gruppo, in maniera analoga, dunque, a quanto accade nelle *Verae Historiae*<sup>110</sup>. Con questi presupposti, non stupisce che nel dialogo confluiscono interi brani di Omero ed Erodoto, due autori menzogneri menzionati da Tichiade, e di Menandro ed Eraclide Pontico, senza dimenticare i repertori di storie di fantasmi<sup>111</sup>.

<sup>109</sup> Schwartz 1951, 4 e 34 ss. Lo studioso sottolinea evidenti paralleli tra i primi paragrafi del *Philopseudes*, le *Verae Historiae* e il *Quomodo historia conscribenda sit*, nella polemica contro i poeti (cf. *Philops.* 2; *VH* 1.3) e gli storici (cf. *Philops.* 2; *Hist. conscr.* 39; *VH* 3), ipotizzando una vicinanza e/o dipendenza cronologica del dialogo dalle altre due opere (più cauta la posizione in Schwartz 1965 per cui si veda sopra la n. 2. Cf. Georgiadou – Larmour 1994, 1478-82 per la relazione tra *VH* e *Hist. conscr.*). Il parallelo con le *Verae Historiae* è riconosciuto anche da Jones 1986, 46: «it is natural that an enemy of falsehood should often turn to the subject of true and false belief, and in two works this theme is particularly prominent: the *Lovers of Lies* and the *True Histories*. Aimed simultaneously at the deceivers and the deceived, much of their humour derives from the author's own entry into the game and his ability to surpass the fantasies of others».

<sup>110</sup> In *Philops.* 2, Tichiade, l'amante della verità, è opposto a quanti, seppur ammirevoli sotto molti punti di vista ( $\sigma\upsilon\nu\epsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma \tau\tilde{\alpha}\lambda\lambda\alpha \kappa\alpha\iota \tau\eta\nu \gamma\nu\omega\mu\eta\nu \theta\alpha\nu\mu\alpha\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$ ), amano la menzogna, ingannando se stessi e quanti incontrano. Tra questi, Tichiade include  $\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\iota\nu\omicron\upsilon\varsigma \dots \tau\omicron\upsilon\varsigma \pi\alpha\lambda\alpha\iota\omicron\upsilon\varsigma \pi\rho\delta \acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon$  (2), annoverando Erodoto, Ctesia di Cnido e il loro diretto precursore Omero (cf. 2  $\pi\rho\delta \tau\omicron\upsilon\tau\omega\nu$ ); hanno, infatti, messo per iscritto menzogne, con il risultato di perpetuare l'inganno. Una lettura attenta rivela quanto sia, in realtà, paradossale e contraddittoria la posizione di Tichiade, «hater of lies» (Ni-Mheallaigh 2010, 127-28). Infatti, nel momento in cui dichiara il proprio disprezzo per un certo tipo di autori, ebbene, in quel momento si colloca (cf. 2  $\pi\rho\delta \acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon$ ), a dispetto delle pretese, sulla scia di quanti hanno un rapporto ambivalente e complesso con la verità (*ibid.*, 122-25. Cf. n. 111), una sorta di eccezione tra gli amanti dello  $\psi\epsilon\delta\delta\omicron\varsigma$ , giustificati dal fatto che vi ricorrono per accattivarsi il pubblico e, per questa ragione, non meritano la massima derisione (cf. 4). Il tutto è ancor più paradossale, visto che la peculiarità delle menzogne di quelli a cui Tichiade si riferisce è che siano scritte; Tichiade, dunque, voce satirica del dialogo, riconosce come propri antenati autori di testi scritti. Il passo, già di per sé contraddittorio (l'«hater of lies» si pone sulla scia dei menzogneri Erodoto, Ctesia e Omero), autorizza una lettura metaletteraria, con uno slittamento dal personaggio satirico all'autore, che si colloca così sulle orme di una tradizione letteraria 'menzognera', non senza conseguenze sulla ricezione del *Philopseudes* (cf. Ni-Mheallaigh 2010 che estende il discorso al gioco di richiami tra *Philops.* 2 e *VH* 2.31 per concludere: «by cross-referencing his work in this way, Lucian raises the reader's awareness that he is the author of more than one work, thus generating an authorial identity that exists at a supra-textual level. His duplication in these two texts of an authorial position that can be identified by the reader across separate works as characteristically "Lucianic" constitutes, effectively, an act of authorial self-creation, ideologically as well as textuality» *ibid.*, 128).

<sup>111</sup> L'opera non si riduce a un semplice, per quanto vivace, centone; la struttura, con l'intento di riprodurre l'animata conversazione tra i numerosi ospiti di Eucrate, ne fa ben altro che un'ordinata raccolta con la cornice dialogica a fare da semplice raccordo, e si innesta su due filoni in piena affermazione (cf. pp. 286 ss). Così, Stramaglia 1999, 74. Guidorizzi 1995, 604, invece, considera il *Philopseudes* «un'antologia di fenomeni paranormali, visti secondo la prospettiva di uno scettico razionalista». Dello stesso parere, Moretti 1993, 45-47. La storia del fantasma della moglie di Eucrate (cf. 27) è modellata su Hdt.



Oggetto della satira del *Philopseudes* sono, dunque, ancora una volta, i filosofi contemporanei di Luciano, irrisi, questa volta, per l'eccessiva credulità nei confronti dei fenomeni magico-religiosi, una critica perfettamente in linea con la diffusione e l'interesse prodotto da questo mondo nel II sec. d.C. (si pensi, dello stesso autore, all'*Alexander* e al *De morte Peregrini*)<sup>112</sup>.

Tutto questo non fa, dunque, che confermare la possibilità che le origini del peculiare finale del *Philopseudes* non siano da ricercare nel loro oggetto, «lo ψεῦδος di chi dovrebbe invece esercitare il λόγος»<sup>113</sup>, ma che, esemplificate dalle peculiarità del personaggio satirico, vadano, invece, ricercate nella natura del testo.

Non sarà, infatti, a mio parere, una coincidenza che nei due dialoghi in cui Luciano innesta la propria satira contro la credulità (*Philopseudes*) e l'ipocrisia (*Parasitus*) dei filosofi contemporanei su due generi particolarmente diffusi, l'elogio paradossale e la narrativa fantastica, ebbene, in questi dialoghi il protagonista sia Tichiade, una voce satirica dalle spiccate peculiarità e che, due volte su due, va incontro a finali tanto peculiari.

In entrambe le opere, infatti, la satira si attua su due livelli: uno di genere, che investe, prendendone le distanze, proprio il genere in cui Luciano si sta cimentando (l'elogio paradossale e l'antica 'fantascienza', in cui, senza un obiettivo concreto e senza costrizioni, ci si crogiola beati nello ψεῦδος, cf. *Philops.* 1). Dall'altro lato, continua, invece, a colpire i soliti soggetti preferiti, i filosofi, la loro falsa apparenza e credulità; non a caso, i ruoli di spicco del *Philopseudes* sono occupati da Ione e Arignoto, esponenti della scuola platonica e pitagorica, che, all'epoca, cominciavano a importare la demonologia e i tratti orientali caratteristici del tardo pensiero greco (cf. n. 13 a p. 288).

La satira di Tichiade andrà, dunque, incontro, a mio avviso, a due finali tanto peculiari (con la voce satirica allieva di Simone e contagiata dal morso dello ψεῦδος), perché, pur colpendo la credulità e l'ipocrisia dei filosofi contemporanei, va a colpire anche i due generi in cui si innesta in maniera fedele ai procedimenti di genere.

Con una buona dose di auto-ironia, Luciano satireggia, dunque, la produzione contemporanea nel momento in cui si dedica a due generi *in auge*, e, secondo un *modus operandi* che è una costante, nel momento in cui vi si applica fedelmente, allo stesso tempo se ne allontana.

---

v 92. All'epoca di Luciano, Erodoto, Ctesia e Omero avevano acquisito fama di mendacità. Erodoto, in particolare, era considerato il padre di tutte le menzogne, cf. Plut. *Mor.* 854e-874c (Porod 2009; Ni-Mheallaigh 2010, 122-25).

<sup>112</sup> Cf. Gascó 1986; Jones 1986, 51: «much of the *Lovers of Lies*, therefore, may be seen as a satire on contemporary philosophers».

<sup>113</sup> Santini 1994, 496.

## 5. Tichiade, ovvero l'“insuccesso”: uno sguardo conclusivo d'insieme

L'impressione a lungo e da alcuni ancora sostenuta secondo cui il sarcastico Tichiade del *Philopseudes* si opporrebbe al suo passivo omonimo, protagonista del *Parasitus*, secondo una dicotomia che li vede tanto lontani nel comportamento quanto vicini nel nome, va, dunque, a mio avviso, ridimensionata. Senza, infatti, negare le peculiarità dei due personaggi, entrambi vanno incontro a due finali tanto peculiari quanto vicini (paradossalmente ‘allievo’ di Simone nel *Parasitus* e addirittura contagiato dallo  $\psi\epsilon\delta\delta\omicron\varsigma$  nel *Philopseudes*), preparati da diversi e interessanti dettagli che, per certi versi, li differenziano da altri protagonisti della satira luciana.

Se questo è sfuggito agli studiosi sarà perché i meccanismi della satira nei due dialoghi sono apparentemente tanto lontani da non interrogarsi su cosa effettivamente si nasconde dietro le apparenze. Dunque, il fatto che nel *Philopseudes* Tichiade si scagli, apparentemente come al solito, contro i destinatari preferiti della satira, ha fatto sì che il legame tra i ‘due’ sia stato spesso accantonato, anche là dove era più palese: il finale quanto meno anomalo, appunto<sup>114</sup>.

La passività del *Parasitus* e il sarcasmo del *Philopseudes* celano, dunque, a mio avviso, lo stesso Tichiade, una voce satirica che fa satira in maniera ‘nuova’, ‘diversa’ dalle altre *personae* luciane, perché questa volta il nuovo dialogo satirico è innestato su due generi alla moda nel II d.C.: l'elogio paradossale e la narrativa fantastica.

È in un simile contesto che Tichiade cammina verso due finali tanto peculiari, forse più scontato, visto la natura del dialogo, nel *Parasitus*, ma preparato con altrettanta sot-

<sup>114</sup> Quando considerata, la peculiarità dei due finali è stata riduttivamente relegata alla vessata questione circa la possibilità di riconoscere nell'ennesima *persona* luciana un vero e proprio *alter ego* autoriale, con l'ovvia ma banale conclusione che dietro il ‘perdente’ Tichiade non possa celarsi Luciano. Nega ogni possibilità di riconoscervi l'autore Dubel 1994, 19 ss., che parte dalle concordanze di fondo tra Licino, il Siro e Parresiade (tutti e tre dotati dei tratti del tipico Ateniese; oratore e autore di dialoghi del tipo di quello di cui è protagonista, il Siro, autore della *Vitarum Auctio* e di dialoghi satirici in generale, Parresiade) per riconoscervi tre autorappresentazioni autoriali. Tuttavia, almeno a partire da Schmid 1891, 311, una parte dei commentatori ha visto in Tichiade un *alter ego* di Luciano; fra questi, Ureña 1995, 175 n. 20; Gassino 2002b, 259. È sulla stessa linea García 2010, 78 per la quale, nei dialoghi più aggressivi, Luciano si serve di un *alter ego* «para conducir la conversación en tono escarnecedor o para meter con cierta violencia el arma del sarcasmo»; tra questi *alter ego*, la studiosa riconosce in ugual maniera Tichiade, Parresiade, Licino e, soprattutto, Menippo. Anche Ni-Mheallaigh 2005, 100-1 ritiene che dietro il Tichiade degli *Philopseudes* si celi Luciano (cf. n. 110). La questione, come al solito in questo autore, è decisamente complessa; lasciando per il momento da parte il caso del *Parasitus*, per quel che riguarda il *Philopseudes*, non si possono trascurare né le critiche allo  $\psi\epsilon\delta\delta\omicron\varsigma$  di cui Tichiade si fa portavoce (senz'altro condivise da Luciano), né che l'«hater of lies» sembri collocarsi sulla scia di una tradizione letteraria menzognera, rappresentata da Erodoto, Ctesia di Cnido e Omero (cf. 2), un'affermazione che sembra avere senso solo presupponendo uno slittamento metaletterario dal personaggio all'autore (cf. n. 110). Senza voler arrivare a una posizione definitiva sull'argomento, complicato dalle peculiarità di Tichiade, ci si limiterà ad affermare che, come in altre occasioni, la componente autoriale è un ingrediente fra gli altri del personaggio satirico; per questa ragione, pare troppo estremistico supporre tanto una totale identificazione con il suo creatore quanto un mancato legame tra i due.

tigliezza nel *Philopseudes*: prima, cerca a più riprese l'appoggio dei compagni, poi, partecipa in prima persona alla discussione con una propria versione delle storie dei fantasmi (cf. 32), e, infine, abbandona la scena perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν)<sup>115</sup>.

Nel caso del *Parasitus*, lo strano e alquanto silenzioso atteggiamento di Tichiade, evidente a tutti e da tutti notato, è ulteriormente sottolineato dal fatto che si possa trovare a occupare posizioni per certi versi 'opposte' a una voce satirica come Licino<sup>116</sup>. Si pensi alla posizione di 'allievo' che occupa circolarmente (cf. 1 σπουδάζω μαθεῖν e 61 πρῶτος μαθητής), non permettendo, come invece Socrate e Licino (cf. pp. 151 ss. e 175 ss.), il capovolgimento dei ruoli e che, divenuto 'maestro', possa finalmente tenere le redini del dialogo. In aggiunta, è convertito dall'elogio della parassitica, in maniera opposta a quanto accade in dialoghi come *De saltatione*, altro elogio in forma di dialogo, *Gallus* e *Nigrinus*, dove sono le voci satiriche a convertire gli interlocutori.

Nel *Parasitus* come nel *Philopseudes*, le peculiarità di Tichiade vanno, dunque, di pari passo e, in un certo senso, preparano dei finali così peculiari. Si è visto, inoltre, come questi non siano, in realtà, imputabili a un mancato intento satirico, che, anzi, si articola su due livelli, colpendo, da un lato, l'ipocrisia (*Parasitus*, cf. pp. 304 ss.) e lo ψεῦδος (*Philopseudes*, cf. pp. 314 ss.) dei filosofi, e, dall'altro, i due generi, elogio paradossale e un certo tipo di narrativa fantastica, in cui Luciano innesta la satira di Tichiade.

Particolarmente sottili sono, infatti, i meccanismi della satira nel *Parasitus*, dove la natura stessa dello scritto, un elogio paradossale in forma di dialogo, crea l'illusione che Luciano, leale ai procedimenti retorici del genere, possa effettivamente elogiare la parassitica e non servirsi dell'elogio a fini satirici (cf. pp. 287 ss.). Non stupisce, dunque, che in una composizione di questo tipo, Tichiade vada incontro alla conversione, risultando, in un certo senso, apparentemente 'sconfitto': nell'ottica del paradosso, infatti, l'oggetto dell'elogio non può che essere vincitore.

Se, dunque, la 'sconfitta' di Tichiade nel *Parasitus* è, in un certo senso, costituzionale al paradosso della situazione, che, per essere completo, deve giungere alle estreme conseguenze e vedere sarcasticamente e paradossalmente vincitore l'oggetto della satira, appare chiaro come essa sia strettamente legata alla scelta, da parte dell'autore, di innestare la satira su un genere a essa estraneo ma di grande successo per la produzione sofisticata contemporanea, l'elogio paradossale.

Così, a mio avviso, anni più tardi, Luciano decide di ricorrere nuovamente a questo personaggio, senza ignorarne il 'passato letterario', segnato dall'esperienza del *Parasi-*

<sup>115</sup> Su questi aspetti del *Philopseudes* si veda estesamente sopra, a pp. 312 ss.

<sup>116</sup> Questo capovolgimento si avvicina a quello osservato per Ermotimo (cf. pp. 198 ss.), ironicamente dotato di alcuni dei tratti riconosciuti da A. Camerotto come caratteristici del cosiddetto eroe satirico.

*tus*, quando la sua satira si trova nuovamente a contaminare un altro genere di particolare successo, non più l'elogio paradossale ma l'antica 'fantascienza'.

L'ipotesi è, cioè, che nello scrivere il *Philopseudes*, Luciano si sia trovato di fronte all'esigenza (dettata, appunto, dalla scelta di genere) di avere una voce satirica in apparenza 'perdente' e che, per questo, abbia scelto di servirsi di chi il suo repertorio gli poneva a disposizione, meglio ancora se questo qualcuno era stato protagonista di un'opera che, come il *Philopseudes*, giocava con la possibilità di fare satira, satireggiando lo stesso genere, 'alla moda', di cui si serviva.

A fare da ulteriore *trait d'union* alle due opere, interviene, del resto, per certi versi, l'*Hermotimus*, applicazione 'corretta' dell'ἔλεγχος socratico, deviatamente utilizzato da Simone nel *Parasitus* (cf. n. 73), che si conclude con la ripresa della celebre immagine platonica del veleno iniettato dalla vipera/filosofia in Alcibiade (cf. *Herm.* 86 ὥσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν e *Symp.* 217e-218b), posta a conclusione, anche questa in maniera 'deviata', del *Philopseudes* (cf. 40, per cui si veda a pp. 311 ss.).

*Parasitus* e *Philopseudes* si pongono, dunque, a mio avviso, in continuità, fondendo insieme l'ispirazione platonica, l'intento satirico e lo stretto rapporto con due generi *in auge* nel II d.C., una continuità avvalorata dal rapporto intrattenuto con altri dialoghi luciani, a cui si oppongono nella ripresa deviata del modello platonico (l'ἔλεγχος il *Parasitus*, la celebre immagine del morso il *Philopseudes*).

Vi è, però, a mio parere, un altro aspetto che potrebbe legare ulteriormente i due dialoghi con Tichiade protagonista.

Al § 20 del *Calumniae non temere credendum*<sup>117</sup>, tra le macchine da guerra, μηχανήματα, di cui i calunniatori si servono contro l'auditorio, compaiono, accanto a inganno, ἀπάτη, spergiuoro, ἐπιorkία, petulanza, προσλιπάρησις, impudenza, ἀναισχυντία, e mille altri misfatti, ἄλλα μυρία ῥαδιουργήματα, proprio τὸ ψεῦδος e la più grande di tutte, ἡ κολακεία.

La presenza, nel medesimo contesto, di κολακεία e ψεῦδος, in un'opera che ha come oggetto la denuncia delle nefaste conseguenze della calunnia, è, senz'altro, di un certo interesse per chiarire il legame che i due dovevano avere agli occhi di Luciano; la scelta della medesima voce satirica per affrontarli mi sembra, dunque, significativa.

Nell'opera, si afferma, inoltre, che nessuno ha il cuore e l'anima tanto forti e nobili da resistere agli attacchi della κολακεία<sup>118</sup> e, poi, si consiglia di adattare di fronte ai calunniatori lo stesso stratagemma suggerito da Omero per le Sirene; in sostanza, sbarrare orecchie e mente alla calunnia e alle sue ancelle (cf. 30), a cui, invece, Tichiade presta

<sup>117</sup> Bolderman data l'opera all'inizio della carriera di Luciano (prima del 155), tra le *meletai*, opinione condivisa da Bompaire. Helm oscilla tra questo periodo e quello 'filosofico', circa 160/165; mentre Schwartz opta per i primi anni del 160, manifestazione tardiva di sofistica; non è, invece, databile per Jones. Bompaire 1998, 137.

<sup>118</sup> Cf. *Cal.* 20 οὐδεὶς γοῦν οὕτω γεννάδας ἐστὶ καὶ ἀδαμάντινον τεῖχος τῆς ψυχῆς προβεβλημένος, ὅς οὐκ ἂν ἐνδοίη πρὸς τῆς κολακείας προσβολάς

tutta l'attenzione di cui è capace, finendo inevitabilmente lusingato dalla *κολακεία* di Simone e mentalmente invaso dai mostri, i fantasmi e le Ecati di Eucrate e dei suoi ospiti. Non a caso, anche il *Calumniae non temere credendum* si chiude, come il *Philopseudes* (cf. 40 μέγα τῶν τοιούτων ἀλεξιφάρμακον ἔχοντες τὴν ἀλήθειαν καὶ τὸν ἐπὶ πᾶσι λόγον ὀρθόν, ᾧ χρωμένους ἡμᾶς μηδὲν μὴ ταράξῃ τῶν κενῶν καὶ ματαίων τούτων ψευσμάτων), con la consapevolezza che i danni prodotti dalla calunnia e dalla sua causa, l'ignoranza, scompariranno quando le azioni degli uomini saranno nella verità<sup>119</sup>.

Tichiade si muove, dunque, in un universo che intrattiene rapporti particolarmente stretti con la realtà letteraria contemporanea. *Parasitus* e *Philopseudes* giocano, infatti, con la possibilità di fare satira attraverso due generi di successo, l'elogio paradossale e il racconto fantastico, che finiscono per essere a propria volta satireggiati.

Se questo accade, è verosimilmente anche per la realtà che i due dialoghi tratteggiano: da un lato, *κόλακες* e filosofastri, evidentemente costruiti su una serie di *clichés* e *topoi* ma, allo stesso tempo, detentori di una nuova e ben poco letteraria vita (per essere così massicciamente presenti e satireggiati nelle opere luciane, cf. pp. 74 ss.); dall'altro, le spinte irrazionalistiche e la vena esoterica in voga tanto tra certa cultura alta quanto tra gli strati sociali subalterni. E, in effetti, come opportunamente notato da M. Aguirre, l'intero *Philopseudes* è costruito sull'opposizione tra lo *ψεῦδος* dei racconti e l'effettiva realtà delle cose di cui Tichiade è strenuo sostenitore<sup>120</sup>.

Sarà forse anche per questo che la figura di Tichiade non è socratica *tout court*, pur essendo al centro di due dialoghi evidentemente platonici. Nel suo mondo, la realtà letteraria è spietatamente vicina alla realtà del II d.C.; e con ciò non si vuole dire che la satira di cui si fanno portavoce altre voci satiriche sia più astratta o meno concreta, ma che è verosimilmente più reale l'atteggiamento del parassita Simone e degli ospiti di Eucrate, neanche minimamente sfiorati dai sarcastici commenti di Tichiade, che quello di un Ermotimo o di un Lessifane, più o meno arrendevoli di fronte alla satira.

Lo stesso Tichiade si dimostra amaramente consapevole dell'immutabilità di certe abitudini, quando abbandonando la scena del *Philopseudes*, commenta rassegnato che,

<sup>119</sup> Cf. *Cal.* 32 ὡς ἂν πεφωτισμένων τῶν πραγμάτων ὑπὸ τῆς ἀληθείας. Di un certo interesse l'espressione utilizzata nel *Calumniae non temere credendum* per indicare l'ostilità di Demetrio agli sregolati costumi di Tolomeo; il filosofo, infatti, è ἀντισοφιστής e, in quanto tale, provoca le ire del sovrano. Allo stesso modo, nel *Philopseudes*, Tichiade afferma che la sua presenza era fastidiosa per Eucrate e i suoi ospiti in quanto confutava le loro menzogne, καθάπερ ἀντισοφιστῆ τῶν ψευσμάτων (39). Cf. Gómez 2003 per il valore dato da Luciano al termine 'sofista', «hombre vacío, farsante, fatuo, adulador, engañoso, sensible a cualquier lisonja, cuya única habilidad consiste en el dominio de la palabra hueca orientado, en términos generales, sólo al aplauso fácil o a la captación y seducción del público» (*ibid.*, 284).

<sup>120</sup> Per un'analisi dell'opposizione realtà/menzogna nel *Philopseudes* e nei suoi racconti, Aguirre 2000.

partito lui, gli altri «ben contenti di essere liberi, ripresero com'è naturale, ὡς τὸ εἰκός, il festino e si riempirono di menzogne»<sup>121</sup>.

E, così, con un colpo di scena finale, Luciano ripristina i 'soliti' meccanismi satirici.

Tichiade, andandosene in silenzio, senza aver ottenuto la 'conversione' dei suoi oggetti d'osservazione, torna a rivendicare la propria estraneità rispetto a essi, a dispetto del fatto di non aver provocato nessun cambiamento. Ma questo non interessa alla satira, quello che conta per Luciano e le sue voci non è altro che una denuncia fondata sulla verità.

---

<sup>121</sup> Ci si discosta, dunque, dalla lettura di Pedrero 2006, 747-50. Sebbene, infatti, si possa concordare sul fatto che, in un certo senso, «Luciano se siente fascinado por este tipo de relatos» (*ibid.*, 749), non sembra, tuttavia, possibile collegare il malessere finale di Tichiade a questa 'fascinazione'. Essa non è, infatti, presentata in termini positivi e, anzi, il proposito finale è quello di guarirne attraverso il farmaco della verità. Aguirre, nonostante l'attenta analisi dell'opposizione verità/menzogna, su cui è incentrato il dialogo, conclude riduttivamente, ponendo l'accento sul fatto che con il *Philopseudes* Luciano si presenta come un «auténtico narrador de cuentos y configura lo que siglos después será el cuento de miedo. Poco importa ya que sean verdades o mentiras sus historias o si se cree o no en ellas. En este caso la intención es puramente estética de entretener al lector, de producirle asombro e incluso – como en los cuentos de miedo – ese escalofrío que sentimos al imaginarnos una sombra misteriosa en la oscuridad de la noche, un susurro extraño, una presencia sobrenatural» (Aguirre 2000, 228).

### APPENDICE. Il morso dell'eroe, dal dialogo platonico alla satira luciana

È noto che la produzione luciana è costellata di motivi tratti dalla tradizione, talvolta riproposti in più luoghi. È il caso della metafora teatrale, uno fra gli stilemi preferiti da Luciano che, come ho cercato di mostrare, nel *Nigrinus* vi ricorre in maniera originale, come strumento di opposizione tra l'agente della satira, quel Nigrino che, seduto nei posti più alti del teatro, osserva dall'alto la scena del mondo, e il suo oggetto, il 'convertito' che su quella scena recita una parte<sup>122</sup>.

Ora, mi pare che vada incontro a una rifunzionalizzazione analoga anche la celebre metafora platonica del morso.

Nel *Simposio* di Platone (cf. 217e6-218a7), Alcibiade si diceva nelle stesse condizioni di chi è morso da una vipera (solo chi ha subito il morso, infatti, può comprendere un simile dolore). La sua condizione è, però, ben più grave perché, morso da dente ben più amaro (la filosofia e i suoi discorsi) e laddove è più doloroso (l'anima o il cuore, comunque la si debba chiamare), si trova nella condizione di fare o dire qualunque cosa la filosofia gli intimi.

Ora, andrà prima di tutto ricordato che in Luciano, al morso della vipera si è sostituito il morso di un cane rabbioso, in linea con l'immaginario cinico, che voleva la follia provocata dal morso di questo animale. È così in tutti i dialoghi in cui compare, *Hermotimus*, *Nigrinus* e *Philopseudes*, ma non nelle *Dipsades*, opera di natura diversa, appartenente al genere della *prolalia*. Qui (cf. *Dips.* 9), ciò che accade a quanti sono morsi dalla dipsada, un serpente di natura velenosa, è accostato a quel che succede all'oratore [*alias* Luciano] davanti al suo pubblico<sup>123</sup>.

Ma veniamo alle sue occorrenze più 'satiriche'. I *logoi* di Nigrino e Tichiade, infatti, due voci satiriche dalle più o meno evidenti ascendenze socratiche (cf. pp. 208 e 300 ss.), provocano effetti in apparenza simili, ma, a un'analisi più attenta, il modello è sviluppato e piegato in funzione del differente contesto.

Nel *Nigrinus*, l'anonimo interlocutore della cornice afferma di essere stato morso dalle parole del 'convertito' alla maniera di un cane rabbioso, divenendo folle (cf. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχὴ ... αὐτὸς ἡμῖν μα-

<sup>122</sup> Cf. pp. 215 ss. Nigrino osserva dall'alto ciò che avviene, «seduto come in un teatro affollatissimo», καθίσας ... ὡσπερ ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ (18), mentre, «come sulla scena in un dramma dai molti personaggi», ὡσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι (20), schiavi divengono padroni, ricchi poveri, poveri satrapi o re e si irrita per l'abbigliamento dei cosiddetti filosofi, più distinto e vistoso degli altri, «pur recitando la stessa parte nel dramma», ὁμοίως ὑποκρινόμενοι τοῦ δράματος (24). Il 'convertito' ha definito con la medesima immagine la propria conversione; afferma, infatti, di essere divenuto «libero da schiavo, ricco veramente da povero, modesto da stolto e borioso» (1). Presenta, inoltre, il racconto della visita a Nigrino come uno spettacolo e teme che, per errori propri, l'amico possa essere indotto a condannare il dramma stesso (cf. 8 προαχθῆς ἡρέμα καὶ αὐτοῦ καταγῶναι τοῦ δράματος, cf. 10 τὸν ἀγῶνα). Di questa *pièce* egli è attore (9 ὑποκριτής) e Nigrino poeta (cf. 9).

<sup>123</sup> Una malattia terribile è, dunque, confrontata, attraverso una *synkrisis*, con qualcosa che dà felicità (cf. estesamente, Mestre 2004, 283-84).

νίαν ὁμολογεῖς;). Come, infatti, chi ne è morso non solo impazzisce ma è anche fonte di contagio, così anche il ‘convertito’, reso folle dalle parole di Nigrino, ha contagiato l’anonimo amico (cf. 38 οἱ πρὸς τῶν κυνῶν τῶν λυττῶντων δηκθέντες οὐκ αὐτοὶ μόνοι λυττῶσιν ... συμεταβαίνεται γάρ τι τοῦ πάθους ἅμα τῷ δήγματι); e si sa che la ‘follia’ è dimensione satirica vicina all’isolamento. Il morso del ‘filosofo’ satirico Nigrino avrebbe, dunque, guarito la sua ‘vittima’, la cui anima è nuovamente in grado di vedere (cf. 4), con il ‘veleno’ della follia<sup>124</sup>.

Nel *Philopseudes*, invece, Filocle accusa Tichiade, morso dalle menzogne in casa di Eucrate, di avergli trasmesso il morso, così che anche lui, ora, vede mostri, demoni ed Ecati ovunque. Infatti, «le persone morse dai cani rabbiosi, οἱ λυττῶντες κύνες, non solo diventano rabbiose e hanno paura dell’acqua, ma se il morsicato addenta a sua volta qualcuno, il suo morso ha lo stesso effetto di quello del cane e anche l’altro individuo prova la stessa paura. E così tu, a quanto pare, morsicato da altre menzogne a casa di Eucrate mi hai trasmesso il morso, σὺ ... δηχθεῖς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδωκέναι κάμοι τοῦ δήγματος, e mi hai riempito l’anima di demoni» (40)<sup>125</sup>.

L’immagine è, dunque, la stessa del *Nigrinus*, seppur con i dovuti *distinguo*; anche Filocle, infatti, si comporta come un cane rabbioso a seguito del morso del personaggio satirico.

Le parole di Tichiade, non sono, però, intrise dello stesso veleno di quelle di Nigrino; per quanto riferiscano parole di ‘filosofi’, riguardano, invece, storie sul sovrannaturale, connotate (nella cornice iniziale) sotto il segno dello *pseudos* (cf. 1); non sono, quindi, fonte di guarigione. L’immagine assume, pertanto, valore ‘negativo’ rispetto all’occorrenza del *Nigrinus*, più vicina all’originale contesto platonico. Qui, infatti, la parola continua ad avere risultati ‘positivi’, tant’è che guarisce la vista dell’anima del convertito.

L’occorrenza del *Philopseudes* sarà, invece, per altri versi, da avvicinare alla battuta conclusiva dell’*Hermotimus*, per quanto, in questo caso, l’artefice del morso non sia il personaggio satirico ma i cosiddetti filosofi, oggetto della sua satira. L’eponimo stoico, infatti, trasformatosi in un ‘uomo nuovo’ in ogni senso, dall’aspetto al modo di vivere (cf. 86 ἄπειμι γοῶν ἐπ’ αὐτὸ τοῦτο, ὡς μεταβαλοίμην καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σχῆμα), ha tutte le intenzioni di fuggire eventuali futuri incontri con filosofi, come se si trattasse di cani rabbiosi (cf. 86 ὥσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν), e, in quanto tali, fonte di un contagio, ancora una volta, negativo (cf. p. 185).

La ripresa dell’*Hermotimus* e del *Philopseudes* inverte, dunque, l’originale immagine platonica, secondo un *modus operandi* tipicamente luciano<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> Cf. pp. 211 ss. Per la follia, dimensione satirica vicina all’isolamento, pp. 334 ss., con riferimento alla derivazione comica del motivo (per il quale si veda più estesamente a pp. 40 ss.).

<sup>125</sup> Cf. Schwartz 1951, 60; Albini 1993, 105 n. 70. Sull’immagine del morso nel *Philopseudes*, cf. pp. 311 ss.

<sup>126</sup> In *Herm.* 63, Licino invita lo stoico a lasciarlo chiacchierare e considerarlo un «esaltato», κορυβαντιῶντι, lo stesso verbo con cui Alcibiade descrive il turbamento provocato da Socrate in *Symp.* 215e1-



Mi sembra, però, che qualcosa possa ancora essere aggiunto.

L'occorrenza del *Philopseudes* si innesta, infatti, all'interno di una satira che, come ho cercato di mostrare, presenta indiscutibili peculiarità (cf. pp. 308 ss.). Come si diceva, infatti, le parole di Tichiade hanno ben altro veleno rispetto al modello ma anche rispetto a quelle di Nigrino, giacché contaminano realmente il destinatario che vede demoni ovunque e ha bisogno di un antidoto (cf. 40 ἀλεξιφόρμακον), niente poco di meno che la verità e la «capacità di ragionare rettamente su tutto; se ce ne serviamo nessuna di queste vuote e vane menzogne ci potrà mai turbare» (40).

Il che apre la strada a un'ultima osservazione sulla ripresa del *Nigrinus*. Per quanto, infatti, anch'essa evidentemente ricalcata (al di là della trasposizione cinica) sul modello platonico, conosce, però, una nuova contestualizzazione.

Diversamente da Alcibiade, i due destinatari del morso di Nigrino non comprendono, infatti, la portata del morso e vogliono guarirne, proponendosi di rivolgersi nuovamente al filosofo alla ricerca di una 'contro-guarigione' (cf. *Nigr.* 38). Il contagio 'positivo' di questo morso, che ha guarito la vista dell'anima del 'convertito' grazie al farmaco agrodolce delle parole<sup>127</sup>, è, dunque, visto come 'negativo' dai suoi destinatari, che non capiscono la portata (satirica) della follia, provocata dal morso (cf. 38 πολυγονεῖται ἡ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχὴ ... αὐτὸς ἡμῖν μανίαν ὁμολογεῖς;).

In maniera disincantata, il *Nigrinus* sembra, dunque, portare in scena un'amara reazione alla satira; i *logoi* della voce satirica e i loro effetti possono, infatti, talvolta essere accettati nell'apparenza (da cui l'entusiasmo del convertito) ma non nelle sue implicazioni concrete, l'adozione di un nuovo punto di vista, satirico, rappresentato dalla follia<sup>128</sup>.

D'altro canto, non tutti sono in grado e vogliono resistere alle Sirene, cui Nigrino, sorta di mitica personificazione del vero filosofo che, come un eroe, affronta la catabasi

---

2). Diversamente dal modello (per cui si veda a p. 140), però, l'invasamento non è nei destinatari ma nel fautore del discorso. Un'inversione analoga interessa anche altre riprese platoniche, come *Lex.* 22 ὡς νῦν γε ἐλελήθεισας σαυτὸν τοῖς ὑπὸ τῶν κοροπλάθων εἰς τὴν ἀγορὰν πλαττομένοις εἰκοῦς, κεχρωσμένος μὲν τῇ μίλτῳ καὶ εὐθρυππος ὢν, per il quale è possibile il parallelo con *Symp.* 215b1-3 ἐν τοῖς ἐρμολυφείῳσιν καθημένοις, οἷστίνας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ ἢ ἀγλῶδους ἔχοντας, οἱ δὲ χάρδῃ διοιχθέντες φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔξοντας θεῶν. In questo caso, le statuette cui Lessifane è accostato, sono belle all'esterno ma vuote all'interno; i sileni cui Socrate somiglia, invece, sono brutti all'apparenza ma, aperti, rivelano immagini divine. Così, in *Gall.* 24, l'opulenta apparenza delle statue di Poseidone e Zeus si oppone all'interno di stanghe, mantelli e chiodi e in *Im.* 11, la bellezza di Pantea è opposta a quella dei templi egizi, belli fuori ma con dei-animali dentro, capovolgendo, ancora una volta, la suggestione platonica. Infine, nel *Symposium*, gli *idiotai* sono presentati come un esempio di *metriotes*, capovolgendo le differenze tra un banchetto di gente comune e uno di saggi mostrate da Platone in *Prot.* 347c-348a. Su questi aspetti, si vedano le nn. 39 e 92 a pp. 165 e 181.

<sup>127</sup> Cf. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὄξυδερκέστατος κατὰ μικρὸν ἐγγινόμενῃ ἐλελήθειν γὰρ τῶσιν αὐτὴν τυφλῶτοςαν περιφέρων e 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ.

<sup>128</sup> Su questa lettura della satira del *Nigrinus*, si veda estesamente a pp. 220 ss.

verso Roma, resiste senza tapparsi vilmente le orecchie<sup>129</sup>. Non a caso, nel *Calumniæ non temere credendum*, Luciano invita a sbarrarsi orecchie e mente contro la calunnia e le sue ancelle, lo stesso stratagemma suggerito da Omero per le Sirene (cf. 30).

Mi pare allora significativo che nel *Philopseudes*, Tichiade, i cui *logoi* sono fonte di un contagio ‘negativo’, non sbarri le orecchie proprio allo *pseudos*, un misfatto etichettato come tale proprio nel *Calumniæ non temere credendum* (cf. 20).

Nell’universo luciano, un mondo attento alla realtà del II d.C., la metafora socratica del morso va, così, incontro a un nuovo sviluppo.

L’atteggiamento degli ospiti di Eucrate, neanche minimamente sfiorati dai sarcastici commenti di Tichiade (al punto da contaminare anche il personaggio satirico), e quello del ‘convertito’ e dell’amico, troppo spaventati dalle conseguenze della guarigione satirica per accettare la follia e collocarsi al di fuori della società, sarà stato, infatti, verosimilmente assai probabile in un mondo popolato da supposti ‘filosofi’, ‘intelletuali’ e *kolakes*, che, per quanto evidentemente costruiti su tutta una serie di *clichés* e *topoi*, dovevano allo stesso tempo aver acquisito nuova e ben poco letteraria vita. Nella complessa situazione del II sec. d.C., questo autore profondamente calato nella realtà del proprio tempo, ne fece, infatti, un ripetuto e insistito oggetto di denuncia.

Anche laddove portate in scena, dunque, alla satira non interessano le conseguenze di tale denuncia, del morso del personaggio satirico, se non nella misura in cui possono essere ancora oggetto di satira (come nel *Nigrinus*). Questo fa parte del gioco della satira, che ha come obiettivo essenziale l’osservazione critica della realtà per smascherarne contraddizioni e vizi. L’azione dell’eroe satirico, erede originale dell’eroe comico e dell’eroe filosofo, si ferma qui.

<sup>129</sup> Cf. 19 ἀτεχνῶς δεῖ τὸν Ὀδυσσεῖα μιμησάμενον παραπλεῖν αὐτὰ μὴ δεδεμένον τῷ χεῖρι, δειλὸν γάρ, μὴδὲ τὰ ὦτα κηρῷ φραζάμενον, ἀλλ’ ἀκούοντα καὶ λελυμένον καὶ ἀληθῶς ὑπερήφανον. Cf. *Nigr.* 17 λόγον ἀπήτουν τῆς δεῦρο ἀφίξεως, ἐκεῖνα δὴ τὰ τοῦ Ὀμήρου λέγων  
τίπτ’ αἰτ’, ὦ δύστηνε, λιπὼν φάος ἡελίοιο,  
τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν εὐτυχίαν ἐκείνην καὶ τὴν ἐλευθερίαν, ἦλυθες, ὄφρα ἴδης τὸν ἐνταῦθα θόρυβον (cf. Hom. *Od.* XI 93-94) e *Nigr.* 18 καθάπερ ὁ Ζεὺς τὸν Ἔκτορα ὑπεξαγαγῶν ἐμαυτὸν ἐκ βελέων, φασίν  
ἔκ τ’ ἀνδροκτασίης ἔκ θ’ αἵματος ἔκ τε κυδοιμοῦ (cf. Hom. *Od.* XI 163-64).

**CONCLUSIONI.**  
**LUCIANO E IL SUO EROE SATIRICO.**

È giunto il momento di tirare le somme di questa ricerca, il cui intento, partendo dal § 33 del *Bis accusatus*<sup>1</sup>, vero e proprio manifesto della *mixis* e del nuovo dialogo satirico, era mostrare come questa finisse per investire, insieme con altri e più studiati aspetti dei dialoghi, anche i loro protagonisti e imprese.

Questi personaggi, a metà strada tra figure letterarie e *alter ego* autoriali, ereditano tratti che, discendendo dai protagonisti della commedia (aristofanea ma anche menandrea) e dal personaggio principale dei dialoghi platonici, concorrono, a distanza di secoli e in ben altro ambiente culturale, a disegnare quello che gli studi più recenti hanno identificato come ‘eroe satirico’.

Sebbene caratterizzati da un’indubbia continuità, gli eroi luciane, da veri e originali portavoce della satira, evitano schematismi eccessivi, a partire dalla possibilità di identificarli *tout court* con il loro creatore. Per quanto, infatti, Luciano se ne serva per entrare in testi, in cui, solo molto raramente, si affaccia con il proprio nome<sup>2</sup>, allo stesso tempo, intreccia con il pubblico un gioco metaletterario che non permette semplificazioni troppo marcate.

### **1. Il nome, un ‘biglietto da visita’ dalle implicazioni metaletterarie**

Nel nuovo dialogo satirico, Luciano, come Platone, non parla in prima persona; a farlo per lui sono le sue voci satiriche, che, talvolta, ritornano ‘identiche’ in più dialoghi (Licino è protagonista di ben sette opere; Menippo, Tichiade e Momo di due), pur essendo generalmente distinte (come si sottolineerà più avanti) in funzione della strategia

---

<sup>1</sup> «I torti e le offese che ho subito da costui [l’oratore siro] consistono in questo, che, mentre prima ero una persona rispettabile e studiavo gli dei e la natura, e i cicli periodici dell’universo camminando su in aria al di sopra delle nubi, dove “Zeus, grande nel cielo, corre guidando il suo carro alato”, costui di sua mano, quando già volavo sulla cupola celeste e salivo oltre “il dorso del cielo”, mi frantumò le ali ed eguagliò il mio genere di vita a quello del volgo; mi tolse la maschera tragica della mia saggezza e me ne mise un’altra, comica e satirica, quasi ridicola. Poi aggruppò e racchiuse con me il Motteggio, il Giambo, il Cinismo, Eupoli e Aristofane, autori bravissimi nello schernire le cose sacre e nel canzonare le cose rette; e infine, dissepolto un certo Menippo, uno dei cani antichi, molto ringhioso, sembra, e mordace, anche questo mi gettò addosso, un cane veramente temibile dal morso furtivo, in quanto mordeva ridendo» (cf. *Bis acc.* 34).

<sup>2</sup> Fatta eccezione per le didascalie di *Gallus* e *Pseudologista*, non attribuibili all’autore (cf. Goldhill 2002, 63-64), Λουκιανός compare in *Alex.* 55, *Nigr.* 1, *Peregr.* 1, *VH* 2.28 e non è comunque unanimemente ritenuto una spia dell’affacciarsi dell’autore nel testo (cf. Ureña 1995, 178; Goldhill 2002, 63; Gassino 2010, 90). Più estesamente, si veda la n. 61 a p. 20.

delle opere di cui sono protagoniste<sup>3</sup>. Mentre, dunque, due personaggi si fronteggiano su posizioni familiari e, al tempo stesso, incompatibili, il Samosatense proietta se stesso sul sostenitore del punto di vista, a suo parere, più condivisibile, e che, in genere, finisce per dominare la conversazione sul piano teorico e intellettuale<sup>4</sup>. È, così, per Cinisco, Menippo e Momo di fronte a Zeus sull'Olimpo, per Parresiade condotto a processo nel *Piscator*, per Nigrino di fronte al cosiddetto 'convertito' dell'omonimo dialogo e, in maniera forse ancor più macroscopica (se non altro per il numero di dialoghi di cui è protagonista), per Licino.

Luciano si mostra, dunque, tutt'altro che riluttante nel ricorrere a un ampio numero di portavoce dai nomi spesso parlanti, una sorta di 'biglietto da visita' con cui mandarli in scena. La tecnica onomastica luciana è, infatti, estremamente consapevole, così che componenti e significato sono adeguati al personaggio per meglio descriverlo e farne uno strumento di *humour* a vari livelli<sup>5</sup>.

Si pensi a Παρρησιάδης Ἀληθίωνος τοῦ Ἐλεγκτικλέους (*Pisc.* 9), un nome che è un vero e proprio manifesto satirico, giacché dichiara le virtù fondamentali dell'eroe e della satira (cf. pp. 14 ss.), o a Licino, la cui assonanza con il nome del creatore, gioca, forse ancor più della provenienza di Parresiade dalla regione dell'Eufrate (cf. 19 σόρος ... τῶν Ἐπευφρατιδίων), con la possibilità di identificarlo con l'autore, un tema nient'affatto secondario per gli studi luciani<sup>6</sup>. La quasi perfetta omonimia, infatti, da un lato sembra legittimare la possibilità di riconoscerci, a pieno diritto, un *alter ego* autoriale, dall'altro, invece, sottolinea una certa distanza, per lo stesso tramite con cui il personaggio è fornito di *auctoritas*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Dubel 1994, 24. L'assenza di Luciano dai dialoghi è messa in relazione con il modello platonico da Goldhill 2002, 63 e Ni-Mheallaigh 2005, 89-103. La studiosa individua nel vasto stuolo di *personae* luciane, un'allusione alla velata presenza di Platone nelle proprie opere.

<sup>4</sup> Branham 1985, 37 ritrova questo atteggiamento in *Utopia* di Thomas More proprio sulla base del modello luciano (cf. Carsana 2008, 177-78).

<sup>5</sup> Ureña 1995, 175. Sui nomi propri in Luciano, Wendel 1900, 39 ss.; Helm 1906, 271-73; Bellinger 1928; Bompaire 1958, 699-704 (con considerazioni sul loro «état civil proprement attique», funzionale a riequilibrare «le mirage barbare»); Schwartz 1982, 259-64 (per i filosofi).

<sup>6</sup> Cf. Dubel 1994, 19 ss. Cf. Rochette 2010, 219 che considera Parresiade una prosopopea dello stesso Luciano.

<sup>7</sup> Cf. Bowie 1970, 32; Jones 1986, 8 e 19; Ureña 1995, 178; ; Iannucci 2009, 103; Ni-Mhealleigh 2010, 129 in partic. 131; e, più estesamente, sopra le nn. 40 e 41 a pp. 165 ss. Il nome 'Licino' (cosa per lo più non notata o comunque trascurata dagli studiosi) vanta il precedente di Aristoph. *Ach.* 49-51, dove Anfitteo rivendica come padre un certo Λυκῖνος, alludendo, apparentemente, al Liceo, luogo abitualmente frequentato da Socrate, come confermato dal nome della nonna, Φαινάρπη, omonima della madre del filosofo (cf. Gallavotti 1932, 69-70; Starkie 1968, 21). Non si può escludere che Luciano possa aver tenuto presente il passo; l'autore conosceva, infatti, gli *Acarnesi* (cf. Ledergerber 1905; Householder 1941; e, più estesamente, sopra pp. 53 e 58 ss.). Il parallelo consentirebbe, infatti, a Licino di recuperare, anche a livello onomastico, il modello socratico, attivo, con estrema continuità, nella maggior parte dei dialoghi di cui è protagonista (cf. pp. 185 ss. Branham 1989a, 105-6 si sofferma su una certa evoluzione nella caratterizzazione della figura).

Luciano gioca, del resto, in continuazione con la possibilità di essere riconosciuto dietro ai suoi personaggi; dal Siro del *Bis accusatus* e da Parresiade, entrambi originari delle stesse regioni del loro creatore (promulgatori di un nuovo e stravolgente programma letterario, in nome del quale sono trascinati a processo, tema in cui s'inserisce quello dell'autodifesa, entrambi centrali e biograficamente significativi, cf. *Bis acc.* e *Apol.*)<sup>8</sup>, a voci anonime che si levano ora nell'*Eunuchus* (dove nel contenzioso tra Bagoa e Diocle, riportato da Licino, risuona una terza voce il cui nome rimarrà oscuro)<sup>9</sup>, ora nei *Contemplantes* (cf. 21), dove, come ho cercato di mostrare, gli anonimi sono esplicitamente caratterizzati nelle vesti di personaggi satirici (cf. pp. 249 ss.)<sup>10</sup>.

Dietro a queste figure gli studiosi hanno, infatti, a più riprese tentato di riconoscere Luciano in persona, un tentativo verosimilmente ancor più allettante per quelle voci la cui caratterizzazione si arricchisce di valenze metaletterarie<sup>11</sup>.

Si pensi a Tichiade che in *Philops. 2*, è opposto a quanti amano la menzogna, ingannando se stessi e quanti incontrano. Tra questi, il personaggio include ἐκείνους ... τοὺς παλαιούς πρὸ ἐμοῦ, annoverando Erodoto, Ctesia di Cnido e Omero, colpevoli di aver messo per iscritto menzogne, perpetuando l'inganno. Allo stesso tempo, però, Tichiade si colloca (cf. πρὸ ἐμοῦ) sulla scia di questi ultimi, detentori di un rapporto ambivalente e complesso con la verità, una sorta di eccezione tra gli amanti dello *pseudos*, perché vi ricorrono per accattivarsi il pubblico e, per questa ragione, non meritano la massima de-

<sup>8</sup> Così, Gargiulo 1993, 200-1. «Calandosi in un personaggio di fantasia dal nome “parlante” (Parresiade), Luciano esprime il suo diritto alla libertà di parola di fronte a filosofi e intellettuali dei suoi tempi, la sua volontà di denunciare e attaccare i vizi, le piccinerie, le imposture, i falsi valori che in quelle cerchie allignavano. Proponendo, d'altro lato, una più discreta identificazione di sé con la figura mitica che più di ogni altra impersonava l'ἐλευθεροστομεῖν (Aesch. *PV* 180) verso gli dei, Luciano avrebbe reso chiaro il suo intento di cambiare di tanto in tanto scenario e protagonisti per cercare e smascherare anche nel tradizionale mondo degli Olimpi analoghi – o i medesimi – vizi e falsi valori» (*ibid.*, 201). Su Siro e il significato di tale provenienza per la satira, si veda anche Camerotto 2012, 221-24.

<sup>9</sup> Cf. 10 τὸ δὲ ὄνομα ἐν ἀφανεί κείσθω. L'appunto richiama inevitabilmente l'attenzione; anche i due giudici, infatti, sono anonimi, ma la cosa era passata sotto silenzio.

<sup>10</sup> Il protagonista di *Bis accusatus*, dopo essere stato presentato come l'oratore Siro (cf. 14 τῷ ῥήτορι τῷ Σύρω), resta tale per l'intero dialogo. Questa identità, per così dire 'ossimorica' (una volta divenuto oratore, infatti, e immesso nella *paideia* greca, Siro perde i tratti del barbaro, ma senza rinnegare le proprie origini) esprime bene l'importanza che l'appartenenza al mondo greco aveva, a livello culturale, per Luciano, che la proietta sui suoi eroi. Per l'importanza riservata da Luciano alla cultura greca, mezzo di promozione sociale, a partire dal fatto linguistico, senza, tuttavia, ripudiare né privare di importanza le proprie origini barbare si veda, da ultimo, Rochette 2010. Per l'ammissione di Siro alla *paideia* greca come immissione nella società greca, concretizzata dall'iscrizione, illegale, nella stessa tribù di Retorica (cf. 27 ἀγαγοῦσα αὐτὸν εἰς τοὺς φυλέτας τοὺς ἐμοὺς παρενέγραψα καὶ ἀστὸν ἀπέφηνα), confermata dallo stesso Siro (cf. 30 εἰς τοὺς Ἑλληνας ἐνέγραψεν), Dubel 1994, 21-22 che ne interpreta l'origine straniera alla luce della trasformazione del genere dialogico, di cui è accusato; infatti, «en tant que syrien, le personnage a en commun avec ce nouveau dialogue d'être un ξένος ... ainsi, associée à la nouveauté, la qualité de barbare du personnage devient une qualité créatrice, signe de l'aptitude de l'écrivain au renouvellement».

<sup>11</sup> Per l'anonimo dell'*Eunuchus*, Harmon 1955, 9 n. 2 e 341 n. 1 (cf. Anderson 1976a, 63 e 79) e sopra a p. 167 e la n. 43. Per gli anonimi dei *Contemplantes*, Schwartz 1965, 53 n. 1 (cf., sopra, la n. 72 a p. 250).

risione (cf. 4). Il tutto è, se possibile, ancor più paradossale, giacché la peculiarità delle menzogne di quelli tra le cui fila Tichiade, una voce satirica, si pone, è il fatto che siano scritte. Il passo permette, dunque, una lettura metaletteraria, con uno slittamento da Tichiade a Luciano, che si colloca, così, sulle orme di una tradizione letteraria ‘menzognera’, non senza conseguenze sulla ricezione dell’opera<sup>12</sup>.

Ancora più intricato è il gioco di specchi portato in scena nel *Nigrinus*, per il quale, mettendo da parte la possibilità di riconoscere un personaggio storico dietro all’eponimo filosofo, andrà, invece, nuovamente notato come le identità siano attentamente dissimulate, disorientando il lettore<sup>13</sup>. Fiumi d’inchiostro sono, infatti, stati versati nel tentativo di identificare nel ‘convertito’ Luciano in persona. L’opera si apre, infatti, con una lettera dedicatoria da parte di un tale Λουκιανός al filosofo (cf. *praef. Nigr.* 1 Λουκιανός Νιγρίνω εἰς πρόπτειν), che confessa di essere stato completamente conquistato dalle sue parole (cf. *praef. Nigr.* 6-7 μὴ παρέργως εἴλημμαι πρὸς τῶν σῶν λόγων), lasciando presumere che il cosiddetto ‘convertito’, di ritorno da Roma e ferito dall’incontro con Nigrino, possa essere Λουκιανός, *alias* Luciano<sup>14</sup>. La situazione è, però, ulteriormente complicata dalla posizione del convertito nel dialogo, di cui, a mio parere, è oggetto di satira (cf. pp. 217 ss.).

Nel variegato universo luciano, arrivare a una risposta univoca e definitiva su quanto e come Luciano si celi dietro alle sue voci satiriche, non sarà forse mai possibile; in questo autore originale, poco incline a schematismi, cercare di riconoscere una regola, valida sempre e comunque per tutte le voci satiriche, può risultare, infatti, alquanto fuorviante.

Proprio Tichiade che, collocandosi sulle orme di una tradizione letteraria ‘menzognera’, permette una lettura metaletteraria del passo (cf. *Philops.* 2), confermata dal peculiare rapporto di Luciano con lo ψεῦδος, teorizzato nel prologo delle *Verae Historiae*<sup>15</sup>, smentisce, infatti, qualsiasi illusione circa la possibilità di stabilire l’equazione Tichiade/Luciano.

<sup>12</sup> Ni-Mheallaigh 2010, 127-28. Si veda anche sopra, la n. 110 a p. 316.

<sup>13</sup> Cf. Dubel 1994, 20 n. 7; Cancik 1998, 31; Schroeder 2000, 441; Whitmarsh 2001, 273-74 e 278; Schlapbach 2010, 263-64 (cf. Ni-Mheallaigh 2005, 89-103). Sulla possibilità di riconoscere un personaggio storico dietro Nigrino, una possibilità che, se reale, ha ormai perso l’immediatezza che doveva avere per Luciano e i suoi contemporanei, Quacquarelli 1956, 43-49; Schwartz 1965, 95-98; Tarrant 1985 (per la sua confutazione, si veda sopra a pp. 227 ss.).

<sup>14</sup> Cf. Quacquarelli 1956, 35 ss.; Schroeder 2000, 439-40; Goldhill 2002, 64; Schlapbach 2010, 264. Su tutte queste problematiche, si veda estesamente a pp. 227 ss.

<sup>15</sup> *VH* 1.4 ἔν ... τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεῦδομαι. Il *Philopseudes* presenta con le *Verae Historiae* significative vicinanze formali. Cf. *Philops.* 4 τὰ μῦθῳδῃ e 5 πολλὰ τὰ ἄπιστα καὶ μῦθῳδῃ ... πολλὰ τεράστια καὶ ἀλλόκοτα – *VH* 1.2 πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μῦθῳδῃ συγγεγραφότων; *Philops.* 4 ἐπαγωγότατον e *VH* 1.2 ἐπαγωγόν per l’effetto psicagogico della menzogna poetica; *Philops.* 1 e *VH* 1.3 per Odisseo capostipite dei bugiardi e *Philops. passim* e *VH* 1.4 per i filosofi che mentono (Schwartz 1951, 4 e 34 ss.; e si veda più estesamente sopra a p. 315).

Questo personaggio, infatti, voce satirica di due dialoghi, *Parasitus* e *Philopseudes*, in cui la satira è innestata su due generi in voga nel mondo greco-romano del II d.C. (cf. pp. 286 ss.), per quanto portavoce di punti di vista senz'altro associabili all'autore, non si mostra propriamente 'a proprio agio' nel condurre una satira inserita, questa volta, in due generi oggetto dello sguardo satirico del samosatense (l'elogio paradossale e la prima 'fantascienza').

Tichiade non attacca, infatti, diffusamente Simone, Eucrate e i suoi ospiti, con la tipica *verve* satirica. Non solo: nel *Parasitus*, finisce col decidere di divenire *πρῶτος μαθητής* di Simone (61, cf. 1 *σπουδάζω μαθεῖν*) e nel *Philopseudes*, abbandona il campo perché non più disposto a «parlare solo contro tutti» (39 *μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν*), rinunciando, in un certo senso, all'isolamento della denuncia satirica (cf. pp. 65 e 170 ss.). Per di più, si allontana contagiato dal morso dello *ψεῦδος* ed è, a propria volta, fonte di contagio (cf. 40). Eppure, non vi sono dubbi sul fatto che parassitica e *ψεῦδος* siano oggetti dello sguardo satirico di Luciano (accanto a due generi tanto alla moda).

Possibile, allora, che Tichiade sia da identificarsi *tout court* con il suo creatore? Il nome, del resto, con il suo significato («figlio della *Tyche*») pare particolarmente appropriato per un divulgatore di motivi cinici, per i quali la *Tyche* era divinità potente molto temuta<sup>16</sup>.

Dare una risposta a questa e simili domande, valide per tutte le voci satiriche luciane (si pensi ancora una volta all'assonanza *Λυκῖνος/Λουκιανός*, che avvicina e insieme allontana) esula dagli ambiti di questa ricerca e, presumibilmente (lo si ribadirà), nel caleidoscopico mondo della satira, non sarà forse mai possibile.

Luciano ricorre, infatti, a un ampio numero di portavoce evitando la monotonia e, per quanto tutti accomunati dal medesimo disgusto per i cosiddetti filosofi (un'antipatia che, altrove, lo stesso autore esprime personalmente), considerare gli eroi satirici 'semplici' *alter ego* sarebbe, a mio avviso, per lo meno riduttivo.

In quanto parte integrante e complesso prodotto della *mixis*, l'eroe satirico comprende, infatti, elementi della personalità del suo creatore, ma questo non ne è che uno degli ingredienti, alla stessa stregua della componente comica, filosofica e cinica<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Ureña 1995, 77 (cf. Dubel 1994, 20 n. 6 per il quale Tichiade rappresenta «l'homme de la rue»). Cf. *Suid.* τ 1236, s.v. Τυχιάδης: πατρωνυμικόν.

<sup>17</sup> Si pensi al peso occupato, a livello onomastico, dalla corrispondente tecnica comica, in particolare aristofanea, in ragione della precisa corrispondenza tra nome e personaggio; Diceopoli, Trigeo, Pisetero, Prassagora e Strepsiade racchiudono, infatti, nel nome le azioni che porteranno a termine (cf. Barton 1990, 19-27, in partic. 24); esattamente come Parresiade si svela un campione di *parrhesia* e Momo nell'arte del biasimo. Per questi aspetti in Aristofane, si veda anche Marzullo 1953, 99-105 che contestualizza il gioco tra nomi e personaggi della Commedia Antica nel sistema culturale e letterario della Grecia arcaica e classica. Tra i numerosi contributi sul nome in Aristofane, Taillardat 1956, 8-10; Paganelli 1979, 231-35; Bonanno 1987, I, 213-28; Olson 1992, 304-19. Il parallelo tra la tecnica onomastica aristofanea e quella di Luciano è già in Ureña 1995, 198-99. Un'osservazione interessante al riguardo è quella di Ni-Mheallaigh 2005, 99 che, pur ritenendo possibile che dietro Licino si celi Luciano, non

## 2. 1. Il punto di vista straniante: un eroe dall'apparenza tutt'altro che 'eroica', satira e paradigma cinico

Accanto al nome, l'altro 'biglietto da visita' con cui Luciano manda in scena i suoi eroi, è, laddove descritto, l'aspetto, un elemento attraverso cui l'influenza aristofanea e socratica traspare frammista al legame con i valori cinici.

Se già Socrate e gli eroi comici non si caratterizzavano, infatti, per avvenenza e prestantza fisica, anche gli eroi luciane non sono, in alcun modo, da meno<sup>18</sup>. Si pensi a Licino, ancora più goffo, se possibile, dei personaggi aristofanei, mentre si aggrappa, a due mani, ad Adimanto per salire sull'Iris (cf. *Nav.* 1) o supplica, senza remore, Samippo perché lo lasci in Grecia come satrapo perché δειλός (33); è persino immaginato in fuga da un intero esercito alla volta della palestra, mentre abbandona il campo di battaglia (cf. 37, cf. p. 186)<sup>19</sup>.

La bellezza, d'altra parte, è valore regolarmente bersagliato dalla satira luciana (cf. *D. Mort.* 1.3, 5, 20.3, 29.2; *Nec.* 15), criticato già dai cinici (cf. *Diog.* 6.9 Antistene, 6.96 Cratete)<sup>20</sup>.

Quando presenti, gli attributi esteriori dell'eroe satirico sono, dunque, quelli del filosofo cinico (cf. *Icar.* 31, *Vit. Auct.* 7-9): un vecchio dalla testa pelata, coperto da un logoro mantello pieno di toppe, che vive nella povertà assoluta, garanzia di libertà e *parrhesia*<sup>21</sup>. Così, Cinisco non possiede neppure l'obolo da dare a Caronte (cf. *Cat.* 19) e Micillo non sa neppure che forma la moneta abbia (cf. *Cat.* 21); non possiede nemmeno un obolo neanche Menippo (cf. *D. Mort.* 2) e sempre Micillo inventaria beni che, in realtà, non possiede (cf. *Cat.* 15)<sup>22</sup>.

Ma è con Cinisco, in particolare, che Luciano porta in scena un filosofo cinico in abiti satirici. Già il nome allude, infatti, all'appellativo di 'cane', associato talvolta a Dio-

crede, tuttavia, che questo sia valido per tutti i dialoghi, proprio in nome della natura non monolitica delle *personae* luciane.

<sup>18</sup> Camerotto 2009c, 2 rileva, al riguardo, «un rovesciamento delle attese che denuncia una funzione». Per l'aspetto silenico di Socrate si veda, soprattutto, *Plat. Symp.* 215a ss. (cf., sopra, a pp. 136 ss.).

<sup>19</sup> Cf. Husson 1970, II, 74. Un ulteriore termine di raffronto è offerto dallo scita Anacarsi che, pur cercando di camuffarsi, è immediatamente riconoscibile per le vesti straniere (cf. *Anach.* 16 τὸν γὰρ πῖλόν μοι ἀφελεῖν οἴκοθεν ἔδοξεν, ὡς μὴ μόνο ἐν ὑμῖν ξενίζοιμι τῷ σχήματι). Cf. Camerotto 2012, 227.

<sup>20</sup> La bellezza è uno dei beni terreni di cui è necessario spogliarsi, già in *Plat. Gorg.* 523c. Per l'aspetto sordido del filosofo cinico e la sua vita da miserabile, cf. *Vit. Auct.* 7-9, immagine che ritorna, da altra prospettiva, in *Icar.* 31.

<sup>21</sup> Cf. la descrizione di Menippo (per cui si veda sopra a pp. 79 ss.) in *D. Mort.* 1.2 γέρων, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθρον, ἅπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτυχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον. Polluce indica Craneo e Liceo, tra i luoghi preferiti di Diogene (cf. *Diog.* 6.22-23, 38 e 80), come cari a Menippo.

<sup>22</sup> Significativa è la scelta di Micillo in *Gall.* 33 (dove, però, non veste le veci di voce satirica, cf. pp. 258 ss.), di restare povero dopo l'osservazione satirica, rinunciando a qualsiasi sogno di ricchezza e preferendogli la fame. Per l'elogio della povertà, cf. *Nigr.* 12-14, *Fug.* 24. Per la *parrhesia* nella satira luciana, si veda a p. 14 ss.



gene (cf. Diog. 6.22 ss., 6.13 per Antistene, cf. Luc. *Bis acc.* 33), un paradigma tra i cinici, che, tra l'altro, può essere confrontato con l'immagine di Socrate, come da tradizione, caratterizzato da pancia e testa pelata (cf. *D. Mort.* 6.4; *Pseudol.* 24)<sup>23</sup>.

Come, infatti, mostrato alle pp. 252 ss., Cinisco si presenta dinanzi a Cloto e Caronte «con bisaccia a tracolla e bastone in mano, guarda torvo e sollecita gli altri»<sup>24</sup>. L'aspetto è addirittura svelato prima del nome parlante, che arriva come una conferma a quanto il pubblico ha già intuito dalla descrizione; tutto ne fa un cinico, dall'aspetto alle circostanze della morte<sup>25</sup>.

Negli aneddoti intorno a Diogene, infatti, l'aspetto (piedi scalzi, mantello rattoppato e bastone) ha posizione centrale, sulla base dell'immediata associazione con l'onnipresente Eracle<sup>26</sup>. Il corpo, strumento a tutto campo, utile ad attaccare i nemici o a impressionare il pubblico, è manifestazione esteriore di *autarkeia*, simbolo concreto dell'essenzialità da qualsiasi forma di controllo sociale, immune a qualsiasi *doxa*. L'apparenza è il 'costume di scena' del cinico, la garanzia del suo *status*, raccolto in eredità dall'eroe satirico<sup>27</sup>.

Questo tratto va, infatti, di pari passo con la povertà, non un segno di mera affettazione, come nel caso dei molti pseudo-filosofi satireggiati da Luciano, ma un tratto che, tra le voci satiriche luciane, è riproposto in funzione dello straniamento necessario alla satira e, in quanto tale, è garanzia di libertà e *parrhesia*. Non a caso, Cinisco ha ricoperto in vita il ruolo di *parrhesiastes*, osando, lui solo, criticare apertamente Megapente. La *parrhesia* è, infatti, un privilegio cui un cinico non potrebbe rinunciare, un tratto dive-

<sup>23</sup> Bompaire 1998, 260; Camerotto 2009c, 3 n. 15. Cf. Hall 1981, 79; Ureña 1995, 181. Antistene era solito discorrere presso il ginnasio di Cinosarge e a questo è ricollegato da alcuni l'appellativo 'cane'; era, inoltre, chiamato Ἀπλοκύων. In realtà, origine e significato della coppia κύων/κυνικός sembrano riconnettersi all'ἀδιαφορία e ἀναίδεια di Diogene di Sinope (Camerotto 2009a, 26 n. 54, cf. Fontanille 1993, 11-12).

<sup>24</sup> *Cat.* 3 τινὰ καὶ πῆραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δριμὺ ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπέδοντα, cf. 19 πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πῆρας, ἦν ὄρας, καὶ τουτοῦ τοῦ ξύλου.

<sup>25</sup> Cf. 7 «Cinisco, morto per aver mangiato il pasto di Ecate, le uova dei sacrifici espiatori e in più una seppia cruda». Anche la morte di Diogene e con lui di Menippo è da alcuni ricollegata all'ingestione di cibo crudo (cf. Diog. 6.76-77 per Diogene e 6.100 per Menippo, cf. *sch. ad D. Mort.* 1.1). Sul significato di questa 'confusione' tra Diogene e Menippo, si veda la n. 5 a p. 80. Il parallelo tra la morte di Cinisco e Diogene è già segnalato in Bompaire 1998, 275 n. 25. Cinisco ebbe, inoltre, in vita il ruolo di «sorvegliante e medico delle colpe degli uomini» (7), un ruolo molto vicino al filosofo di Sinope nella Διογένους πράσις (cf. p. 83). Tipicamente cinico è, inoltre, il disprezzo nei confronti della morte (cf. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἶσας ἄνω τὸν χρόνον; ... καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν). Per l'importanza strategica di ritardi ed ellissi nei dialoghi luciani, si vedano le nn. 37 e 23 alle pp. 15 e 238.

<sup>26</sup> Il mantello prende il posto della pelle di leone, il bastone è la versione cinica della clava e la bisaccia sostituisce la faretra (cf. López 2003, 51). Luciano allude al rapporto tra i cinici ed Eracle in *Peregr.* 4, 24, 25, 33, 36. Più estesamente si veda la n. 82 a p. 253.

<sup>27</sup> Sulla diversità cinica, Bosman 2006, 97 (cf. Dio Chrys. 32.9; 34.2; Epict. 3.22.50; 4.8.5). Sull'atteggiamento di Luciano nei confronti del cinismo, Nesselrath 1998; e sopra la n. 85 a p. 253.

nuto fondamentale alla caratterizzazione delle voci satiriche lucianee, arricchito dall'esperienza socratica e comica (cf. p. 14 ss.)<sup>28</sup>.

L'eroe satirico «appare, [infatti,] secondo i modi di vita dei cinici, come un estraneo alla società, che sfugge alle regole e non si assoggetta alle convenzioni, al potere e alle ricchezze, le quali anzi divengono regolarmente il bersaglio dei suoi attacchi»<sup>29</sup>; la sua è una condizione di solitudine e unicità che può sfociare nella misantropia o, addirittura, nell'ostilità dichiarata a parole e azioni. Si pensi a Timone che odia dei e uomini, si comporta da *apanthropos* (cf. *Tim.* 35, 44), ha mutato vita lasciando la città (cf. 7, 8) e ponendosi al di fuori della comunità sociale; per lui, non esiste più nessun tipo di istituzione (cf. 43); la sua vita è come quella dei lupi e vuole starsene solo (cf. 42)<sup>30</sup>.

Luciano raccoglie, dunque, l'eredità del paradigma del filosofo di Sinope per sottolineare la condizione di solitudine e unicità del personaggio satirico, diverso anche esteriormente.

Pur nella tradizione, dunque, la caratterizzazione cinica di alcune delle voci satiriche lucianee (come Cinisco, Micillo e Menippo nei *Dialogi Mortuorum*) è una spia dello *status* satirico del personaggio che è così dotato di un punto di vista straniante, alla maniera delle altre voci satiriche lucianee e, tuttavia, in maniera del tutto 'personale'.

## 2. 2. Il punto di vista straniante: la solitudine dell'eroe...

L'isolamento eroico è un tratto di epica memoria: Ettore, da solo, metteva in difficoltà l'intero esercito acheo (cf. *Il.* VIII 234 ss.) e difendeva la città di Troia (cf. *Il.* VI 403), in maniera degna del suo diretto avversario Achille (cf. *Il.* XX 26 ss.). Gli stessi eroi comici erano soli contro tutto e tutti, in un rifiuto in blocco delle autorità, politiche, intellettuali e religiose. Portatori di caratteristiche aberranti e paradossali, e, dunque, spesso emarginati o marginali, gli eroi di Aristofane erano, comunque, cittadini che parlavano ai propri concittadini, seppur nei limiti della 'trasgressione' dei festival dionisiaci. L'estraneità di Socrate assumeva, poi, tratti marcati, nel dire senza limiti la verità; infatti, condizione indispensabile a che le sue parole fossero totalmente libere e veritiere, ne era la sistemazione al di fuori del punto di vista dominante<sup>31</sup>.

Anche l'eroe satirico vive una situazione simile, 'solo contro tutti'<sup>32</sup>. Come, infatti, più volte fatto notare nel corso di questo lavoro, la satira ha come obiettivo essenziale

<sup>28</sup> Sulla *parrhesia* cinica, Goulet-Cazé 1990, 2746-47. Cf., sopra, a pp. 12 ss.

<sup>29</sup> Camerotto 2009a, 27.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>31</sup> Per l'isolamento degli eroi dell'*epos*, Bakker – Fabbricotti 1991, 74-75; Kahane 1997, 118-34; Camerotto 2009b, 45-47. Per quello dell'eroe comico, Carrière 1979, 120; Camerotto 2008, 262-65 e 280-83; e, estesamente, sopra a pp. 40 ss. (cf. Goldhill 1991, 188 per la trasgressione in commedia). Sulla diversità socratica, Nightingale 1995, 43 ss. e 191 e, estesamente, a pp. 138 ss.

<sup>32</sup> Cf. Camerotto 2009a, 24 ss.; Camerotto 2009c, 14; Camerotto 2012.

l'osservazione critica della realtà per smascherarne contraddizioni e vizi; e, per essere artefice di tale impresa, anche l'eroe satirico deve essere 'altro', 'diverso' dal resto della società, riproponendo in chiave satirica un tratto che, come appena ricordato, apparteneva già al modello comico e socratico. In virtù di questa caratteristica, infatti, le voci satiriche luciane possono assumere l'atteggiamento distaccato, necessario alla critica.

Si comprende, dunque, come Luciano non possa prescindere da questo tratto; l'analisi condotta ha, però, mostrato come, nel farlo, eviti l'uniformità, trovando modi sempre nuovi per porre dei 'diversi' al centro dei suoi dialoghi.

La via, per certi versi, più 'semplice' (oltre che passibile di inevitabili speculazioni biografiche per un autore straniero, per nascita, nel mondo greco-romano) è quella di caratterizzarli, appunto, come stranieri<sup>33</sup>.

Nigrino è uno straniero a Roma, dove, peraltro, conduce una vita isolata (cf. *Nigr.* 18 οἰκουρεῖν εἰλόμην). Menippo è un vivo tra i morti nella *Necyomantia* e un mortale tra gli immortali nell'*Icaromenippus* ed è paragonato ai Fenici (cf. *Nec.* 1 καθάπερ οἱ Φοίνικες) per l'uso di parole straniere<sup>34</sup>. Caronte, né dio né mortale, è doppiamente straniero, rispetto alla terra, dove è giunto in visita (cf. *Cont.* 2 ἐγὼ δὲ οὐδὲν οἶδα τῶν ὑπὲρ γῆς ξένος ὄν), e rispetto alla prospettiva divina di Hermes, compagno nell'osservazione e artefice e creatore della *mechane*; Solone è uno straniero alla corte di Creso (cf. *Cont.* 10 ὦ ξένε Ἀθηναίε). Parresiade, infine, è un siro della regione dell'Eufrate (cf. *Pisc.* 19 σύρος ... τῶν Ἐπευφρατιδίων, cf. *Bis acc. passim*).

Ora, molto spesso, questo genere di diversità è sottolineato e amplificato dalla collocazione del personaggio satirico in una specola, un punto d'osservazione sopraelevato, da cui guardare dall'alto le bassezze della vita umana.

Sono, così, agenti dell'ἐπισκοπεῖν (altro motivo di derivazione cinica piegato alle esigenze della satira)<sup>35</sup>, Caronte e Hermes, dall'alto della *mechane* ottenuta sovrappo-  
nendo il Pelio, l'Ossa, l'Eta e il Parnaso (come, a mio avviso, cf. pp. 233 ss., sottolineato dal participio plurale ΕΠΙΣΚΟΠΟΥΝΤΕΣ, cf. *Cont.* 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα), Menippo dalla luna e dalle sedi degli dei (cf. *Icar.* 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο) e, infine, Nigrino (cf. *Nigr.* 18 σφόδρα

<sup>33</sup> Per Luciano come straniero, *Bis acc.* 14, 25, 27, 30, 34, *Gall.* 10-12, *Hist. conscr.* 24, *Pisc.* 19 (con un rovesciamento del concetto di barbaro), *Scyth.* 9 (come Siro, Luciano si paragona allo scita Anacarsi).

<sup>34</sup> Nelle prime battute della *Necyomantia*, il parlare in versi marca l'estraneità del personaggio satirico. Su questi aspetti, si veda più estesamente a pp. 107 ss. Sulla diversità di Menippo, amplificata dall'esperienza del viaggio, Camerotto 2012, 218-19.

<sup>35</sup> Il κατάσκοπος è il cinico per antonomasia (cf. *D. Mort.* 20.2), un motivo a cui, nell'ispirazione luciana, si affiancano Omero, i comici, Platone e le stesse scuole di retorica. L'azione dell'ἐπισκοπεῖν può raggiungere il massimo dell'efficacia solo con «un personaggio con un modo di pensare e di interpretare ciò che vede tutto particolare» (Camerotto 2009, 36). Anderson 1976a, 106; Ureña 1995, 28.

που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιγνόμενα, τοῦτο μὲν πολλὴν ψυχαγωγίαν καὶ γέλωτα παρέχειν δυνάμενα)<sup>36</sup>.

Nel caso del filosofo, la specola è data dal punto più alto del teatro, da cui Nigrino osserva lo spettacolo del mondo (cf. 18 καθίσεις ... ὡσπερ ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ, 20 ὡσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι, 24 ὁμοίως ὑποκρινόμενοι τοῦ δράματος) come lo spettatore del migliore teatro greco, traendone giovamento<sup>37</sup>. La metafora teatrale, tra gli stilemi favoriti da Luciano (cf. pp. 114 ss.), diviene per Nigrino, e solo per lui, un mezzo attraverso cui rilevare l'estraneità satirica.

Ora, per quanto non presentati nelle vesti di ἐπισκοποῦντες, anche per altri personaggi satirici la denuncia va di pari passo con il motivo dell'osservazione dall'alto. È il caso di Momo, che nello *Iuppiter tragoedus* osserva dall'alto il confronto tra Timocle e Damide<sup>38</sup>, di Parresiade dall'alto dell'Acropoli (cf. *Pisc.* 47-51) e di Timone che scaglia pietre contro la teoria degli adulatori dall'alto di una collinetta (cf. *Tim.* 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀναβάς).

Vi sono, infine, diversità più 'estreme', che sfociano nel rifiuto di qualsiasi vincolo familiare e sociale<sup>39</sup>. È il caso di Timone che, in linea con l'immagine tradizionale del misantropo, ha deciso volontariamente di escludersi dal consorzio civile e che si conferma in questa decisione anche nel finale, non smuovendosi di un passo dalla misantropia (cf. *Tim.* 41-44) e continuando ad alimentare sentimenti di vendetta nei confronti degli adulatori (cf. 45-58)<sup>40</sup>. Lo scarto rispetto alla tradizione è notevole e mi è parso legato (cf. pp. 65 ss.) alle nuove esigenze della satira che, per esistere, necessita di una voce 'fuori dal coro'<sup>41</sup>. Al di fuori dall'universo della *nea*, infatti, il misantropo della

<sup>36</sup> Già Schwartz 1965, 97 relazionava *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Nigrinus* per l'utilizzo del verbo, pur non riconoscendone il peso nei meccanismi della denuncia satirica. Si vedano più estesamente le pp. 120 ss. (Menippo), 215 ss. (Nigrino), 235 e 241 (Caronte e Hermes).

<sup>37</sup> Cf. 19 μὴ ὑπολάβῃς μεῖζόν τι γυμνάσιον ἀρετῆς ἢ τῆς ψυχῆς δοκιμασίαν ἀληθεστέραν τῆσδε τῆς πόλεως καὶ τῆς ἐνταῦθα διατριβῆς.

<sup>38</sup> Il dio occupa, tra l'altro, una posizione liminare tra gli dei: è, infatti, un divinità ma guarda alla comunità celeste con occhio satirico (cf. *Deor. Conc. passim*); prima vi si include, ricorrendo massicciamente al 'noi' (cf. n. 126 a p. 265), poi, con una sorta di 'coup de théâtre', se ne taglia fuori, passando improvvisamente al 'voi' (cf. *I. trag.* 22 ὥστε ὑμέτερον ἂν εἶη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων). Su questi aspetti, si veda a pp. 227 ss.

<sup>39</sup> La contrapposizione con le convenzioni sociali è una disposizione programmatica e ostentata che segue i paradigmi cinici (cf. Diog. 6.71. Per il rifiuto del matrimonio e dei figli, Diog. 6.72, Epict. *Diss.* 3.22.76.). Camerotto 2009c, 4.

<sup>40</sup> Come il Cnemone del *Dyskolos* menandro, Timone è deciso a evitare qualsiasi conversazione con altri uomini per non essere contaminato (cf. *Dysk.* 10-13 e *Tim.* 43); odia il vicinato (cf. *Dysk.* 32-34 e *Tim.* 43) e desidera suscitare il pianto negli altri uomini (cf. *Dysk.* 623-24 e *Tim.* 34). Anela, inoltre, all'*eremia* (cf. *Dysk.* 169-70 e *Tim.* 43) e soffre di *melancholia* (cf. *Dysk.* 88-89 e *Tim.* 8, 34). Bersaglia, infine, i malcapitati con zolle e pietre (cf. *Dysk.* 83 e *Tim.* 34) dall'alto del podere (cf. *Dysk.* 100 e *Tim.* 45), dove lavora senza sosta (cf. *Dysk.* 31-32 e *Tim.* 7, 39, 40).

<sup>41</sup> Nel *Dyskolos*, Cnemone ripercorre, invece, la propria vita e, pur consapevole di non poter cambiare se stesso, rivendica il diritto a esistere, ritirandosi in una dignitosa solitudine che non esclude totalmente gli altri (cf. vv. 710-47).

tradizione, approdato nel mondo della satira luciana, ha un fine totalmente diverso; non più la conciliazione degli elementi perturbatori ma la denuncia, il cui artefice deve collocarsi al di fuori degli oggetti d'osservazione. La tradizione è, cioè, piegata alle esigenze del nuovo dialogo satirico<sup>42</sup>.

Qualcosa di simile accade, del resto, anche con la caratterizzazione cinica di Cinisco, pienamente calata nella tradizione (come, appunto, quella di Timone) ma piegata alle esigenze della satira. Il paradigma di Diogene, 'caposcuola' del cinismo, è, infatti, ripreso a sottolineare la condizione di solitudine e unicità del personaggio satirico, diverso anche esteriormente (cf. pp. 252 ss.).

All'estremo opposto rispetto a Timone, vi è, poi, il caso di chi, come Licino, si trova a dover essere il portavoce della satira da Ateniese ad Atene. In questo caso, Luciano dà, se possibile, ancor più corso alla fantasia e sperimenta strade sempre nuove per farne, comunque, uno 'straniero' nella società in cui vive (cf. pp. 170 ss.).

Nel *Symposium* e nel *Navigium*, è osservatore distaccato e attento, testimone spietato delle bassezze e delle illusioni di 'filosofi' e 'intellettuali'; nel *Lexiphanes*, invece, l'appartenenza al gruppo dei *pepaideumenoï* non ne inficia la diversità, in nome della connotazione elitaria di questo. Egli stesso se ne mostra orgogliosamente consapevole, nella veste di primo ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ ... παρρησίαν ἄγοντι (17) in cui Lessifane si sarebbe imbattuto, diverso dall'eponimo protagonista, dagli stolti che lo lodano (cf. 17) e dagli *aristoi* che si limitano a un riso sterile e sbeffeggiatore (cf. 23)<sup>43</sup>.

In tutti i suoi dialoghi, Luciano preserva, dunque, un aspetto imprescindibile alla satira, come la diversità, senza sacrificarlo all'uniformità. Ricorre, anzi, di volta in volta, a stratagemmi costruiti in relazione al differente contesto; si pensi all'ateniese Licino che, ora, si limita a non voler essere parte di un gruppo, ora, pur essendone parte, si trova in una situazione tanto elitaria da non inficiare la propria estraneità; o, ancora, a Nigrino, uno straniero a Roma, reso, se possibile, ancora più straniero dal peculiare ricorso alla metafora teatrale, un motivo caro a Luciano, che solo nel *Nigrinus* è funzionale all'amplificazione dell'isolamento satirico.

Ancor più peculiare è, a mio parere, il caso di Tichiade che, nel *Philopseudes*, prima, cerca insistentemente l'appoggio di qualcuno dei presenti, poi, recita una propria versione delle storie dei fantasmi (cf. 32), e, infine, abbandona la scena perché non più disposto a «parlare solo contro tutti» (39 μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν)<sup>44</sup>.

Luciano gioca qui, con sottile ironia, con una delle caratteristiche costitutive delle sue voci; da autore poco incline a posizioni dogmatiche, spesso oggetto del suo sguardo

<sup>42</sup> Diversamente, García 1997, 205-8 pensa che questo stravolgimento sia un segnale di una mancanza di fiducia, da parte di Luciano, nei confronti delle relazioni umane nel II d.C.

<sup>43</sup> Cf. pp. 180 ss. Nel *De Saltatione*, Licino consiglia a Cratone di occupare «un posto in posizione adatta per vedere perfettamente e ascoltare tutto» (5 εἶδ' οἶδα ὡς οὐκ ἀνάχοιο ἄν μὴ οὐχὶ πρὸ τῶν ἄλλων θεῶν ἐν ἐπιτηδείῳ καταλαμβάνων, ὅθεν καὶ ὄψει ἀκριβῶς καὶ ἀκούσῃ ἅπαντα).

<sup>44</sup> Su questi aspetti del *Philopseudes* si veda estesamente sopra, a pp. 312 ss.

critico, affida la satira a un personaggio che, in qualche modo, cerca di ‘sfuggire’ alla propria diversità. Questo accade in un dialogo innestato sulla cosiddetta ‘narrativa fantastica’, che, con una buona dose di autoironia, il samosatense satireggia nel momento in cui le si applica fedelmente, facendone una satira contro certo tipo di *pseudos* e di narrativa, quella di quanti «senza un obiettivo concreto pongono la menzogna assai più in alto della verità, e vi si crogiolano beati, anche se nulla li costringe a farlo» (1)<sup>45</sup>.

E, così, con un finale *coup de théâtre*, Luciano ripristina quei meccanismi satirici che, pure, si è dimostrato quanto meno disposto a porre in discussione; Tichiade se ne va in silenzio, senza aver ottenuto la ‘conversione’ degli oggetti d’osservazione, tornando, così, a rivendicare la propria estraneità rispetto a essi, a dispetto del fatto di non aver provocato nessun cambiamento. Ma questo, come noto, non interessa alla satira, attratta solamente dalla denuncia.

L’osservazione della realtà da parte di un esterno ed estraneo rappresenta, dunque, nella satira luciana, un radicale rovesciamento di prospettiva, che permette di smascherare inganni consolidati da convenzioni sociali ormai irrigidite. Per questo, i suoi eroi stanno regolarmente ai margini della società e possono arrivare a esserle anche estranei.

Nell’estrema varietà che li caratterizza anche su questa strada, gli eroi della satira luciana intrattengono un rapporto attivo con i modelli, in un punto d’incontro tra «la filosofia e le rappresentazioni di Socrate, le aspirazioni fantastiche e critiche insieme della commedia, e soprattutto le parole e i comportamenti controcorrente dei cinici»<sup>46</sup>.

#### ◆ ... e l’evoluzione della ‘coppia eroica’

Già l’eroe omerico, per quanto isolato nell’impresa, poteva avere al proprio fianco, con funzione accessoria, un secondo eroe o, addirittura, l’intero esercito da guidare all’attacco<sup>47</sup>. Non sorprende, dunque, che, come già osservato alle pp. 41 ss., anche gli eroi aristofanei, per quanto isolati, agendo in contesti collettivi, si trovassero tra oppositori ma anche aiutanti e alleati. Questi finivano con l’identificarsi nel medesimo progetto e assumere le loro stesse qualità, divenendo degli ‘specchi’ che riflettevano e comple-

<sup>45</sup> Questa chiave di lettura proposta per il *Philopseudes* (cf. pp. 314 ss.), mi sembra che trovi una conferma nell’altro dialogo con Tichiade protagonista, il *Parasitus* (cf. pp. 318 ss.). Anche qui Luciano, totalmente leale ai procedimenti retorici del genere, ha innestato il nuovo dialogo satirico su un altro genere *in auge* nel II d.C., l’elogio paradossale, creando l’illusione di stare effettivamente elogiando il parassita e non, invece, di servirsi del genere a fini satirici (cf. pp. 286 ss.).

<sup>46</sup> Camerotto 2009a, 27-28 (cf. Branham 1989a, 83 ss.; Camerotto 2009c, 7; Camerotto 2012, 223). Lo studioso nota l’importante rovesciamento di prospettiva attuato dagli stranieri di *Anacharsis*, *Scythia* e *Toxaris* o dallo straniero della favola esopica, che, tra i Cumani, smaschera l’asino travestito da leone (cf. *Pisc.* 32, cf. *Fug.* 13, *Pseudol.* 3); il mondo greco appare ‘strano’ (cf. *Anach.* 6) e i suoi costumi folli (cf. *Anach.* 5) agli occhi dello Scita, il cui stupore non è solo legittimato ma anche gradito e sollecitato (cf. Angeli Bernardini 1992, 39-49). Per Anacarsi, voce satirica di Luciano, si veda da ultimo, Camerotto 2012, 224-36 (cf. Mestre 2003, 304 per la sua diversità e e 314-15 per il ruolo in Luciano).

<sup>47</sup> Di Donato 2006, 41-43; Camerotto 2009b, 45.

tavano (ma allo stesso tempo caricaturizzavano e contraddicevano) l'immagine dell'eroico compagno<sup>48</sup>. La coppia comica appare, dunque, fondata su due principi: uno di reciprocità e uguaglianza e l'altro di opposizione, come se si rappresentassero le due facce di un medesimo personaggio, visto allo specchio e, dunque, da due punti di vista differenti<sup>49</sup>.

Ora, anche per i protagonisti della satira, la diversità, alla base dell'isolamento rispetto all'oggetto dell'osservazione satirica, non preclude la possibilità di essere affiancati da un 'compagno', una sorta di 'uomo giusto al momento giusto'.

Nella *Necyomantia*, Menippo è aiutato da Mitrobarzane, che ne permette l'accesso all'Ade, e nell'*Icaromenippus* è assistito da Empedocle che ne potenzia la vista; nel *Lexiphanes*, invece, Sopoli fornisce a Licino l'emetico che farà vomitare all'eponimo protagonista gli iper-atticismi da cui deve guarire. Tutti scompaiono in silenzio una volta assolto il proprio compito, lasciando la scena alla voce satirica, interprete principale e vero protagonista dell'impresa<sup>50</sup>.

Il loro ruolo appare, dunque, più che quello di un compagno (fondato, almeno in parte, su principi di reciprocità e uguaglianza), quello di un aiutante magico, una sorta di *deus ex machina* collocato alle origini dell'impresa satirica: scendere nell'Ade, ascendere alle sedi degli dei e guarire Lessifane dall'imbarazzante problema dell'iper-atticismo. Certo, paragonato a Empedocle, che, con un intervento degno di Atena (cf. *Icar.* 14 ἀχλὺν ... ἀπὸ τῶν ὀμμάτων e Hom. *Il.* v 127 ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔ-λον)<sup>51</sup>, dota Menippo delle facoltà percettive speciali, necessarie alla satira, e a Mitrobarzane, che, tra invocazioni e formule magiche, ne modifica e anticipa il ruolo nelle vesti di guida dotata di tratti magico-fantastici, il medico Sopoli non è propriamente quel che si dice un aiutante magico, ma il suo emetico ha risultati senz'altro prodigiosi. In ogni caso, grazie al loro intervento, la situazione si sblocca e l'impresa può proseguire.

Mi sembra, dunque, che nella satira luciana, la figura del compagno che, per tradizione, aveva affiancato eroi di ogni tempo e genere, abbia ceduto il posto all'aiutante magico, verosimilmente perché sono venuti meno quei principi di reciprocità che carat-

<sup>48</sup> Camerotto 2008, 265-67, cf. Cassio 1985, 55 ss. per l' 'intervento collettivo' della *Pace* (cf. n. 92 a p. 42).

<sup>49</sup> Cf. Jay-Robert 2009, 57-59.

<sup>50</sup> In realtà, Mitrobarzane accompagna Menippo durante l'intera catabasi, ma è un'ombra cui il personaggio satirico non si relaziona. La sua presenza pare giustificata dalla sola necessità di avere accanto qualcuno che possa indicargli la strada per fare ritorno sulla terra (cf. 22).

<sup>51</sup> Camerotto 1998, 244-48; Camerotto 2009a, 123 e 124. Sul ruolo di Empedocle nell'*Icaromenippus*, cf. pp. 96, 102 e 117. Hom. *Il.* v 127 è ripreso anche in *Cont.* 7 da Hermes che, con questi versi, rende acutissima la vista di Caronte (cf. pp. 241 ss.). Il dio non riveste, però, il ruolo di 'semplice' aiutante magico. Continua, infatti, a stare al fianco di Caronte e, soprattutto, partecipa attivamente all'osservazione satirica, resa possibile dall'estraneità rispetto ai suoi oggetti (un dio osserva la realtà umana da ἐπισκοπῶν, dall'alto di una specola).

terizzavano, ciascuna con le proprie peculiarità, la *liaison* tra gli eroi epici, comici e i loro compagni.

Questo, a mio parere, perché mentre gli eroi aristofanei agivano in contesti collettivi, dove i compagni/alleati finivano per assumere le stesse qualità e identificarsi nel medesimo progetto, nell'impresa satirica, invece, viene a mancare la dimensione collettiva (e anche per questa ragione, verosimilmente, la presenza di un compagno accanto all'interprete principale è un fatto straordinario, mentre, invece, compare spesso un anonimo interlocutore, silenzioso testimone dell'osservazione del personaggio satirico). La satira, come ormai ribadito più volte, mira, infatti, all'osservazione che, per essere satirica, deve godere dell'isolamento necessario allo straniamento.

Per questa ragione, non può esserci, a mio avviso, un compagno che condivida, come uno specchio, l'impresa del personaggio satirico, come, invece, accadeva agli eroi aristofanei; verrebbero, infatti, meno lo straniamento e l'isolamento necessari. Il contesto, in cui l'eroe luciano si muove, e i risultati a cui mira, sono totalmente diversi: non più il rovesciamento della realtà per costruirne una nuova, ma la sua semplice osservazione, e la nuova 'coppia' eroica ne è una conferma.

#### ◆ Sempre 'uno contro tutti'? Esempi di una satira 'corale'

Gli eroi luciane smascherano, dunque, generalmente da soli contraddizioni e vizi, nelle vesti di osservatori satirici. Nei capitoli precedenti, è emerso, però, un altro modo (sinora non ancora notato) di condurre la satira.

In *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, si assiste, infatti, a una sorta di 'sdoppiamento', se non 'moltiplicazione', del personaggio satirico. Più di un personaggio, infatti, è portatore del punto di vista straniante, necessario alla satira; si tratta (è bene sottolinearlo) non di un semplice compagno ma di una vera e propria voce satirica, che presenta, oltre all'estraneità, altre costanti delle voci sottoposte ad analisi, pur nel riconoscimento di alcune peculiarità.

Così, nel *Cataplus*, Cinisco e Micillo, a differenza di quanto ancora sostenuto dalla critica, non sono dei semplici 'doppioni'; ciascuno incarna, piuttosto, un aspetto caratterizzante delle voci satiriche luciane: Cinisco, la diversità e l'isolamento, nelle vesti di filosofo cinico; Micillo, il riso. Questo non significa che Micillo non sia un diverso (questa, infatti, è la condizione indispensabile alla satira), ma che la diversità non è il tratto su cui Luciano si concentra maggiormente nel tratteggiarne la figura. Entrambi satireggiano, inoltre, il tiranno Megapente: il ciabattino, durante la traversata dell'Acheronte (cf. 19-23); il cinico, nel giudizio di fronte al tribunale di Radamanto (cf. 25-29)<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Mi sembra che Luciano sia qui interessato a esplorare le potenzialità satiriche dell'opposizione ciabattino/tiranno, più che a fare di Micillo un doppio di Cinisco. A questa opposizione, si aggiunge quella tra Megapente e il cinico, simboli di tirannia e libertà. In quest'ottica, le figure di Cinisco e Micillo paiono, a maggior ragione, ancor meno sovrapponibili. Su questi aspetti, si veda a pp. 261 ss.



In maniera analoga, anche Hermes, Caronte, Solone e gli anonimi e irriverenti smascheratori della follia umana di *Cont.* 21, pur essendo tutti dei ‘diversi’, si caratterizzano ciascuno per un tratto tipico. Per Hermes, si tratta dell’ideazione e della creazione di una *mechane* accostabile a quella ideata da Menippo nell’*Icaromenippus* (cf. pp. 243 ss.); per Caronte, del riso, un tratto, questa volta, con un valore aggiunto, perché associato a un personaggio tradizionalmente estraneo<sup>53</sup>; entrambi osservano e commentano dall’alto l’incoerente apparenza della vita umana. A fare da cassa di risonanza, intervengono, poi, Solone, uno straniero (cf. 10 ὠ ξένε Ἀθηναίε) alla corte di Creso, dotato di *parrhesia* (cf. 13) e che segue i modi dell’*elenchos*, e gli anonimi personaggi di *Cont.* 21; vivono, infatti, isolati e ridono degli altri da cui «sono odiati ... in quanto smascherano le loro follie» (21)<sup>54</sup>.

Infine, nello *Iuppiter tragoedus*, a Momo, la cui voce risuona contro il politeismo tradizionale, si affianca, nell’*agorá*, la voce del filosofo Damide. Per il primo, detentore di una posizione liminare tra le altre divinità, il ‘biglietto da visita’ con cui Luciano lo manda in scena, è la *parrhesia* (cf. pp. 16 ss., cui si rimanda). Il suo confronto con Zeus è riproposto sulla terra da quello tra Damide e Timocle; il filosofo, da buona voce satirica, «parla in libertà» (44 παρρησιάζεσαι), è più volte in preda al riso (cf. 42, 51, 53), è accusato di impudenza (cf. 38 ἀναίσχυντίαν) e ironia (cf. 53) e finisce per scatenare l’ira dell’oggetto della satira. Momo e Damide rappresentano, dunque, sul piano celeste e terrestre, lo stesso punto di vista sul problema della provvidenza divina, che risulta, così, amplificato (cf. pp. 264 ss.).

Mi sembra, dunque, che in *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, Luciano insceni la satira con modi più ‘corali’; le voci satiriche si moltiplicano, facendosi da cassa di risonanza, senza che sia intaccata l’estraneità imprescindibile alla denuncia, per cui Luciano trova strade sempre nuove. Luciano evita, inoltre, che i toni si appiattiscano, non creando dei semplici doppioni, ma dotando ciascuno di un aspetto caratteristico.

Ora, come osservato alle pp. 266 ss., una situazione analoga (pur con tutte le peculiarità legate a un testo di natura diversa, espressione di un differente contesto socio-culturale) è riscontrabile in uno dei modelli parodiati da Luciano, l’Aristofane delle *Rane* e delle *Tesmofoiazuse*, due opere intrise di parodia letteraria, come i più tardi *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*<sup>55</sup>.

Nella commedia ctonia, infatti, Aristofane aveva portato in scena due stranieri nell’Ade, ‘anticipando’ i due stranieri sulla terra dei *Contemplantes*, e nelle *Tesmofoiazuse*, il Parente (tecnicamente il protagonista del dramma) ‘delegava’ a Euripide (la mente

<sup>53</sup> Cf. pp. 236 ss. A confronto, spicca il mancato riso di Hermes, tradizionalmente associatogli (cf. p. 245). Luciano gioca, dunque, con la tradizione, associando Caronte al riso, ma negandolo a Hermes (cf. Halliwell 2008, 444).<sup>54</sup> Cf. pp. 247 ss.

<sup>54</sup> Cf. pp. 247 ss.

<sup>55</sup> Luciano ha direttamente presente le *Rane* in più luoghi del *Cataplus* (cf. nn. 116-118 a p. 263).

di diverse *mechanai*) la funzione protagonista<sup>56</sup>. Secoli dopo, nei *Contemplantes*, Caronte enfatizza a più riprese l'onniscienza e il ruolo di guida del dio, cui è delegato il ruolo di ideatore della *mechane*. Così, anche nel *Cataplus*, Cinisco e Micillo continuano a passarsi di mano la funzione protagonista, come già Dioniso e Xanthia<sup>57</sup>.

Questo stato di cose era riflesso, nella *Tesmoforiazuse*, dal riconoscimento di due momenti: prima della parabasi (con l'assemblea e la difesa di Euripide) e dopo (con il poeta che salva il parente)<sup>58</sup>. Ora, come visto, anche il *Cataplus* consta di due sezioni: nella prima, Micillo si fa portavoce della satira contro Megapente, nella seconda, Cinisco. In maniera analoga, nello *Iuppiter tragoedus*, la prima sezione è occupata dall'assemblea divina e dalla sua convocazione; poi, la scena si sposta all'*agorá*, con il confronto tra Damide e Timocle. E anche nei *Contemplantes*, l'episodio di Solone alla corte di Creso fa da spartiacque al dialogo.

Infine, come si è già avuto modo di osservare (cf. pp. 266 ss.), mi sembra che possa essere riconosciuto un ultimo *trait d'union*. Fra tutte le commedie aristofanee, infatti, le *Tesmoforiazuse* e le *Rane* non pervengono alla creazione di un nuovo ordine; nella prima, ci si limita a ristabilire l'equilibrio perduto; nella seconda, Dioniso rinuncia, parzialmente, ai piani iniziali e riporta sulla terra Eschilo, il preservatore dei costumi, e non il 'rivoluzionario' Euripide<sup>59</sup>.

Ora, mi sembra interessante che proprio il finale di queste commedie sia tanto peculiare da avvicinarsi ai finali lucianei. Qui, infatti, come si è più volte notato, tutto si ferma alla denuncia e non si arriva mai alla creazione di un nuovo ordine come, invece, nelle più celebri commedie aristofanee, cui, peraltro, Luciano si è talvolta direttamente ispirato<sup>60</sup>.

### 3. Il riso, strumento chiave della satira

Nell'isolamento, variato, oltre che da disparati modi di essere 'diverso', dalla possibilità che più voci satiriche si dividano la scena di un dialogo, e per certi versi amplificato dalla nuova 'forma' assunta dalla figura del compagno, che tradizionalmente aveva affiancato l'interprete principale della vicenda eroica, ciò che consente al pubblico di partecipare al processo di denuncia, è il riso.

Sono, infatti, poche le opere lucianee in cui il riso, caratteristica costitutiva della natura umana, non risuona per niente; non è necessario essere una voce satirica per ridere,

<sup>56</sup> Cf. Bonanno 1990, 253.

<sup>57</sup> Per Momo e Damide non sembra possibile un parallelo che vada oltre il riconoscimento di un interessante precedente alla 'moltiplicazione' del punto di vista satirico, all'interno della commedia greca.

<sup>58</sup> Cf. Russo 1984, 295-98.

<sup>59</sup> Paduano 1982, 103-7; Bonanno 1990, 254; Tammaro 2006, 252-53.

<sup>60</sup> Così, ad esempio, per quanto la vicenda dell'*Icaromenippus* sia costruita sulla falsariga della *Pace*, il fine dell'impresa continua a essere l'osservazione satirica, allontanandosi dal modello.

dagli dei agli uomini, dai vivi ai morti e dai ‘buoni’ ai ‘cattivi’, tutti in Luciano ridono<sup>61</sup>. A interessarmi, però, è il riso satirico che colpisce l’umanità intera e che ha negli pseudo-filosofi i bersagli preferiti (cf. *Bis acc.* 33, *Cont.* 6 e 13-17, *D. Mort.* 1.2).

Come già osservato, esso affonda, infatti, le radici nella tradizione dello *spoudaiogeloin*, «un genere di comicità con intenti seri che prende spunto dalla realtà vissuta e la commenta mediante l’ironia, la satira, la parodia, l’invettiva, lo scherno, cioè mediante quei mezzi che sono abituali anche dello ψόγος»<sup>62</sup>. Luciano, acuto osservatore della vita intellettuale, dei fermenti e delle trasformazioni della società del II d.C., prende spunto dalla realtà vissuta e la commenta mediante il riso e l’ironia, ricorrendo a tutta la forza dello *psogos*<sup>63</sup>.

Si comprende, pertanto, come, pur nella sua ‘attualità’, il riso dei dialoghi satirici lucianei affondi inevitabilmente le radici nella tradizione letteraria alle spalle della *mixis* che ne pervade l’intera produzione.

Il riso satirico si avvicina, infatti, a quello del dialogo filosofico, dove Socrate ride e fa ridere prima di tutto di se stesso, mostrando, nei confronti del riso, un atteggiamento diverso rispetto agli altri individui e che, allo stesso tempo, lo isola e lo avvicina al resto della società<sup>64</sup>. Il filosofo *gelotopoios*, infatti, pur non curandosi delle cose concrete, ne percepisce e smaschera le contraddizioni e ridendone, instaura un peculiare rapporto con la società, in opposizione alla derisione dei sofisti; in nessun caso, infatti, si lascia trascinare sul piano della mera *loidoria*<sup>65</sup>. Allo stesso tempo, però, Socrate attribuisce al riso valore pedagogico e *paidia* e *paideia* si muovono di pari passo (cf. *Plat. Leg.* 643c9-d3, 656c3, 803d1-2) lungo la via della verità (cf. *Phaed.* 64a-b); evita, così, di irrigidirsi nella posizione del maestro di sapienza, estraneo alla società, mentre si schiera dalla parte dei tanti *idiotai* (cf. *Phaedr.* 236d)<sup>66</sup>. Provocando il riso negli interlocutori (cf. *Ch.* 156a3; *Lys.* 207c4; *Prot.* 358b2), il clima si distende e il dialogo è facilitato<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> Cf. *Apol.* 6; *D. Deor.* 7.1, 11.3, 18.2; *Dear. Iud.* 11 (divinità); *Bis acc.* 33; *Conv.* 16; *Demon.* 8, 12, 13, 15, 21, 44; *D. Mort.* 4.2; *Nec.* 17; *Vit. Auct.* 13, 19 (filosofi); *Cat.* 15; *Conv.* 35; *Pisc.* 34 (*idiotai*); *Bis acc.* 31; *I. trag.* 31 (allegorie e astrazioni); *D. Mort.* 1.1, 17.2; *Luct.* 19 (morti); *Anach.* 1, 9, 39; *Bis acc.* 10; *D. meretr.* 5.3, 6.3, 12.4; *Electr.* 2, 5; *Luct.* 19 (ateniesi e barbari); *Anach.* 1, 9, 39; *Bis acc.* 10; *D. meretr.* 5.3, 6.3, 12.4; *Electr.* 2, 5; *Luct.* 19 (personaggi negativi). Cf. Husson 1994, 180-83.

<sup>62</sup> Angeli Bernardini 1994, 114.

<sup>63</sup> Così, lo scita Anacarsi ricorre allo *psogos* per attaccare quanto appare elevato e bello agli occhi di chi appartiene alla cultura ateniese (cf. Camerotto 2012, 231-32).

<sup>64</sup> Cf. Lanza 1997, 65; Jouët-Pastré 1998, 273-74; Nonvel Pieri 2000, 273. Socrate non è comunque il primo filosofo associato al riso. Nella tradizione antica, il tipico filosofo irridente che dichiara la propria estraneità alla società, è, infatti, Democrito ὁ Γελασίνοϋς (cf. *Ael. VH* 4.20; *Suid.* γ 108, s.v. γελασίνοϋς), che si appropria del riso di chi vorrebbe deriderlo, deridendolo a sua volta (cf. Marelli 1996, 203-21; Cordero 2000).

<sup>65</sup> Cf. Blumenberg 1988, 15 ss.; Marelli 1996, 207-8; Halliwell 2008, 290.

<sup>66</sup> Cf. Prezzo 1994, 11; Halliwell 1991b; Jouët-Pastré 1998, 277.

<sup>67</sup> Halliwell 2008, 283-84. La differenza tra il riso dei sofisti e quello di Socrate risiede nei valori che gli sottostanno; solo se positivi, infatti, si potrà dire lo stesso del suo significato e valore (Nonvel Pieri 2000, 278-79). Lo scherzo «appare comunque sempre intrinseco a Socrate, mentre è di regola estraneo

Su questa linea, il riso satirico sottolinea ulteriormente l'isolamento del personaggio satirico rispetto agli oggetti dell'osservazione, di cui smaschera contraddizioni e vizi. Allo stesso tempo, il loro riconoscimento, giacché fondato su un sistema di valori che, verosimilmente, Luciano doveva condividere con almeno parte del suo pubblico (per lo meno con quella che doveva apprezzarlo e ridere delle sue battute), contribuisce a instaurare un rapporto con questo che, coinvolto in una totale *sympatheia*, partecipa al processo di denuncia, sulla via della verità e dello smascheramento dello *pseudos*.

Ridicolizzando filosofi e intellettuali, Luciano sollecita, dunque, il riso del pubblico, composto anche da altri *pepaideumenoï*, e la *sympatheia* risulta favorita dal riconoscimento, da parte proprio di quei *pepaideumenoï*, delle fonti parodiate dall'autore. Il variegato pubblico luciano fruisce, così, distintamente dei caratteri specifici dell'ipoteso e delle qualità tipiche della *mixis*, traendone piacere e divertimento<sup>68</sup>.

Come, dunque, già il riso cinico, anche il riso satirico smaschera l'«altra faccia» della realtà, evidenziando l'ipocrisia di molti atteggiamenti. Allo stesso tempo, però, si arricchisce di quell'aspetto di condivisione estraneo ai cinici (il cui riso solo raramente fa ridere gli altri, mentre, piuttosto, divide)<sup>69</sup> e tipico, invece, del modello socratico, dove forniva all'eroe filosofo la stessa collocazione dell'eroe comico, fondamentale all'instaurazione del legame di complicità con il pubblico. Il riso del filosofo platonico, infatti, evitava l'irrigidimento in certe posizioni, permettendo di trovare, come già per l'eroe comico, un punto d'incontro con l'uditorio<sup>70</sup>.

Anche in questo caso, però, uno sguardo d'insieme al riso della satira, una costante tanto fondamentale quanto l'estraneità e la diversità dell'osservatore satirico, mostra quanto Luciano sia in grado di variare, adattando questo tratto al modello e al contesto di ciascun dialogo.

Il riso è, infatti, un *leitmotiv* che attraversa come una costante pressoché tutti i dialoghi liciniani, dove riecheggia in maniera esemplare in funzione della satira, smascherando la precarietà di quanto ne è oggetto e permettendo l'instaurazione di un rapporto con il pubblico, in grado di partecipare al processo di denuncia.

---

ai suoi interlocutori. Pronti a deridere ... sono sempre molto seri verso di sé... e la loro comicità sta appunto in questo, nell'incapacità di rinunciare a prendersi sul serio, sì che Socrate ha buon gioco tutte le volte che dinanzi al nuovo sofisma ne azzera il valore intendendolo come scherzo, ed esortando ogni volta i sofisti a parlare sul serio» (Lanza 1997, 71).

<sup>68</sup> Camerotto 1998, 300-2. Per il pubblico delle declamazioni sofistiche, Webb 2006, 39; Mestre 2012. Si veda anche sopra la n. 8 a p. 8.

<sup>69</sup> Cf. Fontanille 1993, 13-14.

<sup>70</sup> Cf. Plass 1964, 254-78; Hadot 1988, 90. Sul riso socratico (anche in relazione a quello comico), si veda estesamente a pp. 150 ss.

Risuona, infatti, senza ritegno, sin dalla scena iniziale nell'*Eunuchus*<sup>71</sup>, chiude programmaticamente il *Navigium* (cf. 46 τὸ γελᾶσαι μάλᾳ ἠδέως) ed è significativamente bandito dalle labbra proprio di Licino nel *Symposium*. Ridono, invece, gli altri personaggi presenti alla lettura della lettera di Etoimocle (cf. 28) e sono, a propria volta, oggetto del riso degli *idiotai* (cf. 34 e 35), paradossalmente la parte più civile dei banchettanti, che ride e biasima (cf. 35 ἐγέλων ... καὶ κατεγίνωσκον) i *sofoi* intenti a mangiare, insultarsi e venire alle mani. Nell'*Hermotimus*, invece, le battute di Licino lasciano interdetto l'eponimo stoico che crede che stia scherzando (cf. 20 παίζεις, ὦ Λυκῖνε), e nel *Lexiphanes*, il riso di Licino, insieme a quello dei *pepaideumenoi*, si differenzia dalla maggioranza dominante, perché arricchito dalla compassione (cf. 16 e 24).

Una cosa (sinora trascurata dagli studiosi) andrà a questo punto ribadita; e, cioè, che il riso di questo personaggio presenti con il riso socratico punti di contatto particolarmente 'stretti'.

La reazione provocata da Licino in Ermotimo, infatti, è molto simile, se non identica, a quella degli interlocutori di Socrate, che si chiedevano se il filosofo scherzasse, παίζεις, o facesse sul serio, σπουδάζειν (cf. *Alc.I.* 109d6, *Gorg.* 481b6-7, cf. *Xen. Mem.* 3.6.12), mostrando di non comprendere che non esiste *paidia* senza *paideia*. Anche per Licino, dunque, riso e gioco sono dimensioni fondamentali, in quanto camminano di pari passo sulla strada della verità, cosa che, apparentemente, anche Ermotimo non riesce a cogliere.

È, inoltre, interessante notare come nel *Symposium*, il riso della satira risuoni sulle labbra di quegli *idiotai*, tra le cui fila Socrate si collocava proprio attraverso il riso (cf. *Euthyd.* 295b6-296a7; *Phaedr.* 236d; *Theaet.* 154d8-e5), come riflesso dal frequente uso di 'noi' anziché 'io' (cf. *Symp.* 194b-c)<sup>72</sup>. Anche Licino si schiera, infatti, tra queste fila e lui stesso ricorre al 'noi', instaurando un legame di complicità con il pubblico<sup>73</sup>. Come, dunque, l'*idiotes* Socrate smascherava i sofisti, così, l'*idiotes* Licino mette a nudo i sapienti in tutta la loro incoerenza<sup>74</sup>, mentre, con un accenno al riso degli *idiotai*, Luciano sembra suggerire l'atteggiamento satirico da assumere di fronte agli avvenimenti: il riso appunto, mezzo di partecipazione al processo di denuncia.

<sup>71</sup> Licino è in preda al riso (cf. 1) e, ben presto, ne renderà Panfilo partecipe (cf. 1). Il riso continua, poi, a manifestarsi in modi e su labbra diverse nel racconto, condotto dalla voce satirica, degli avvenimenti cui ha assistito. Sul riso dei dialoghi liciniani, si veda estesamente, a pp. 177 ss.

<sup>72</sup> Cf. Friedländer 1979, 188; Lanza 1997, 66-68. Socrate è ιδιώτης, opposto a esperti, anche in *Luc. Cont.* 4.

<sup>73</sup> Cf. *Conv.* 5 ἡμεῖς δὴ ὁ συρφετός καὶ ὅσοι χαμαὶ ἐρχόμενοι ἐσμέν. Licino prega l'eponimo protagonista di non pensare come il «mezzo saggio», ἡμίσοφον, o il saggio che è ora, che può giudicare meglio di quanto possano loro; la risposta deve venire dall'*idiotes* che un tempo era e che Licino è oggi. Lo stoico pensa, così, che gli si stia proponendo una ιδιώτην τινὰ βίον (67) e Licino gli consiglia di vivere la vita che vivono tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασι βιοῦν, come un cittadino in mezzo a tanti altri (cf. 84). In *Nec.* 16 Tiresia indica a Menippo come miglior vita quella dell'*idiotes* (cf. p. 109).

<sup>74</sup> Cf. Romeri 2001, 651-55; Romeri 2002, 240-46.

Un accenno andrà, infine, alla compassione che caratterizza il riso di Licino nel *Lexiphanes*; le persone che hanno riso e ridono dell'eponimo protagonista sono, infatti, tante; tra queste, anche la voce satirica (cf. 16) e i *pepaideumenoï* (cf. 24), ma essi provano quella compassione che ha spinto Licino in suo soccorso e che, ancora una volta, permette di avvicinare questa voce satirica a Socrate<sup>75</sup>.

Per Licino, dunque, riso e gioco sono funzionali alla denuncia delle credenze comuni e, evitando l'irrigidimento in una posizione, permettono, di contro, il riconoscimento nel gruppo degli *idiotai*, gli stessi in cui 'si riconosceva' Socrate, di cui Licino pare riproporre anche la tipica compassione.

Ora, questa caratterizzazione spiccatamente socratica del riso è sostanzialmente esclusiva di Licino e (come ho cercato di mostrare) si inquadra in una caratterizzazione più ampia e di medesimo segno, che fa, a mio parere, di questa voce satirica una sorta di 'nuovo Socrate della satira' (cf. pp. 185 ss.).

Nei capitoli precedenti, tra gli altri casi di riso satirico, ingrediente essenziale della satira come espressione di denuncia e, pertanto, proprio di qualsiasi voce satirica che si rispetti, sono stati oggetto di attenzione i *Contemplantes*. Per via di alcune peculiarità, infatti, questo dialogo è illustrativo di un modo, per certi versi, 'diverso' (se non altro, rispetto ai dialoghi liciniani) ma altrettanto interessante, di servirsi del riso a fini satirici, senza ricorrere a uno 'schema' fisso.

Il dialogo, infatti, è letteralmente pervaso dal riso<sup>76</sup>. Ma quel che più mi sembra che valga la pena notare è un altro tratto non ancora osservato dagli studiosi, e cioè che Caronte suggelli con il riso ogni oggetto della satira, introdotto (come già notato) dalla parodia omerica (cf. pp. 277 ss.). In questo modo, il nocchiero scandisce i diversi momenti dell'osservazione, segnalandone la chiusura con il riso, e l'apertura attraverso i versi epici<sup>77</sup>.

Così, la visione di Milone è avviata dai vv. 226-27 del III libro dell'*Iliade*, leggermente rimaneggiati<sup>78</sup>, ed è conclusa da una risata (cf. 8 μακρὰν γέλωτα); Ciro e Cambise sono introdotti dall'epica domanda τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος ὁ σεμνὸς ἀνὴρ; (cf. *Il.* III 226) e salutati da altro riso (cf. 13 ὃ πολλοῦ γέλωτος); e anche il tiranno di Samo Policrate è introdotto da una citazione omerica (cf. 14 νήσω ἐν ἀμφιρῦτῃ; βασιλεὺς δέ

<sup>75</sup> In *Resp.* 518a-b Socrate suggerisce a Glaucone che chi ha disturbi agli occhi passando dalla luce al buio, non debba essere deriso ma oggetto di compassione. Cf. Adam 1963, II, 97; Halliwell 2008, 439.

<sup>76</sup> I *Contemplantes* si aprono nel segno del riso (cf. 1 τί γελᾷς, ὦ Χάρων; cf. 6 ὅτε με τὸ πρῶτον ἐντυχῶν εἶδες γελῶντα καὶ ἥρου με ὃ τυ γελῶν). Caronte si diverte, infatti, oltremisura (cf. 6 ἥσθη ἐς ὑπερβολήν, 6 ἐγέλασα οὖν) per un tale che, promesso a un amico di pranzare insieme, non poté mantenere la promessa, perché ucciso da una tegola caduta da un tetto mentre parlava.

<sup>77</sup> Cf. Camerotto 1998, 218: «la parola poetica viene introdotta ... *in incipit* "come a voler provocare il lettore", all'interno del testo a "scandire momenti clou dell'azione", a conclusione di esso come sigillo». Cf. Fusillo 1992, 26-29.

<sup>78</sup> Cf. 8 τίς γὰρ ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἠὺς τε μέγας τε, / ἔξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὄμους;

τις εὔχεται εἶναι, cf. *Od.* I 50; *Il.* VI 211, VIII 190, XIV 113) e ‘congedato’ al pensiero della risata con cui Caronte accoglierà lui e altri potenti, nudi sulla barca (cf. 14 ἐγὼ ... γελάσομαι)<sup>79</sup>.

A ridere, poi, è sempre Caronte, una figura, per tradizione, irrimediabilmente cupa e a cui, altrove, Luciano non associa nessuna gioia<sup>80</sup>. Non ride, invece, l’altro protagonista dell’osservazione dei *Contemplantes*; pur nella consapevolezza del carattere ridicolo delle miserie umane (cf. 17 καταγέλαστα), infatti, Hermes non le colpisce con il riso della satira. Luciano gioca, dunque, con la tradizione e associa al riso Caronte, per tradizione a esso estraneo, ma lo nega a Hermes, tradizionalmente tutt’altro che estraneo<sup>81</sup>.

Ora, al di là delle peculiarità di questo dialogo, nei *Contemplantes*, l’osservazione satirica continua a smascherare anche attraverso il riso, generato dallo scarto tra apparenza e realtà, la piccolezza della realtà umana, ribaltando la norma legittimata dal buonsenso comune.

L’alternanza delle sorti umane nonché il contrasto tra realtà e apparenza sono, cioè, estremamente ridicoli agli occhi di Caronte (cf. 16 παγγέλοια ταῦτα), esattamente come di Licino e di tutte le altre voci satiriche luciane; non a caso, il riso sta alle origini della satira, tant’è che diverse voci ridono al momento dell’incontro con i propri interlocutori e, dunque, ad apertura di dialogo. È così, oltre che per Caronte (cf. *Cont.* I τί γελάς, ὦ Χάρων;) e Licino (cf. *Eun.* 1), anche per Menippo, a cui ricchezza e potere appaiono *geloia* fin dalla prima indagine<sup>82</sup>.

Quando, dunque, Luciano sceglie di concentrarsi sul riso satirico (sempre e comunque presente), lo fa con originalità, e il riso diventa il culmine dell’impresa, perché «ha l’effetto di trasformare il suo oggetto e lo riduce al γελοῖον e al disprezzo»<sup>83</sup>, smascherando e denunciando le credenze comuni, in un riutilizzo di una dimensione dalle forti risonanze socratiche e ciniche in funzione della satira.

<sup>79</sup> Nessuna risata suggella, invece, l’ultimo inserimento parodico (cf. 22, per cui si veda a p. 279), il che mi è sembrato imputabile alla diversa funzione di questo libero rimpasto di reminiscenze omeriche. Non introduce, infatti, un nuovo oggetto d’osservazione, smascherandone l’assurdità, ma trae le conclusioni dalle osservazioni fatte per affermare l’*isotimia* infera (cf. Frye 1969, 309-10; Camerotto 2009a, 126). Mi sembra, pertanto, un’esplicitazione del messaggio lanciato dal riso nel dialogo, un messaggio rispetto a cui, secondo le ‘norme’ dello *spoudaiogeloin*, non vi è nulla da ridere. Sul riso nei *Contemplantes*, si veda estesamente a pp. 236 e 245 ss.

<sup>80</sup> Cf. Milanezi 1995, 231-36; Halliwell 2008, 443. In Luciano, il nocchiero è inevitabilmente presente nei dialoghi ctoni: *Catapulus*, *Dialogi Mortuorum* (2, 14, 20) e *Necyomantia* (10).

<sup>81</sup> Halliwell 2008, 444. Il dio occupa una posizione prominente tra gli dei che ridono degli amori di Ares e Afrodite (Hom. *Od.* VIII. Cf. Luc. *D. Deor.* 21.1) e in *Hy. Herm.* 29, è dipinto mentre ride precoce nei primi giorni di vita; inoltre, le note associazioni con il furto e l’inganno gli sono valse l’attenzione dei comici (cf. Aristoph. *Pax* 362-728, *Pl.* 1139-58. Cf. Luc. *Cat.* 4)

<sup>82</sup> Cf. Camerotto 2009a, 42-47.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 42.

#### 4. Trattati dell'impresa satirica

L'eroe satirico è, quindi, isolato nel compimento dell'impresa, il cui culmine è rappresentato dal riso. Questa, infatti, come già noto e più volte ribadito nel corso di questo lavoro, mira alla denuncia, di cui il riso è strumento principe.

Se riso e denuncia sono il punto di arrivo, l'impresa parte, invece, da un punto critico di partenza, fondamentale per la ricerca di *aletheia*<sup>84</sup>.

Per Menippo si tratta dell'insoddisfazione derivante dalle contraddizioni del mondo e delle teorie dei filosofi (cf. *Icar.* 4-9; *Nec.* 4)<sup>85</sup>; per Caronte, della curiosità di conoscere la ragione per cui tutti piangono una volta arrivati nell'Ade (cf. *Cont.* 1); per Licino, dimostrare, ad esempio, l'impossibilità di scegliere, sulla strada per la Virtù, una scuola filosofica anziché un'altra (cf. *Herm.*); per Tichiade, comprendere cosa sia a suscitare in molti la smania per lo *pseudos* (cf. *Philops.* 1).

Si innesca, così, nel personaggio satirico una personale ricerca della verità, un tema comune in Luciano, che assume forme diverse a seconda del dialogo: per Tichiade, si tratta dell'assunzione di un grande antidoto (cf. *Philops.* 40 ἀλεξιφάρμακον), la verità in persona<sup>86</sup>; per Licino, dei modi dell'*elenchos*, attraverso cui procedere passo per passo, insieme a Ermotimo, verso la soluzione della questione iniziale (cf. pp. 182 ss.); per Menippo e Caronte di un viaggio verso una meta in cui sarà possibile l'osservazione satirica e la soluzione dell'aporia.

Attraverso l'anabasi, infatti, il traghettatore, un 'morto' tra i vivi, raggiunge la medesima consapevolezza dell'inconsistenza della vita umana raggiunta con la catabasi da Menippo, un vivo tra i morti (cf. *Cont.* 22, *Nec.* 22). Nel primo caso, però, come già visto, il viaggio non è parte dell'impresa negli stessi termini di *Icaromenippus* e *Necyomantia*, dove, di fatto, va in scena. Nei *Contemplantes*, infatti, l'impresa comincia sulla terra, una volta terminato il viaggio e, per realizzarla, il nocchiero si affida a Hermes, cui chiede di fargli da guida e mostrargli qualsiasi cosa (cf. 1)<sup>87</sup>.

In questi dialoghi, la ricerca della verità si contraddistingue, dunque, per l'elemento fantastico<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Cf. *Cont.* 1; *Icar.* 4, 10, 23; *Scyth.* 1; *Tox.* 57; *VH* 1.5.

<sup>85</sup> Su questi motivi si veda estesamente sopra, a pp. 119 ss.

<sup>86</sup> Cf. *Philops.* 40 μέγα τῶν τοιούτων ἀλεξιφάρμακον ἔχοντες τὴν ἀλήθειαν καὶ τὸν ἐπὶ πᾶσι λόγον ὀρθόν, ᾧ χρωμένους ἡμᾶς μηδὲν μὴ ταράξῃ τῶν κενῶν καὶ ματαίων τούτων ψευσμάτων.

<sup>87</sup> Come già notato (cf. n. 7 a p. 234), Luciano costruisce due opere simmetriche, *Icaromenippus* e *Necyomantia* (cf. pp. 110 ss.), e sviluppa nei *Contemplantes* l'episodio centrale dell'*Icaromenippus* (Anderson 1976a, 164). Caronte, infatti, occupa un punto d'osservazione elevato e i due dialoghi presentano materiali molto simili, riarrangiati in maniera differente (Anderson 1976a, 138). Allo stesso tempo, la dimensione infera della *Necyomantia* è preservata in Caronte; mentre i due dialoghi offrono tutta una serie di somiglianze (Iro, cf. *Cont.* 22, *Nec.* 15; Meandrio, cf. *Cont.* 14, *Nec.* 16; tombe, cf. *Cont.* 22-24, *Nec.* 17) verosimilmente rivelatrici di una certa prossimità di redazione (cf. Schwartz 1965, 53-54).

<sup>88</sup> Relihan 1993, 106. Cf. Ferretto 1988, 16.



Non a caso, entrambe le vicende di cui è protagonista Menippo, sono avvertite come operazioni ardite (cf. *Icar.* 11 τόλμημα e *Nec.* 2 τολμητέον), originate da un'aporia filosofica senza scampo<sup>89</sup>. Le loro imprese, in quanto *tolmemata*, possono essere accostate a quelle degli eroi aristofanei, dette anch'esse *tolmemata* (cf. Aristoph. *Ec.* 106 e 288, *Lys.* 284, *Pax* 93-94, *Pl.* 419-21), spingendosi al di là dell'andamento ordinario delle cose<sup>90</sup>. Così, i nuovi *erga* satirici «producono *thauma* in chi ascolta, così come sono degni di essere definiti come *thaumata* il viaggio e l'osservazione», un aspetto che li riconnette al *kyrikòs tropos* e alle strategie di comunicazione dei cinici<sup>91</sup>.

La parola del personaggio satirico è guidata, dunque, da una *tolme* alquanto pericolosa (cf. *Pisc.* 7 χαλεπωτέρων ... τὴν τόλμαν) e l'eroe è *tolmeros* (cf. *Icar.* 3 ὦ τολμηρότατε πάντων), «audace e privo di inibizioni nel violare ogni limite e convenzione»<sup>92</sup>. Non a caso, nei *Contemplantes*, si sottolinea, per la straordinarietà della *mechane*, l'impossibilità di stare al sicuro e, insieme, vedere (cf. 5 οὐκ ἔνι δὲ ἄμφω καὶ ἀσφαλῆ καὶ φιλοθεάμονα εἶναι).

All'osservazione satirica segue, inoltre, l'indignazione che conduce allo smascheramento e all'attacco critico, verbale ma anche fisico<sup>93</sup>. Cinisco colpisce, così, con il bastone Megapente durante la traversata dell'Acheronte (cf. *Cat.* 13), mentre Micillo gli si siede sulle spalle (cf. *Cat.* 19).

Si è visto, inoltre, quanto Luciano dovesse avvertire come caratteristico terminare i propri dialoghi con una vera e propria 'caccia all'*alazon*'. Il *Piscator* e il *Timon* ne offrono gli esempi forse più significativi (cf. pp. 58 ss.), con Parresiade e Timone che puniscono sedicenti filosofi e adulatori catturandoli all'amo come pesci e gettandoli dall'Acropoli (cf. *Pisc.* 47-51), o marchiandoli a fuoco sulla fronte (cf. *Pisc.* 46), o, ancora, colpendoli malamente (cf. *Tim.* 46, 52-53, 48, 57). Anche in questo caso (come già notato), il modello andrà ricercato nella commedia antica, nelle scene successive alla parabasi e nei vari momenti di violenza sparsi lungo il teatro aristofaneo, dagli *Acarnesi* (cf. vv. 236 ss., 818-35, 910-51, 959-70) alle *Nuvole* (cf. vv. 1214-1302, cf. Luc. *Tim.*

<sup>89</sup> Camerotto 2009a, 39. In *Zeux.* 3 τολμήματα definisce le sperimentazioni pittoriche di Zeus e in *Bacch.* 1 è associato alla spedizione di Dioniso. Luciano se ne serve anche per connotare l'arditezza della propria *mixis* in *Harm.* 3, *Pisc.* 7, *Prom. es* 6.

<sup>90</sup> Camerotto 2008, 280-83. Il *tolmema* comico si spingeva, però, sino al rovesciamento della realtà al di là dei limiti umani, ricollegandosi ai più noti *erga* degli antenati epici, fonte di *kleos* imperituro (cf. Di Donato 2006, 46 per il *kleos* come unica certezza della persona epica). Il *tolmema* satirico, invece, (lo si ripeterà ancora una volta) si limita ad andare oltre l'andamento ordinario, senza arrivare alla costituzione di un nuovo ordine.

<sup>91</sup> Per questo aspetto si veda Demetr. *Eloc.* 260. Camerotto 2009a, 40.

<sup>92</sup> Camerotto 2009c, 11 ss.

<sup>93</sup> L'attacco fisico, col bastone che serve anche a identificarlo (cf. Diog. 6.23), è in particolare una caratteristica di Diogene (cf. *Bis acc.* 24; *Fug.* 14; *Pisc.* 1, 24, 3; *Vit. Auct.* 7). Camerotto 2009c, 17-18.

46, 48, 52-53, 57) e ai *Cavalieri* (cf. v. 247), sino agli *Uccelli*. Lo stesso bastone era, forse, l'arma preferita contro gli *alazones* già nella commedia (cf. *Pax* 1121)<sup>94</sup>.

Oltre che artefice di violenza, l'eroe ne è, però, anche oggetto; si pensi al *Piscator* che si apre con un tentativo di linciaggio, da parte dei filosofi redivivi ai danni di Parresiade (cf. 1-9), accusato dell'asta cui le loro vite sono state sottoposte nella *Vitarum Auctio* (cf. p. 53); persino Licino è consapevole del rischio che corre a confutare l'eponimo stoico dell'*Hermotimus*. Racconta, infatti, la storia di un certo Eutidemo, «non disposto a farsi convincere, né facile da canto suo a lasciarsi confutare» (12 ελεγκτικὸς καὶ πείθεσθαι οὐκ ἤθελεν οὐδὲ παρείχε ῥάδιον αὐτὸν ἐλέγχεσθαι), che, trovatosi a discutere con il maestro di Ermotimo, ne uscì sconfitto per un eccesso di violenza dell'avversario. Il personaggio satirico confida, ora, nell'amicizia dello stoico che, proprio per questa ragione, non lo colpirà (cf. 12 οὐ γὰρ ἀποκλείστέ με δηλαδὴ φίλοι ὄντες). Nello *Iuppiter tragoedus*, inoltre, Damide finisce per scatenare, attraverso *parrhesia* (cf. 44 παρρησιάζεταί) e riso, l'ira di Timocle, che lo rincorre per colpirlo (cf. 53)<sup>95</sup>.

Le 'vittime' di Parresiade desiderano, inoltre, che gli si cavino gli occhi (cf. *Pisc.* 2), indispensabili all'osservazione satirica. Non a caso, nei *Contemplantēs* e nell'*Icaromenippus*, l'impresa è resa possibile dall'intervento di Hermes ed Empedocle che, con l'ausilio di versi omerici (cf. *Il.* v 127 e *Cont.* 7, *Icar.* 13), potenziano la vista del personaggio satirico. Menippo adotta, inoltre, la *panopsia* epica di Zeus, spaziando ben oltre la potenza visiva del signore olimpico (cf. *Icar.* 11), e nella *Necyomantia*, il suo interlocutore è certo che non abbia trascurato «nessuna delle cose degne di essere viste o udite» (2 μηδὲν τῶν ἀξίων θέας ἢ ἀκοῆς)<sup>96</sup>.

Gli avversari dell'eroe satirico desiderano, inoltre, che gli sia strappata la lingua (cf. *Pisc.* 2), strumento della satira e, per le sue parole, lo vogliono addirittura morto (cf. *I.*

<sup>94</sup> Cf. Lanza 1997, 203 per il quale «il comico, erede ridicolo di figure sociali che concentravano su di sé paure, disprezzo e scherno della città, è ora colui che ripolarizza l'aggressività sociale, scatenandola contro chi nella quotidianità suole riscuotere consenso e apprezzamento, ma che in verità costituisce, così si fa intendere, la causa del disagio collettivo. A unire buffone e pubblico è dunque la derisione e lo scherno, e l'attor comico ne è sulla scena il sapiente ministro». Socrate finiva, invece, per relegare in situazioni per lo meno imbarazzanti i nemici, mostrandone l'inferiorità intellettuale, mentre si ritrovavano ridicolmente sperduti nei suoi ragionamenti, riconosciuti come meno competenti, sotto la minaccia del ridicolo, dalle argomentazioni inattendibili e spinti al disprezzo del pubblico (Rossetti 2000, 264 ss.).

<sup>95</sup> Cf. 42 τὰ ὅσα πῶς οὐ γέλως ἐστίν, ὧ καλὲ Τιμόκλεις; 51 ΔΑΜ. ἦν πρότερον γελάσω ἐς κόρον, ἀποκρῖνοῦμαί σοι. ΤΙΜ. ἀλλὰ ἔοικας οὐδὲ παύσεσθαι γελῶν, 53 ὁ μὲν γελῶν, ὧ θεοί, ἀποτρέχει

<sup>96</sup> Vista e udito sono la fonte per eccellenza dell'informazione storica, secondo una metodologia spesso enunciata dagli storiografi antichi (cf. Hdt. II 29 e 99; Thuc. I 22.1-3; Pol. XII 27). Su questi aspetti, si veda la n. 134 a p. 112. L'eroe satirico possiede, inoltre, la facoltà di 'vedere non visto', come Caronte, Hermes (cf. *Cont.* 5 e il participio plurale del titolo), Menippo (cf. *Icar.* 11) e Nigrino (cf. *Nigr.* 18), agenti dell'ἐπισκοπεῖν, distaccati dagli oggetti dell'osservazione (cf. Camerotto 2009c, 8 e 12). Il filosofo è, tra l'altro, artefice della guarigione della vista dell'anima del 'convertito', che, proprio per questa ragione, si era recato a Roma (cf. *Nigr.* 4).

*trag.* 35; *Pisc.* 3)<sup>97</sup>. Pur senza arrivare a tali estremi, si potranno, inoltre, citare (a titolo di esempi) Solone, che, nei *Contemplantes*, mostrando l'inutilità e la pericolosità dei donativi agli dei, suscita l'irritazione di Creso<sup>98</sup>, il gallo, che svegliando Micillo e sveilandogli la miseria dei ricchi, infastidisce non poco il ciabattino (cf. *Gall. passim*), e, infine, Cinisco che nello *Iuppiter confutatus* invita Zeus ad ascoltare mettendo da parte aggressività e collera<sup>99</sup>.

Tanta rabbia non sorprende perché, come già osservato, la *tolme* è virtù non semplice, che dallo stesso Luciano è applicata, in negativo, ai filosofi<sup>100</sup>. È così che l'impresa satirica può assumere i tratti della *hybris*.

Nel caso di Menippo (cf. pp. 120 ss.), la cui ascesa al cielo è qualcosa di inaudito, paragonato al tentativo di Oto ed Efiante di dare assalto alle sedi divine (cf. *Icar.* 23), la *hybris* è senz'altro di stampo comico (in linea con l'ispirazione generale del dialogo, cf. pp. 99 ss.). L'eroe comico, infatti, non seguiva nessuna regola oltre alle proprie e usava le proprie abilità per volgere tutto a proprio vantaggio. Così, ad esempio, Trigeo insulta, come un Prometeo, Zeus (cf. *Pax* 57) e l'avventuroso viaggio celeste si connota, sin da Bellerofonte, come un atto di *hybris* (cf. *Pind. I.* 7.44)<sup>101</sup>.

Mi sembra, però, che vada notato che Luciano è consapevole dell'esistenza di ben altra *hybris* ed è quella di cui 'si macchia' Socrate. Di fronte alle conseguenze tratte attraverso l'*elenchos*, infatti, Ermotimo accusa Licino di essere «prepotente come sempre» (cf. *Herm.* 51 ὑβριστῆς ἀεὶ σύ). In questo caso, anche e soprattutto in considerazione del clima socratico del dialogo e del personaggio, l'accusa sarà da leggere come un richiamo a Socrate<sup>102</sup>.

Non sorprende allora che l'impresa satirica possa arrivare a meritare definizioni epiche ed eroiche: κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔργα (Pisc. 3, cf. *Hom. Il.* iv 57 di Paride che meriterebbe la lapidazione per i mali causati alla propria città) si dice delle azioni di

<sup>97</sup> Così, lo scita Anacarsi è consapevole che, quando a Sparta riderà dei costumi del posto, rischierà di fare una brutta fine (cf. *Anach.* 39). Camerotto 2009c, 14; Camerotto 2012, 232-33.

<sup>98</sup> Cf. 12 ἀεὶ σύ μου τῷ πλούτῳ προσπολεμεῖς καὶ φθονεῖς

<sup>99</sup> Cf. 5 μὴ τραχέως μηδὲ πρὸς ὀργὴν ἀκούσης ἐμοῦ

<sup>100</sup> Cf. *Icar.* 6 ἐτόλμων, 8 ἐτόλμησαν, 8 τολμητάς καὶ θαυματοποιούς, 21 τι τολμῶντα νυκτερινώτατον. «Gli attributi di Menippo sono gli stessi [dei filosofi satireggiati], ma il segno attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica diviene positivo, senza comunque perdere l'ambiguità e non senza l'autoironia» (Camerotto 2009a, 34 n. 84).

<sup>101</sup> La *hybris* comica può sfociare anche in un più comune e comico *hybrizein* contro tutto e tutti (Camerotto 2008, 272). Su questi aspetti si veda più estesamente a pp. 27 ss.

<sup>102</sup> Nel *Simposio*, il filosofo è detto *hybristes* da Agatone e Alcibiade, richiamando, in parallelo con il mondo silenico e satiresco, l'intrinseca esuberanza sessuale di questi esseri (Rowe 1998, 207). Dall'altro lato, però, l'accusa anticipa una diversa *hybris*, grazie a cui il filosofo non cederà alle lusinghe dell'allievo (Dover 1980, 166). Sull'argomento, si veda estesamente sopra a p. 140. Anche il parassita Simone assume i tratti dell'*hybristes* agli occhi dell'interlocutore. Tichiade dichiara, infatti, che tutto ciò che dice «sorprende e manca di misura» (*Par.* 42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον). In questo caso, dunque, la *hybris* è denunciata con una perifrasi e non attraverso la ripresa puntuale dell'aggettivo (cf. p. 302).

Parresiade, in grado di richiamare anche le terribili gesta dell'*aristeuon*, con tratti ferini e mostruosi. Esse, come anche la *tolme*, finiscono per acquisire valenza positiva attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica, ma senza perdere ambiguità e autoironia<sup>103</sup>.

◆ **L'apporto del modello comico e platonico ai 'modi' della satira, una proposta**

Chi cercherà di applicare alla lettera le categorie di un *tolmema* straordinario, dai toni talvolta spiccatamente violenti, a tutte le voci satiriche lucianee potrà incontrare qualche difficoltà.

Da un lato, si imbatte, infatti, in personaggi come Menippo, Parresiade, Timone, Caronte e Hermes, protagonisti, ora, di viaggi straordinari, veri e propri *tolmemata*, ora, oggetto delle ire dei 'nemici' o, ancora, agenti di una violenza satirica che dalle parole (cf. *Gall.* 4 λοιδορούμενός μοι) degenera facilmente agli atti. Dall'altro lato, invece, incontrerà figure come Licino, Nigrino e Tichiade, la cui satira si sviluppa attraverso un confronto più 'pacato' ed è priva di quei toni violenti che può, in alcuni casi, raggiungere nell'altro gruppo. È, anzi, a mio parere significativo, che la sola occasione di concreta (ed estrema) violenza fisica rintracciabile in questi dialoghi, sia il banchetto nuziale finito nel sangue nel *Symposium*, a propria volta, oggetto di satira.

Una cosa andrà a questo punto, a mio parere, notata; e si tratta del diverso archetipo alle spalle di questi due gruppi di satire. Laddove, infatti, la violenza non solo è ammessa ma anche perpetrata dal personaggio satirico, il modello è di tipo comico; il che non sorprende, visto che (come ricordato anche poco sopra) scene di violenza, subita ma anche attuata dall'eroe comico, sono di casa nella commedia antica.

Si va, così, dal *Piscator* di Parresiade e dal *Timon* dell'eponimo misantropo, veri e propri dialoghi drammatici, suddivisibili nei tre momenti costitutivi di una commedia (parodo, agone ed epilogo)<sup>104</sup>, a *Icaromenippus* e *Necyomantia*, i cui archetipi comici, *Pace* e *Rane* di Aristofane, sono noti. Nel caso dell'*Icaromenippus*, poi, come estesamente mostrato (cf. pp. 99 ss.), questo modello interviene massicciamente nella creazione dell'impresa satirica, che ricalca, quasi passo per passo, quella di Trigeo.

<sup>103</sup> Camerotto 2009c, 11 e 14 (cf. Camerotto 2009b, 68 e 167ss. con l'indicazione delle formule epiche specifiche).

<sup>104</sup> Questo è più evidente nel *Piscator*, dove la scena iniziale, con il 'coro' dei filosofi che si precipita in scena e si scaglia con rabbia sull'eroe, riprende le movenze di una parodo. L'agone è facilmente riconoscibile anche nel *Timon*, nello scontro tra l'eponimo protagonista e Pluto, mentre nel *Piscator* è presente nella forma del dibattito giudiziario tra Parresiade e Diogene. Infine, entrambi i dialoghi si risolvono in una teoria d'impostori attratti dalla prospettiva di poter ricevere cibo e oro ma, poi, malmenati dal personaggio satirico (cf. MacLeod 1991, 259; Ureña 1995, 88-91; Tomassi 2011, 507). Sulla struttura 'comica' di questi dialoghi, si rimanda alle pp. 52 ss.

Quando, invece, mezzo della denuncia sono ‘solo’ parole e, peraltro, dai toni piuttosto pacati ma non privi di sarcasmo e ironia, il nuovo dialogo satirico è costruito sulla falsariga del dialogo platonico.

Pur con tutte le loro problematicità, infatti, *Parasitus* e *Philopseudes* ‘giocano’ scoperatamente con i rispettivi archetipi, il *Gorgia*, per quanto ripreso in maniera deviata, per il *Parasitus* (cf. pp. 289 ss.), e una serie di dialoghi, dalla *Repubblica* al *Fedone*, per il *Philopseudes* (cf. pp. 294 ss.). Il complesso gioco di scatole cinesi del *Nigrinus* è, poi, direttamente confrontabile con il *Simposio* (cf. pp. 205 ss.) e per l’ampio numero dei dialoghi liciniani, l’ispirazione platonica è pressoché una costante (cf. pp. 157 ss.). Inoltre, *Philopseudes*, *Symposium* e, parzialmente, *Nigrinus* ripropongono il dialogo introduttivo caro a Platone, cui segue la narrazione degli avvenimenti nella forma di dialogo narrato, un altro procedimento platonico ripreso da Luciano<sup>105</sup>.

Nel caso del *Symposium*, anzi, mi sembra notevole (per il discorso che si sta sviluppando) che la sanguinosa battaglia del finale si connoti in voluta e parodica opposizione al modello e rappresenti l’apice di questo anti-simposio. Se, dunque, con una *climax*, nei dialoghi di ispirazione comica, l’attacco violento (anche fisico) ai vari *alazones* rappresenta il momento più ‘alto’ dell’attacco satirico (esattamente come, in commedia, le scene successive alla parabasi, con l’attacco agli *alazones*, erano una sorta di celebrazione della vittoria dell’eroe comico), inversamente nel *Symposium*, mi sembra che la violenza rappresenti sì una *climax* ma non della denuncia quanto, invece, del suo oggetto.

Una prima conclusione, mi sembra, possa, a questo punto, essere tratta, e riguarda il peso del modello nell’elaborazione di un ‘certo tipo di satira’. Luciano gli si mantiene, infatti, sostanzialmente fedele, nel senso che, quando innesta un dialogo su un archetipo comico, allora, anche la satira ha movenze, per così dire, ‘comiche’ (tra catabasi, imprese aeree e toni violenti), rivissute in chiave satirica. Quando, invece, alle spalle dei dialoghi satirici, si celano uno o più testi platonici, i toni non solo sono, per certi versi, smorzati (mancano, infatti, di violenza fisica ma non di sarcasmo e ironia), ma possono anche andare a colpire certe manifestazioni di violenza fisica, connotate, però, in maniera negativa perché proprie di chi è oggetto della satira.

Nella sua conduzione, Luciano sembrerebbe, dunque, tenere separati i modelli (oggetto di interesse per questo lavoro) teorizzati in *Bis acc.* 33: da un lato, la commedia con *tolmemata* e violenza; dall’altro, il dialogo filosofico, con l’*elenchos* e i suoi ‘derivati’.

Con ciò, non si vuole, però, negare la *mixis*; come, infatti, mostrato nei paragrafi dedicati all’analisi dell’ispirazione delle singole opere, elementi comici sono comunque presenti nei dialoghi di più spiccata ispirazione platonica e movenze (anche strutturali)

<sup>105</sup> Su questi aspetti, si veda anche a pp. 157 ss.

di tipo platonico tornano in quelle opere, per così dire, ‘comiche’. Come visto, infatti, l’inquadramento ‘socratico’ di *Icaromenippus* e *Necyomantia* (con Menippo che si imbatte in un anonimo amico, incuriosito dal suo aspetto) corrisponde sostanzialmente alle cornici di molti dialoghi liciniani, i cui impianti, tra *dialogues-promenade* e strutture a cornice, sono essenzialmente platonici. La stessa struttura tripartita tanto cara a Luciano e che nel *Piscator* e nel *Timon* ripropone evidentemente l’andamento di una commedia dell’*archaia*, sembra, infatti, risentire dell’influenza anche del dialogo platonico. Analoghe strutture tripartite, o che comunque potevano essere avvertite come tali da Luciano, compaiono, infatti, nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone*, dialoghi tra i favoriti dal samosatense<sup>106</sup>.

In maniera analoga, temi di stampo comico possono essere riproposti in opere più platoneggianti; si pensi alla caratterizzazione del sogno di Timolao (con non sospetti punti di contatto proprio con l’impresa aerea di Menippo, cf. pp. 193 ss.) o, ancora, a quella di Ermotimo, sorta di ‘anti-eroe’ dai tratti comici (cf. pp. 198 ss.) da affiancare, con i dovuti distinguo, al ‘convertito’ del *Nigrinus*, anch’esso presentato con i tratti di un personaggio di commedia (cf. pp. 218 ss.).

Tutto questo rientra pienamente nelle dinamiche della *mixis* e non può essere negato; è un tratto tipico della composizione luciana e che Luciano rivendica con orgoglio. Mi sembra, però, altrettanto vero che Luciano evita di contaminare l’archetipo comico e quello platonico quando si tratta di scegliere il modo attraverso cui condurre la satira: *tolmemata* e violenza per il nuovo dialogo ‘comico’ satirico; *elenchos*, ironia e un ‘paccato’ sarcasmo per il nuovo dialogo ‘platonico’ satirico.

## 5. Un eroe unitario? Eroi satirici ‘comici’ e ‘socratici’

I personaggi satirici che popolano i dialoghi luciani si fanno, dunque, portavoce di motivi pressoché simili perché, in sostanza, coincidono con il pensiero di Luciano. Allo stesso tempo, però, sembra che siano protagonisti di due modi diversi di condurre la satira, legato all’archetipo dialogico alle spalle; uno, per così dire, più ‘comico’ e un altro più ‘platonico’. Tracciarne un ritratto coeso e unitario pare, dunque, difficile anche perché, come si è mostrato nelle singole sezioni, questi modelli possono intervenire nella caratterizzazione del personaggio satirico.

<sup>106</sup> Anderson 1976a, 184 (cf. Friedländer 1957, 226 ss.; Friedländer 1960, 29 ss. e 131-32). Strutture tripartite ritornano con altrettanta evidenza in *Eunuchus* (cf. 1-3, cornice; 4-10 dibattito centrale; 10-13 denuncia dell’immoralità di Bagoa), *Contemplantes* (cf. 1-7, cornice; 8-23, sezione centrale tripartita; 23-29 denuncia finale, anch’essa tripartita), *Gallus* (1-8 introduzione; 9-26 i tre episodi centrali; 28-33 denuncia finale) e *Lexiphanes* (cf. 1-15 cornice e anti-simposio; 16-21 dibattito centrale; 22-25 denuncia). Su questi aspetti, si veda più estesamente a pp. 61 ss.

Come, infatti, si è cercato di dimostrare, la *mixis* luciana interessa, oltre a tematiche e struttura (due campi di azione da tempo oggetto di studio), anche la caratterizzazione di questi personaggi.

Così, Timone e Menippo sono due voci dai tratti essenzialmente comici, rispettivamente ispirate all'universo della *nea* e dell'*archaia*. Luciano non si limita, però, a una ripresa pedissequa e le rifunzionalizza.

La figura del misantropo affonda, infatti, le radici nella tradizione, ma, inaspettatamente, nel finale, si conferma nella decisione di abbandonare il consorzio civile (cf. *Tim.* 41-48), una scelta che mi è parsa giustificata dalle nuove esigenze satiriche, che (come noto) necessitano di una voce al di fuori della società<sup>107</sup>. L'universo della *nea*, a cui un personaggio come Cnemone era estremamente congeniale, ha, infatti, ceduto il passo al nuovo universo satirico che, per quanto possa riproporre temi e strutture comiche (cf. pp. 52 ss.), ha un fine totalmente diverso: la denuncia. Perché questa possa esserci (lo si ripeterà ancora una volta), il suo artefice deve collocarsi al di fuori dell'oggetto d'osservazione. La tradizionale misantropia è, dunque, prima ricontestualizzata e poi originalmente confermata in funzione della satira. Questa non lascia spazio alla riconciliazione finale e il misantropo deve continuare a essere tale, continuando a stare a tutti gli effetti all'esterno della società.

Anche Menippo, come si ricordava poco fa, è un personaggio satirico dai tratti essenzialmente comici, anche se più direttamente ispirato alla commedia aristofanea<sup>108</sup>. Ripropone, infatti, l'essenza della natura eroica dei suoi protagonisti (cf. pp. 26 ss.), la *poikilia*, quella compresenza di aspetti contrastanti, umani, divini e animali, intrinseca sin dall'epica alla natura eroica. Anche in questo caso, però, le caratteristiche polimorfe e ambigue dell'eroe aristofaneo sono piegate alle esigenze della satira, per fare di Menippo un diverso, il cui punto di vista straniante non sfocia (come in Aristofane) nella creazione di un nuovo mondo ma nella denuncia.

Ora, proseguendo su questa strada, l'analisi condotta nella seconda sezione di questa ricerca, ha mostrato come anche il modello socratico possa intervenire nella caratterizzazione delle voci satiriche, protagoniste dei dialoghi di più diretta ispirazione platonica e per i quali Socrate è una presenza inevitabilmente ingombrante.

<sup>107</sup> La critica più recente non ha dubbi sui rapporti tra il personaggio luciano e il Cnemone del *Dyskolos*. Timone e Cnemone vogliono, infatti, evitare qualsiasi conversazione con altri uomini per non essere contaminati (cf. *Tim.* 43 e *Dysk.* 10-13), odiano il vicinato (cf. *Tim.* 43 e *Dysk.* 32-34) e desiderano suscitare il pianto negli uomini (cf. *Tim.* 34 e *Dysk.* 623-24). In effetti, ricorrono anche alla medesima tecnica, bersagliando i malcapitati con un lancio di zolle e pietre (cf. *Tim.* 45 e *Dysk.* 83 e 120-21). Entrambi lavorano, inoltre, senza sosta (cf. *Tim.* 7, 39-40 e *Dysk.* 31-32), anelano all'*eremia* (cf. *Tim.* 43 e *Dysk.* 169-70 e 332-33) e sono affetti da *melancholia* (cf. *Tim.* 34 e *Dysk.* 88-89). Infine, sia Cnemone sia Timone si rapportano a Pan come a un 'amico' (cf. *Tim.* 42 e *Dysk. passim*). Sulla figura di Timone (anche in relazione a Cnemone, si veda estesamente a pp. 65 ss.).

<sup>108</sup> La caratterizzazione comica di Menippo è stata ampiamente argomentata dai recenti studi di A. Camerotto (cf. Camerotto 2009a, in partic. 24-42). Su questi aspetti, si veda sopra, a pp. 119 ss.

Nel caso di Licino, il numero di opere di cui è protagonista ha portato alla luce un *fil rouge* che ne accompagna, con una certa continuità, la figura. Questo è talmente evidente da meritarsi, a mio avviso, l'etichetta di 'nuovo Socrate della satira'. Condivide, infatti, con il modello tratti che spaziano dalla definizione di *idiotes* (cf. *Symp.* 35) e *hybristes* (cf. *Herm.* 51), all'*eironeia* (cf. *Lex.* 1), la *parrhesia* (cf. *Lex.* 17) e i modi dell'*elenchos* (cf. *Herm. passim*); tutti sviluppati (anche laddove ritornano in più opere, come *eironeia* e *parrhesia*) in funzione dello scopo e del messaggio di ciascun dialogo. Licino è, infatti, 'più *eiron*' nel *Navigium* rispetto al *Lexiphanes*, e lo è in maniera ancora diversa nell'*Hermotimus*, in conformità con il peso che l'ironia, elemento centrale del processo di denuncia, ha all'interno del singolo dialogo (cf. pp. 173 ss.)<sup>109</sup>.

Anche Nigrino, voce satirica di un'opera costruita su un gioco di specchi direttamente ispirato al *Simposio* platonico (cf. pp. 205 ss.), presenta alcune caratteristiche socratiche. Queste interessano gli effetti prodotti dai *logoi*; le parole del filosofo, infatti, come quelle di Socrate (cf. Plat. *Meno* 80a 3; *Symp.* 194a4; 203d8; 215–216) portano il destinatario in un'aporia tale da lasciarlo senza parole (cf. *Nigr.* 35), colpito da *ilingos* (35 cf. Plat. *Lys.* 216c5), a causa del morso di un cane rabbioso, trasposizione cinica della nota immagine platonica con Alcibiade che reagisce alle parole di Socrate come «morso da un serpente» (*Symp.* 218a1). Le sue parole sono in grado di provocare cambiamenti radicali negli interlocutori<sup>110</sup>.

È possibile riconoscere alcune suggestioni socratiche anche per Tichiade, per quanto limitate al *Philopseudes* (cf. pp. 300 ss.); egli è un *idiotes* (cf. 9), oggetto delle risa dei presenti, (cf. 8, 16) e le sue parole sono avvertite come uno scherzo (cf. 13). È, inoltre, un incredulo che dubita (cf. 16, 20, 28 e 32) e confuta tutto (cf. 39).

Assume, infine, tratti socratici il Cinisco dello *Iuppiter confutatus*, quasi a dispetto del nome, di evidente matrice cinica, peraltro in linea con la sua caratterizzazione in altro dialogo luciano, il *Cataplus*. Come, infatti, mostrato alle pp. 270 ss., tra le voci satiriche che ritornano omonime in più dialoghi, Cinisco rappresenta, a mio avviso, un'eccezione. A fronte del filosofo evidentemente cinico che calca la scena del *Cataplus* (cf. pp. 252 ss.), ci si trova, infatti, di fronte, nello *Iuppiter confutatus*, a un personaggio chiaramente socratico, che si serve dei modi dell'*elenchos* con atteggiamento ironico e una caratteristica e socratica *hybris*.

<sup>109</sup> Per Licino, 'nuovo Socrate della satira', pp. 185 ss. e, più in dettaglio, 173 ss. (*eironeia*), 177 ss. (*idiotes*), 180 ss. (*parrhesia*), 182 ss. (*elenchos*), 183 (*hybristes*),

<sup>110</sup> Il fatto che la caratterizzazione socratica di Nigrino appaia limitata, a fronte di quella di Licino, ai soli effetti dei *logoi*, potrebbe, a mio avviso, essere relazionata con il fatto che la figura del filosofo possa essere anche solo in parte costruita su un personaggio effettivamente vissuto, che il pubblico avrebbe facilmente riconosciuto e al quale non era facile attribuire movenze vistosamente 'letterarie', come quelle di un Licino. Si tratta comunque di un'ipotesi e resta indimostrabile come, almeno per ora, l'esistenza di una personalità reale dietro a questa figura (cf. pp. 227 ss.).



Ora, esattamente come i tratti comici di Timone e Menippo sono sviluppati in maniera peculiare, in funzione del proposito di ciascun dialogo, anche le prerogative ‘socratiche’ di Cinisco, Licino, Nigrino e Tichiade seguono la stessa strada.

Di questo rappresenta, a mio avviso, una prova interessante, il fatto che Luciano non esiti a rinunciare alla caratterizzazione socratica di Licino proprio là dove poteva essere, verosimilmente, più prevedibile: il *Symposium*. Qui, infatti, Licino è ridotto a mera voce che, da un punto d’osservazione privilegiato, guarda e commenta maliziosamente gli avvenimenti in maniera totalmente estranea. In questo modo, anche grazie all’omissione della caratterizzazione socratica della voce luciana più ‘vicina’ al filosofo ateniese (proprio nel dialogo in cui verosimilmente chiunque si sarebbe atteso una tale caratterizzazione), Luciano ottiene il massimo dello straniamento; Licino, questa volta, è ridotto a mera voce, privato dei tratti socratici che altrove lo caratterizzano, sottolineando, così, il distacco dall’anti-simposio a cui ha partecipato da semplice osservatore<sup>111</sup>.

Un ‘meccanismo’ analogo (seppur con altre, indiscutibili peculiarità), mi sembra, del resto, attivo nel *Parasitus*. Anche in questo caso, infatti, Luciano finisce per rinunciare alla caratterizzazione socratica del protagonista, nonostante il dialogo sia costruito quasi sulla falsariga del *Gorgia*. Questa volta, però, è la natura paradossale del testo a far sì che a essere caratterizzato socraticamente sia l’oggetto della satira, il parassita Simone, in grado di vivere nei piaceri e di essere virtuoso, contaminando le posizioni di Socrate con quelle di Polo, Callicle e Gorgia, ma servendosi di immagini tratte dalla vita quotidiana (cf. 4, 8, 13, 7), tipiche del parlare socratico (cf. pp. 142 ss.)<sup>112</sup>. Mi sembra, quindi, che, a questo punto, vada rifiutata l’etichetta esclusivamente socratica da e per lungo tempo attribuita dalla critica a questo personaggio. L’*elenchos* di Simone, infatti, rappresenta, paragonato a quello di Licino nell’*Hermotimus* e di Cinisco nello *Iuppiter confutatus*, qualcosa di paradossale per i contenuti e perché contamina posizioni che nell’originale appartenevano tanto a Socrate quanto ai suoi avversari.

Il caso di Licino nel *Symposium* e di Simone nel *Parasitus* mostra, dunque, ancora una volta quanto, a mio parere, possa essere rischioso cercare di attribuire a Luciano uno schema fisso.

<sup>111</sup> Nel *Symposium*, non c’è spazio per un filosofo eroe, paragonabile a Socrate e a cui opporre gli pseudo-filosofi. Il dialogo si snoda, infatti, attraverso le complesse strutture parodiche adombrate nel titolo: il *topos* mitico del banchetto nuziale rovinato dall’*eris* e la tradizione del banchetto filosofico. Rispetto a esse Licino ha il compito di fornire la corretta chiave interpretativa di una vicenda epicamente violenta ma dalle cause comiche (cf. Branham 1989a, 105-24).

<sup>112</sup> Simone non ha alcuna occupazione da cui trarre guadagno (cf. 1) e sa di non sapere (cf. 1 e 3, cf. Plat. *Euthyd.* 293b-c), caratteristiche di cui, in accordo con la critica, si è notata l’ascendenza socratica. Simone tiene, inoltre, le redini del dialogo in maniera socratica e il ragionamento progredisce in maniera in parte consequenziale, in parallelo con le concessioni di Tichiade. Allo stesso tempo, però, tale modo di procedere si configura come una macchina ben oliata ma a vuoto, una parodia con i tratti del *pastiche* (cf. Hall 1981, 331-32). Su questi aspetti si rimanda a pp. 301 ss.

Il fatto che a un certo tipo di ispirazione dialogica possa corrispondere la caratterizzazione in tal senso del personaggio satirico è, infatti, senz'altro vero (ed è emerso dall'analisi condotta nei precedenti capitoli).

Allo stesso tempo, però, mi sembra che sia anche emerso che a Luciano vada il merito di aver sempre tenuto vivi i rapporti con i modelli, senza scadere (se non raramente) nella banalità.

È, dunque, su questa via che, a mio parere, il samosatense si è tenuto aperte altre strade che gli permettessero di portare in scena personaggi satirici non necessariamente in linea con l'ispirazione generale del dialogo ma, piuttosto, sempre e comunque caratterizzati in funzione della natura del testo e della denuncia che voleva condurre.

Per quanto, dunque, gli eroi satirici luciani presentino innegabili caratteristiche comuni, che, come si sta mostrando, fanno di loro degli agenti della satira, mi sembra che costruire un eroe 'unitario' (nel senso di 'monolitico') esulasse dalle intenzioni di Luciano che ha fatto della *poikilia* e della *mixis*, strumenti di un rapporto vivo e originale con i modelli, la cifra caratteristica della propria satira e dei suoi agenti.

#### ◆ 'Socrate' contro l'eroe comico: Licino, gli oggetti della satira e una proposta intorno alle ascendenze socratiche di Menippo

In questa estrema *poikilia* che caratterizza l'eroe satirico, accade, a mio avviso, che anche un tratto così caratteristicamente socratico come l'*eironeia* 'ondeggi' tra il sarcasmo e la malizia dell'*eiron* comico e la 'autenticità' e 'funzionalità' dell'*eironeia* socratica (cf. pp. 173 ss.).

Attraverso l'*eironeia*, infatti, Licino, come Socrate, suscita negli interlocutori la sensazione di essere sbeffeggiati, restando, come già il filosofo, un'indiscutibile *auctoritas* ai loro occhi<sup>113</sup>. Recupera, però, l'intento derisorio dell'*eironeia* comica, ma senza la volontà di ingannare<sup>114</sup>. L'ironia della satira, infatti, non genera l'inganno ma il riso, mezzo di partecipazione del pubblico al processo di denuncia, e, proprio per questo, come già l'*eironeia* socratica, richiede di essere compresa dal pubblico esterno per funzionare e garantire il proseguimento del dialogo<sup>115</sup>.

Ora, al di là di questo tratto, mi sembra interessante notare che voci satiriche 'socratiche' come Licino e Nigrino non solo non presentino tratti comici, ma, di fatto, si op-

<sup>113</sup> Nel *Navigium*, Licino ha il compito di *συκοφαντῶν τοὺς ἄλλους* (46, cf. Husson 1970, I, 3-4) e il suo parere, non sempre ben accetto (cf. 21), è comunque sollecitato. Nel *Lexiphanes*, l'eponimo oggetto della satira è ansioso di sottoporli l'anti-simposio (cf. 1), così come l'eponimo protagonista dell'*Hermetimus* si affida ai suoi ragionamenti (cf. 21).

<sup>114</sup> Nel *Navigium*, Adimanto e compagni si sentono derisi ma non ingannati, perché riconoscono il gioco ironico di Licino. Nel *Lexiphanes*, l'*eironeia* è scoriata nella cornice iniziale, in un gioco malizioso con l'eponimo protagonista, consapevole del fatto che tale derisione sia, in realtà, manifestazione d'ironia (cf. *ἡ τὸν μὲν εἴρωνά πεδοῖ κατάβαλε*).

<sup>115</sup> Per questa interpretazione dell'*eironeia* socratica, Vasiliou 1999, 472 (cf. p. 148).

pongano (come emerso dall'analisi) a personaggi caratterizzati comicamente (cf. pp. 191 ss.).

Il caso più macroscopico è quello di Timolao nel *Navigium*; il suo sogno, infatti, presenta numerose corrispondenze con l'impresa dell'*Icaromenippus* e, dunque, inevitabilmente con il Trigeo della *Pace*<sup>116</sup>; altri facili e immediati paralleli sono, inoltre, istituibili con gli *Uccelli*<sup>117</sup>. Quel che è interessante, a mio avviso, è, però, che il sogno 'comico' di Timolao rappresenti il momento più alto della *climax* lungo la quale sono collocati i sogni del *Navigium* (cf. n. 5 a p. 158); contro questo, il socratico Licino si scaglia, infatti, con estremo sarcasmo e ironia<sup>118</sup>.

Licino, dunque, voce satirica dalle ascendenze evidentemente socratiche, prende le distanze da un certo tipo di impresa, nonché di personaggio, costruito con evidenti rimandi all'eroe comico aristofaneo. Questa situazione non solo non è isolata al *Navigium*, ma mi pare significativamente confermata dall'*Hermotimus*, un dialogo (come è noto) di matrice evidentemente platonica.

Come, infatti, mostrato alle pp. 196 ss., il sogno di Ermotimo e il suo brusco risveglio (cf. 71) presentano precise corrispondenze con i tre sognatori del *Navigium* e il loro, altrettanto brusco, risveglio (cf. *Nav.* 46, cf. n. 15 a p. 195). Come già Adimanto (cf. *Nav.* 20 τινὰ θησαυρὸν ... ἀνευρεῖν), infatti, anche lo stoico sogna di ritrovare un tesoro (cf. 71 θησαυροὺς ἀνορύττουσιν, 72 σε θησαυροὺς ἀνορύττοντα) e, come Timolao (cf. *Nav.* 42), formula pensieri che trascendono la natura umana (cf. 71 κὰν πτηνὸς θέλη τις γενέσθαι, 72 πετόμενον καὶ τινὰς ἐννοίας ὑπερφυεῖς ἐννοοῦντα); paragona, inoltre, la scalata al monte della Virtù a un'impresa che nemmeno migliaia di Alessandri sarebbero in grado di compiere (cf. *Herm.* 5), così come Samippo sognava un'impresa ispirata alle gesta del sovrano macedone (cf. *Nav.* 28-29, cf. n. 6 a p. 193).

<sup>116</sup> Timolao, orgoglioso dei propri magici anelli, di cui è dotato da Hermes (cf. *Nav.* 42 e *Icar.* 13 per Empedocle), vola sulla terra e vede paesi esotici (cf. *Nav.* 44 e *Icar.* 18, 11 ss. e 16), guarda le battaglie dall'alto e ha accesso alle camere altrui (cf. *Nav.* 44 e *Icar.* 6 ss., 15) e si imbatte in un vecchio dal naso camuso (cf. *Nav.* 45 e *Icar.* 13). All'origine del volo vi è il rifiuto dei beni più comunemente ambiti (cf. *Nav.* 42-44 e *Icar.* 41), desidera giungere ovunque, vedere le meraviglie sulla terra, esplorare il cielo e soddisfare la propria sete di conoscenza, osservando le guerre da un luogo sicuro e, infine, divenendo pari a un dio (cf. *Nav.* 44-45 e *Icar. passim*). Cf. Anderson 1976a, 30-31; Camerotto 2009 ed estesamente sopra, a pp. 193 ss.

<sup>117</sup> I vantaggi di cui Timolao gode (cf. *Nav.* 44), erano celebrati anche da Aristofane: le ali permettono di andare a mangiare a casa quando lo si desidera (cf. *Av.* 788-89) o, ancora, di commettere adulterio (cf. *Av.* 793-97); nulla è preferibile, infatti, ad avere le ali (cf. *Av.* 785). Timolao desidera, inoltre, giungere all'età di mille anni in una continua giovinezza, in cui ogni diciassette cambiare pelle alla maniera dei serpenti (cf. 44. Cf. *Pax* 336).

<sup>118</sup> Nella trasposizione di Licino, il sogno di Timolao si spinge oltre quello che egli stesso aveva osato sognare; tra tanti anelli, gli manca quello fondamentale a porre fine alla follia, a meno che ὁ ἐλλέβορος ἰκανὸς ποιῆσαι ζωρότερος ποθείς; (45).

È, pertanto, a mio parere, significativo che anche questa volta l'oggetto della satira liciniana sia accostato a imprese tradizionalmente eroiche<sup>119</sup>.

Timolao ed Ermotimo non rappresentano, però, a mio avviso, il solo caso in cui un personaggio satirico 'socratico' satireggia una figura di ascendenza comica. Una situazione analoga compare, infatti, nel *Nigrinus*.

Qui, come mostrato a pp. 218 ss., il 'convertito' è, sin da subito, dipinto come un personaggio di commedia. È talmente σεμνός e μετέωρος da essere noto per l'andatura e lo sguardo spavaldo (cf. 1), dei tratti che lo avvicinano al Socrate delle *Nuvole* e all'anonimo filosofo di un frammento di Callia<sup>120</sup>.

Mi sembra, pertanto, rilevante che anche in questo dialogo compaia, da un lato, Nigrino, una voce satirica le cui parole sono in grado di produrre effetti vistosamente socratici (cf. pp. 208 ss.), e, dall'altro, il cosiddetto convertito caratterizzato, nelle primissime righe, come un personaggio di commedia. Anche questo, infatti, come Timolao ed Ermotimo, pare oggetto della satira luciana (a dispetto di quanto per lungo tempo sostenuto dagli studiosi)<sup>121</sup>. Ancora una volta, dunque, Luciano ripropone l'opposizione tra personaggio socratico e comico.

Nell'universo platoneggiante di Licino e Nigrino, il modello comico (che per personaggi come Timone e Menippo ha, invece, tutt'altro peso, cf. pp. 65 e 119 ss.) è, dunque, portato sul piano del sogno e della scena teatrale, smascherandone l'inverosimiglianza. 'Socrate' contro 'Aristofane', dunque; nella *mixis* luciana, la nuova contaminazione delle fonti, per cui il Siro è portato a processo nel *Bis accusatus*, si risolve sulle linee della tradizione, allontanandosene e insieme avvicinandovisi.

A mio parere, non può, infatti, essere un caso che nei suoi dialoghi più 'platonici', Luciano opponga le sue voci più socratiche a personaggi costruiti con chiari rimandi al mondo comico. Nell'*Hermotimus*, poi, questo gioco è, se possibile, ancora più spinto, visto che l'eponimo filosofo assume sì tratti comici, ma si tratta, addirittura, di quelli con cui i comici avevano caratterizzato beffardamente lo stesso Socrate (cf. Aristoph. *Nub.* 322-23 e Call. fr. 15 K-A)<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> Un accenno andrà, inoltre, al *Lexiphanes*, dove gli effetti dell'emetico somministrato da Sopoli all'oggetto della satira, potrebbero alludere al Cleone degli *Acarnesi* (cf. vv. 5-8) che vomitava cinque talenti.

<sup>120</sup> Cf. Aristoph. *Nub.* 362-63 ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῶ παραβάλλεις / κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς e Call. fr. 15 K-A (A.) τί δὴ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος

<sup>121</sup> Il primo, a mia conoscenza, ad aver visto nel 'convertito' l'oggetto della satira del *Nigrinus*, fu Clay 1992, 3420-25; a suo dire, infatti, la conversione generalmente fonte di schiavitù è, invece, confusa per libertà. A mio parere, però, non è la conversione di per sé a essere oggetto di satira ma, piuttosto, un certo tipo di conversioni, di cui il 'convertito' è una chiara esemplificazione. Egli ne accetta, infatti, solo l'apparenza, recitando una parte su quella scena teatrale osservata dall'alto da Nigrino; vuole, infatti, guarire dalla follia satirica provocata dal morso dell'eroe (cf. pp. 220 ss.).

<sup>122</sup> Il frammento di Callia rientra tra le testimonianze socratiche antecedenti a Platone (cf. pp. 133 ss.).

Anche sotto questo aspetto, dunque, il nuovo dialogo satirico continua a oscillare tra gli estremi dell'originalità e della tradizione, riproposta, in maniera sottile, in funzione della satira.

A questo punto, mi pare legittimo richiamare una domanda già posta nel corso dell'analisi. Se, infatti, nei dialoghi satirici di ispirazione platonica, il modello comico può intervenire (oltre che nella ripresa di motivi e generiche allusioni), nella caratterizzazione degli oggetti della satira (riproponendo la dicotomia tradizionale tra Aristofane e l'eroe platonico), che ne è del filosofo ateniese e del suo eroe nella caratterizzazione dei personaggi di dialoghi 'comici' satirici come quelli menippeï?

In questo caso, infatti, il modello platonico non scompare né a livello strutturale né nella riproposizione di motivi. Luciano si mantiene, dunque, in linea con il resto della propria produzione (per la quale, si è visto, la *mixis* è programmaticamente funzionale) ma anche, e ancora una volta, con la tradizione.

Come noto, infatti, inevitabile termine di confronto per l'intera produzione luciana (e per *Icaromenippus* e *Necyomantia* in particolare) è la produzione di Menippo di Gadara, esplicitamente indicato da Luciano (è appena il caso di ricordarlo) come un altro ingrediente della *mixis* teorizzata in *Bis acc.* 33, accanto proprio a commedia e dialogo filosofico.

Ora, per quanto ci è dato supporre della produzione del gadarese (tutta sostanzialmente perduta, cf. pp. 79 ss.), grazie al confronto con quegli autori pressoché unanimemente raccolti sotto la definizione di 'menippeï', è verosimile che l'esempio di Platone nell'invenzione e nella costruzione di miti sia stato un forte motivo propulsore per la fantasia dirompente della menippea delle origini<sup>123</sup>. Tenendo presente che si tratta solo di supposizioni, simili parallelismi tra più di un autore menippeo sembrano permettere di ipotizzare un intento parodico della prima menippea nei confronti di Platone<sup>124</sup>.

Se le cose stanno così (ma, si tratta, lo si ripeterà anche qui, di ipotesi non dimostrabili per lo stato delle conoscenze su Menippo), Luciano potrebbe aver elaborato una parodia della parodia. Per quanto, infatti, non si possiede sostanzialmente nulla del gadarese, almeno l'intento parodico di Luciano nei suoi confronti dovrebbe essere quasi un dato assodato, visto che adotta il medesimo atteggiamento nei confronti di tutti i propri modelli, a partire proprio da quelli teorizzati come archetipi della *mixis*<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> L'esempio più calzante è nel mito di Er (cf. *Resp.* 614b ss. Cf. Luc. *Icar.* 25, *Philops.* 25), la cui trama ha interessanti punti di contatto con quelli che sembrano essere i tratti caratteristici di una satira menippea (cf. pp. 79 ss. e 87 ss.). Er è, infatti, protagonista di un viaggio fantastico nel mondo dei morti, terminato il quale tornerà alla vita. Nel soggiorno oltremondano, è un osservatore attento delle sorti delle anime, di cui non partecipa (cf. 619e-620a). Prende, dunque, parte a una scena di *catascopia* e a una proclamazione, motivi frequenti nei miti platonici, come il riso che ne deriva. Cf. Relihan 1993, 180-81.

<sup>124</sup> Relihan 1993, 180-81.

<sup>125</sup> Sulla parodia e i suoi meccanismi in Luciano, Camerotto 1998.

Mi sembra, inoltre, che questa ipotesi (per quanto inverificabile) di una parodia della parodia in dialoghi ‘menippeï’ come *Icaromenippus* e *Necyomantia* meriti di essere presa in considerazione; Luciano, infatti, attento conoscitore di Platone e di Menippo, doveva essere conscio di questo verosimile rapporto parodico che può aver legato produzione menippea e platonica.

Il gadarese potrebbe, dunque, aver parodiato Platone e Luciano potrebbe aver parodiato Menippo e la sua parodia di Platone innestandovi il genere comico, grande sbefeggiatore dei filosofi. L’ipotesi (per quanto inverificabile) mi sembra significativa, anche perché Luciano si mostra sensibile a un ‘antagonismo’ simile (Socrate/commedia) nei dialoghi liciniani (cf. pp. 191 ss.) e, con le dovute peculiarità, anche nel *Nigrinus* (cf. pp. 218 ss.)<sup>126</sup>.

Luciano si collocherebbe, dunque, come suo solito, sulla scia della tradizione, ma senza riviverla in maniera pedissequa, paradossalmente in linea con la stessa menippea, con ogni probabilità fortemente autoparodica.

#### ◆ *La poikilia dell’eroe satirico*

La produzione luciana si conferma, dunque, estremamente varia anche nella caratterizzazione dei personaggi satirici; sotto il segno della *mixis*, il loro creatore può, infatti, ricorrere al medesimo ingrediente (ad esempio, la diversità e l’estraneità del personaggio satirico) ma, ogni volta, servirsi di una ‘ricetta’ diversa (ogni voce satirica è ‘diversa’ a modo proprio), arricchendo e rifunzionalizzando nel nuovo contesto della satira motivi di derivazione comica, platonica e cinica.

Inoltre, l’ispirazione comica o platonica di un dialogo non è necessariamente rispecchiata nella caratterizzazione della voce. Talvolta, infatti, Luciano ‘gioca’ con il pubblico, introducendo uno scarto tra l’ispirazione generale e quella del protagonista, congeniale alla denuncia o al genere in cui la satira è innestata. È il caso del *Symposium*, il cui Licino è privo di quella caratterizzazione socratica che, invece, lo caratterizza negli altri dialoghi di cui è protagonista (cf. pp. 185 ss.), o del *Parasitus*, dove assume tratti socratici il parassita Simone (cf. pp. 301 ss.).

L’eroe luciano è, dunque, personaggio *poikilos*, che ancora una volta si colloca sulla scia degli eroi della tradizione. La *poikilia*, infatti, come notato alle pp. 26 ss., è cifra caratteristica della natura eroica, che, in Luciano, risulta ancora più complessa, arricchita dalla *mixis* e dai «paradigmi filosofici propri del *kynikos tropos*, e con essi anche i tratti seriocomici e per certi versi ambigui ... dell’immagine di Socrate»<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Punto di partenza per questa ipotesi è stata un’osservazione (a mio avviso, troppo categorica, per lo stato delle nostre conoscenze su Menippo) di Relihan 1993, 180: «Plato’s narrator and self-deprecating naïf, Socrates, [is] the most important model for Menippus’ own personality».

<sup>127</sup> Camerotto 2009a, 25. Per Socrate seriocomico, Branham 1959, 50-52; Lanza 1997, 65-89 (cf., sopra, pp. 150 ss.).

La molteplicità delle componenti è anche ciò che garantisce il successo nell'impresa; si pensi a Menippo che nella *Necyomantia*, armato di *leonte*, *lira* e *pileo* (cf. 1, 8 e 10), recita la parte di Eracle, Odisseo e Orfeo, che l'hanno preceduto nell'impossibile catabasi con andata e ritorno, e di cui prende le virtù<sup>128</sup>. Non sorprende, dunque, che al Menippo *philokalos* di *Nec. 2* (una raffigurazione che coincide con il personaggio in scena nell'*Icaromenippus*) possa corrispondere una sorta di 'cultore' della vendetta in *D. Mort. 20*<sup>129</sup>. Luciano 'gioca', infatti, con la tradizione e se è vero che (come mi sembra molto probabile), l'*Icaromenippus* è frutto della fantasia del nostro autore, egli ha reso il suo Menippo protagonista non più solo di una catabasi ma anche di un'ascesa alle sedi olimpiche, come gli eroi della migliore commedia, in una sorta di rielaborazione parodica di quello stereotipo letterario che le opere del gadarense avevano contribuito a costruire<sup>130</sup>.

Pur nella diversità, mi pare, dunque, non vi siano dubbi circa il fatto che il personaggio che calca la scena di *Icaromenippus* e *Necyomantia* sia sostanzialmente lo stesso. Lo stesso accade, del resto, per Licino, per il quale, la caratterizzazione socratica è un *fil rouge* che ne accompagna la figura tra gli otto dialoghi di cui è protagonista (cf. pp. 165 ss.). Allo stesso modo, Momo è un *parrhesiastes* che può ricorrere anche ai modi dell'*elenchos* sia nel *Deorum Concilium* sia nello *Iuppiter tragoedus* (cf. pp. 16 ss.).

Lo stesso si può dire anche di un personaggio peculiare come Tichiade, per il quale ho tentato di ridimensionare l'opinione a lungo sostenuta, che opponeva la sarcastica voce satirica del *Philopseudes* al suo passivo omonimo, protagonista del *Parasitus*. Senza, infatti, negarne le peculiarità, entrambi vanno incontro a due finali tanto peculiari quanto vicini ('allievo' di Simone nel *Parasitus* e contagiato dallo *pseudos* nel *Philopseudes*) e che, a mio avviso, celano la medesima voce satirica, un Tichiade che fa sa-

<sup>128</sup> Cf. pp. 108 ss. Per il motivo del ritorno dall'Ade (cf. Hom. *Il. xx* 75-79), *D. Mort.* 1.1 (Polluce), 2.3 (Menippo), *Demon.* 34, *Luct.* 2 (per i pochi cui Plutone concede di tornare), 5 (Alcesti, Protesilao, Teseo, Odisseo), *Pisc.* 4, 14, 52 (i filosofi), *Pseudol.* 5. In *Cont.* 1, è addirittura Caronte a lasciare per un giorno l'Ade. Il travestimento di Menippo è, in parte, accostabile a quello del Menippo 'storico', presente in *Suid.* φ 180, s.v. φαλός (cf. p. 82); il cinico è, infatti, descritto mentre, simile a una Furia, risale dall'Ade con indosso un mantello grigio alla caviglia e una cintura viola; sul capo, un copricapo con i dodici segni dello zodiaco; completano il travestimento scarpe tragiche, folta barba e un bastone color cenere tra le mani (cf. Varro fr. 539). Per il parallelo, Relihan 1987, 194-95.

<sup>129</sup> Cf. Anderson 1976c, 278. Menippo presenta alcune peculiarità rispetto agli altri cinici dei *Dialogi Mortuorum* (insieme ai quali, peraltro, non compare mai). Il suo arrivo nell'Oltretomba pare, infatti, più recente (cf. *D. Mort.* 1, è chiamato da Diogene, 2 è in viaggio con Caronte, 4 parla con Cerbero, 5 e 6 chiede a Hermes ed Eaco di fargli da accompagnatori), verosimilmente favorito dalla notorietà di cui godeva ancora all'epoca di Luciano (cf. *Fug.* 11 οὔτος. MacCarthy 1934; Hall 1981, 64-150; Jones 1986, 152. Si veda anche la n. 31 a p. 87). Inoltre, a differenza di Diogene che si rivolge soprattutto a mortali, Menippo parla, per lo più, con creature mitiche (Relihan 1987, 191). Una distanza è, inoltre, esplicitamente posta nel *Bis accusatus*, dove è sì un cane cinico ma dal morso apparentemente innocuo, perché morde ridendo (cf. Ureña 1995, 71). Su Menippo in Luciano, si veda estesamente a pp. 87 ss.

<sup>130</sup> Cf. Relihan 1987, 201; Branham 1989a, 14; Relihan 1996, 267. Su questi aspetti, cf. pp. 126 ss.

tira in maniera ‘diversa’, perché, questa volta, il nuovo dialogo satirico è innestato su due generi alla moda nel II d.C.: l’elogio paradossale e la narrativa fantastica<sup>131</sup>.

I personaggi satirici luciani, dunque, pur nell’estrema *poikilia*, si schierano tutti tra le medesime fila; alcuni sono più ‘comici, altri più ‘socratici, altri ancora (come Caronte, Hermes, Parresiade, Cinisco e Micillo) non ripropongono massicciamente tratti dell’archetipo dialogico, ma possono adottare categorie o atteggiamenti della scuola cinica, pur restando altro dai cinici stessi<sup>132</sup>. Anche questi sono piegati a farne dei diversi che osservano la realtà, oggetto di denuncia, da una prospettiva straniante.

La *mixis* in continuo mutamento è, dunque, alla base di quelle ‘incongruenze’ tra le voci satiriche protagoniste di più dialoghi; queste non sono, però, prive di significato né originate da inaccuratezza dell’autore; paiono, invece, contestualizzabili nelle singole opere, senza andare generalmente a intaccare l’identità del personaggio.

Se questo è vero, come si è appena mostrato, per la maggior parte delle voci luciane, protagoniste di più dialoghi (Licino, Menippo, e Tichiade), non lo è, però, per tutte. Anche in questo caso, infatti, mi sembra che (come accennavo poco sopra) Luciano porti in scena un’eccezione, evitando, da autore e intellettuale poco propenso ai ‘dogmatismi’, di cadere nella regola.

Si tratta di Cinisco, voce satirica di *Cataplus* e *Iuppiter confutatus*. Nel primo dialogo, infatti, è un filosofo cinico a tutti gli effetti, «con bisaccia a tracolla e bastone in mano» (*Cat.* 3, cf. pp. 252 ss.); nel secondo, invece, quasi a dispetto del nome dalle evidenti assonanze ciniche, è caratterizzato come un personaggio socratico, non a caso protagonista di un dialogo intitolato Ζεὺς ἐλεγχόμενος, in cui confuta il signore degli dei attraverso i modi dell’*elenchos* e l’ironia, che, tra l’altro, gli valgono un’accusa di *hybris* (cf. 9 ὕβριστικά)<sup>133</sup>.

*Cataplus* e *Iuppiter confutatus* offrono, dunque, un *unicum*, due voci satiriche omonime ma diverse: un ‘cinico’ e un ‘socratico’; uno che avrebbe voluto sfuggire prima dalla vita alla morte (cf. *Cat.* 7), l’altro che, invece, si augura di vivere felicemente la vita che la Moira gli ha riservato (cf. *Iupp. trag.* 17).

Mi sembra, però, che Luciano si spinga, se possibile, oltre. Micillo veste, infatti, i panni di personaggio satirico nel *Cataplus* (cf. pp. 255 ss.); nel *Gallus*, invece, la prospettiva straniante fornita dalla povertà non è sufficiente a ché eserciti l’osservazione

<sup>131</sup> Per uno sguardo d’insieme e più dettagliato sulle deduzioni tratte su Tichiade, cf. pp. 318 ss.

<sup>132</sup> Luciano è, talvolta, fortemente critico nei confronti del cinismo (cf. Caster 1937, 68-69; Ureña 1995, 70-71; Camerotto 2009c, 1 n. 3). Sullo sguardo di Luciano sui cinici, si veda la n. 85 a p. 253.

<sup>133</sup> È interessante notare che, diversamente dal *Cataplus*, nello *Iuppiter confutatus* il nome Cinisco compare nelle primissime battute (cf. 1 ὦ Κυνίσκε), mentre nel dialogo ctonio è ritardato (cf. *Cat.* 7). Mi sembra, dunque, che con l’introduzione del nome ad apertura, Luciano giochi con il pubblico, che si sarà aspettato un personaggio cinico, per poi, invece, fare i conti con tutt’altra figura. Per la sua caratterizzazione, cf. pp. 270 ss.; per l’importanza strategica di ritardi ed ellissi nei dialoghi luciani, si veda la n. 37 a p. 15 e la n. 23 a p. 238.



satirica; questa è prerogativa del gallo, detentore, per l'appartenenza al mondo animale, del punto di vista che gli permette di osservare satiricamente la vita umana (cf. 27). Eppure, non mi sembra ci siano dubbi sul fatto che si tratti del medesimo personaggio; in vita, guardano entrambi con invidia ai ricchi vicini, fra i quali ritorna l'usuraio Gnifone (cf. *Cat.* 17 e *Gall.* 30-31). Nel *Catapulus*, inoltre, il ciabattino deride se stesso per la passata ammirazione nei confronti di Megapente (cf. 16), un atteggiamento, in un certo senso, 'anticipato' dalla voce satirica del *Gallus* (cf. 20 «se tu sapessi le preoccupazioni che [i ricchi] hanno, rideresti di te stesso, ἐγέλαις ἄν ἐπὶ σαυτῶ, che prima avevi pensato che la ricchezza fosse il colmo della felicità») <sup>134</sup>.

L'universo satirico luciano appare, dunque, popolato da voci satiriche tanto vicine quanto lontane. Esse, in quanto portavoce della satira, presentano inevitabili tratti comuni, sviluppati, e qui sta l'abilità di Luciano, in maniera del tutto peculiare, a seconda del contesto ma anche del modello alle spalle. Con questi, Luciano gioca in continuazione, ma soprattutto gioca con il suo pubblico, a cui, forse, avrà dato l'impressione di poter seguire uno 'schema' nel fare satira, solo per poi poterlo smentire.

Questa continua ricerca di originalità è la risposta di Luciano alla produzione contemporanea, talvolta incline a stereotipi e dogmatismi. Caratteristiche ciniche, comiche socratiche sono, così, pienamente calate nei meccanismi della satira, in quanto incarnazione della tipica e programmatica *mixis* luciana, alla satira programmaticamente funzionale.

Pur nella estrema *poikilia*, le figure di punta dei dialoghi luciane mostrano, quindi, innegabili affinità, nella critica di certi stili di vita e idee a vantaggio di altri, in ovvio accordo con le prospettive autoriali. Nella crisi del II d.C., la satira ha, infatti, come solo scopo un cambiamento di prospettiva, per cui si rende necessaria l'osservazione critica del reale per smascherarne contraddizioni e vizi, consolidati da convenzioni sociali irrigidite dalle abitudini; i consigli di una *pars construens* per un mondo nuovo non sono, per ciò stesso, ammessi.

L'eroe satirico potrà, invece, talvolta valersi dell'aiuto di un 'aiutante magico', come Sopolì nel *Lexiphanes* o Empedocle e Mitrobarzane in *Icaromenippus* e *Necyomantia* (cf. pp. 124 ss.). Sulla scia del modello platonico, si troverà, inoltre, molto spesso a raccontare la propria esperienza a un *etairos* o *philos*, con cui, con tutta verosimiglianza, il pubblico si sarà identificato anche e soprattutto grazie al riso, mezzo di partecipazione al processo di denuncia.

Non sorprende, allora, che molti dialoghi luciane si concludano nei medesimi termini, con un invito ad aprire gli occhi e abbandonare i sogni di grandezza, zittiti dalla satira e amaramente messi da parte.

<sup>134</sup> Di contro, Anderson 1976a, 67. Su questi aspetti, si veda estesamente a pp. 258 ss.

Mi sembra, inoltre, di aver evidenziato come, pur senza rinunciare a una certa uniformità (di cui, a questo punto, sarà più corretto parlare in termini di ‘coesione’), Luciano scelga di percorrere strade sempre nuove per arrivare al medesimo risultato, costruendo le proprie voci, ora, sull’archetipo platonico, ora, su quello comico, e potendo, addirittura, opporli.

Personaggi socratici come Licino e Nigrino ‘si scontrano’, infatti, con oggetti della satira ‘ispirati’ ai personaggi dell’*archaia*, stereotipati ‘nemici’ del Socrate platonico; ed è suggestivo pensare che Menippo possa essere stato caratterizzato in termini così evidentemente comici, in rapporto parodico con il modello, a propria volta verosimilmente parodico nei confronti di Platone. Il mondo attraverso cui la satira luciana si muove, resta, dunque, sempre quello del gioco con la tradizione e con la *mixis*.

Al suo interno, caratteristiche e doti tipicamente ‘eroiche’ si sviluppano in maniera originale, in funzione di ciascun dialogo, grazie a una *mixis* innovativa, base per una *poikilia* ben più complessa di quella dell’eroe comico, da cui, si è visto, l’eroe satirico può ereditare tratti, virtù e comportamenti. A questi si affiancano gli altri ingredienti, platonico e cinico, teorizzati in *Bis acc.* 33.

Il passo teorizza, infatti, la comparsa di un dialogo sì nuovo, ma senza, tuttavia, rinnegarne le origini; in fondo, sempre di dialogo si tratta e non ci sono ragioni per cui, di questo, non dovrebbe ereditare le caratteristiche più significative. Come, quindi, gli eroi di Luciano ricevono in eredità prerogative e atteggiamenti comici, lo stesso accade in rapporto all’eroe, per eccellenza, del dialogo filosofico, Socrate, personaggio, del resto, con inattesi punti di contatto con gli eroi della scena drammatica (cf. pp. 133 ss.)<sup>135</sup>.

Lo stesso vale per il contributo dei cinici e di Menippo.

Il nuovo eroe di Luciano continua, dunque, come i suoi antenati, ad apparire ‘strano’ per le sue qualità e perché sperimenta logiche ‘altre’, talvolta folli agli occhi degli interlocutori, mentre rifiuta le convenzioni, abbandonando le opinioni consolidate e tradizionali. Può, allora, vestire i panni dello straniero alla *polis* e, di regola, sta ai margini della società, in un punto di arrivo e di incontro tra la filosofia e le rappresentazioni di Socrate, le aspirazioni fantastiche e critiche della commedia e le parole e i comportamenti controcorrente dei cinici<sup>136</sup>.

Seguendo A. Camerotto, le sue qualità possono essere raggruppate in virtù dell’‘essere’, che spiegano la natura ‘altra’ di questo eroe, del ‘fare’, in relazione alle sue imprese, del ‘vedere’ e, infine, del ‘dire’, perché la satira è, prima di tutto, un’osservazione alienante, che si concreta in parole, «che possono essere attacco diretto e descrizione

<sup>135</sup> Relihan 1987, 188 avanza l’ipotesi che in *Bis acc.* 33 Luciano dipinga se stesso come nuovo Socrate, ma la forma dei dialoghi sembra, piuttosto, suggerire che «truth itself is not to be found; that humor supplants truth; and central to this devaluation of meaning in dialogue and philosophy is Menippus».

<sup>136</sup> Cf. Camerotto 2009c, 13.

straniante oppure narrazione di un'avventura satirica che contiene l'attacco e la critica» e il cui effetto finale è il riso<sup>137</sup>.

In questo quadro, la voce satirica può reclamare con orgoglio il ruolo di 'salvatore'<sup>138</sup>, non si limita, infatti, a critiche sterili, ma, talvolta, può anche intervenire direttamente per 'salvare' l'oggetto della satira, come Ermotimo, ricondotto alla ragione attraverso l'*elenchos* (cf. pp. 182 ss.), o Lessifane cui Licino somministra una nuova educazione (cf. *Lex.* 21 μεταπαίδευε καὶ δίδασκε ἃ χρὴ λέγειν)<sup>139</sup>.

Ora, come osservato a p. 45, la capacità di dare consigli utili e importanti ai cittadini è qualità tipicamente tragica, che torna anche nei protagonisti dell'*archaia*, con dirette conseguenze sull'acquisizione di una dimensione eroica da parte di questi personaggi<sup>140</sup>.

Certo, gli eroi luciani non possono essere *chrestoi* nel senso inteso in tragedia e commedia; a dispetto dell'atticismo che permea, con le dovute peculiarità, la cultura del II d.C. (Luciano incluso), molte cose sono, infatti, cambiate sul piano sociale e culturale, così che l'«utilità» dell'eroe satirico non ha nulla a che vedere con le qualità morali, politiche e sociali, da cui gli eroi di tragedia e commedia, insieme alle città, traevano beneficio.

È vero, essi riprendono, in certo senso, le medesime prerogative (gli eroi satirici sono dei 'diversi', dotati di *parrhesia*, estremamente liberi nell'espressione delle verità, per cui, talvolta, si servono dell'aiuto di un 'magico' aiutante), ma, allo stesso tempo, le ri-funZIONalizzano nel nuovo contesto culturale e letterario, in cui vanno in scena, acquisendo nuove valenze attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica, senza perdere ambiguità e autoironia<sup>141</sup>. Lo stesso Socrate riteneva artefice di un vero e proprio atto di coraggio chi si dimostrasse forte nel perseguire il bene, senza debolezze, ricorrendo alla *parrhesia*<sup>142</sup>.

Sullo sfondo della crisi del mondo greco-romano del II d.C., l'eroe satirico diviene, dunque, un *euergetes*, non attraverso ciò che fa, come l'eroe comico, bensì, attraverso ciò che dice, come Socrate, smascherando lo *pseudos*, alla ricerca dell'*aletheia*, tra pericoli e senza alcuna paura o inibizione, dritto sulla strada della denuncia.

<sup>137</sup> Camerotto 2009c, 2.

<sup>138</sup> Cf. *Herm.* 72 φίλος ὢν οὐ περιεῖδον διὰ παντὸς τοῦ βίου ὄνειρῳ ἦδει μὲν ἴσως, ἀτὰρ ὄνειρῳ γε συνόντα διαναστάντα δὲ ἀξιῶ πράττειν τι τῶν ἀναγκαίων καὶ ὃ σε παραπέμψει ἐς τὸ λοιπὸν τοῦ βίου τὰ κοινὰ ταῦτα φρονούντα, cf. 86 σοὶ δ' οὖν οὐ μικρὰν χάριν οἶδα, ὦ Λυκῖνε, ὅτι με παραφερόμενον ὑπὸ θολεροῦ τινος χειμάρρου καὶ τραχέος, ἐπιιδόντα ἑμαυτὸν καὶ κατὰ ῥοὺν συρρέοντα τῷ ὕδατι, ἀνέσπασσας ἐπισατάς, τὸ τῶν τραγῳδῶν τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς ἐπιφανείς.

<sup>139</sup> Così nell'*Anacharsis*, è riconosciuta la possibilità di imparare, nonché cambiare pensiero, attraverso le osservazioni della voce satirica (cf. 17 μεταπαίδευσε): per questo, l'intera città di Atene dovrà esserle grata (cf. 17 καὶ ἐν τούτῳ πᾶσα ἄν σοι ἡ πόλις ἡ Ἀθηναίων οὐκ ἄν φθάνοι χάριν ὁμολογοῦσα). La considera, infatti, un vero e proprio *euergetes* (cf. *Anach.* 17). Cf. Camerotto 2012, 233-34.

<sup>140</sup> Cf. Carrière 1979, 122; Zanetto 2000, 111-12 e Jedrkiewics 2006, 67.

<sup>141</sup> Cf. Camerotto 2009c, 11 e 14.

<sup>142</sup> Cf. Plat. *Gorg.* 486e-487e3. Raalte 2004, 289 e 209.



**BIBLIOGRAFIA**

Adam 1963

J. Adam, *The Republic of Plato*, Cambridge 1963<sup>2</sup>.

Affholder 1960

C. Affholder, *Notes sur l'art du portrait chez Lucien de Samosate*, Bull. Fac. Lett. Strasbourg 38, 1960, 335-345.

Aguirre 2000

M. Aguirre Castro, *Verdad o mentira: Lo mitológico y lo fantástico en Luciano*, CFC 10, 2000, 219-228.

Albini 1993

F. Albini, *Luciano. L'amante della menzogna*, Venezia 1993.

Amato 2005

E. Amato, *Ῥητορικὴ δειπνίζουσα – Il banchetto di Dione di Prusa, Favorino e Luciano*, Euphrosyne 33, 2005, 341-353.

Ammendola 2001

S. Ammendola, *Limitazioni del diritto di libertà di parola nell'Atene del V secolo ed in particolare nel teatro attico*, AION (Sez. fil.-lett.) 23, 2001, 41-113.

Anderson 1976a

G. Anderson, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976.

Anderson 1976b

G. Anderson, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden 1976.

Anderson 1976c

G. Anderson, *Some Alleged Relationships in Lucian's Opuscula*, AJPh 97, 1976, 262-275.

Anderson 1976d

G. Anderson, *Metrical Howlers in Lucian*, Hermes 104, 1976, 254-256.

Anderson 1976e

G. Anderson, *Lucian's Classics: Some Short Cuts to Culture*, BICS 23, 1976, 59-68.

Anderson 1977

G. Anderson, *Some Notes on Lucian's "Navigium"*, Mnemosyne 30, 1977, 363-368.

Anderson 1978a

## BIBLIOGRAFIA

- G. Anderson, *Lucian's Nigrinus: the problem of form*, GRBS 19, 1978, 367-374.
- Anderson 1978b  
G. Anderson, *Patterns in Lucian's Quotations*, BICS 25, 1978, 97-100.
- Anderson 1979  
G. Anderson, *Motifs and Techniques in Lucian's De Parasito*, Phoenix 33, 1979, 59-66.
- Anderson 1980  
G. Anderson, *Some Sources of Lucian, Icaromenippus 25f.*, Philologus 124, 1980, 159-161.
- Anderson 1982  
G. Anderson, *Lucian: a sophist's sophist*, YClS 27, 1982, 61-92.
- Anderson 1990  
G. Anderson, *The Second Sophistic: Some Problems of Perspective*, in Russel 1990, 91-110.
- Anderson 1994  
G. Anderson, *Lucian: Tradition versus Reality*, ANRW II.34.2, 1422-1447.
- Anderson 2009  
G. Anderson, *"It's how you tell them": Some Aspects of Lucian's Anecdotes*, in Bartley 2009, 3-10.
- Andrieu 1954  
J. Andrieu, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris 1954.
- Angeli Bernardini 1991  
P. Angeli Bernardini, *La comicità di Luciano e la tradizione: un nuovo studio sull'umorismo nell'antichità*, QUCC 66, 1991, 143-149.
- Angeli Bernardini 1992  
P. Angeli Bernardini, *L'agonismo sportivo dei greci e lo stupore dei barbari*, in Bettini 1992, 39-49.
- Angeli Bernardini 1994  
P. Angeli Bernardini, *Umorismo e seriocomico nell'opera di Luciano*, in Jakel – Timonen 1994, 113-120.
- Arnott 1989  
P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London – New York 1989.

## BIBLIOGRAFIA

Astbury 1977

R. Astbury, *P. Oxy. 3010, and Menippean Satire*, CPh 72, 1977, 21-32.

Audrey 1982

N.M.R. Audrey, *The Cynic Conception of AYTAPKEIA*, Mnemosyne 9, 1982, 23-29.

Austin – Olson 2004

C. Austin – S.D. Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.

Bacon 1959

H. Bacon, *Socrates Crowned*, Virginia Quarterly Review 35, 1959, 415-430.

Bakker – Fabbricotti 1991

E.J. Bakker – F. Fabbricotti, *Peripheral and Nuclear Semantics in Homeric Diction. The Case of Dative Expressions for “spear”*, Mnemosyne 44, 1991, 63-84.

Bakker – Kahane 1997

E.J. Bakker – A. Kahane (edd.), *Written voices, spoken signs: tradition, performance, and the epic text*, Cambridge Mass. 1997.

Baldwin 1961

B. Baldwin, *Lucian as Social Satirist*, CQ 11, 1961, 199-208.

Baldwin 1973

B. Baldwin, *Studies in Lucian*, Toronto 1973.

Baldwin 1977

B. Baldwin, *Lucian and Theophrastus*, Mnemosyne 30, 1977, 174-175.

Bandini – Dorion 2000

M. Bandini – L.A. Dorion, *Xénophon. Mémoires*, I, Paris 2000.

Bartley 2005

A. Bartley, *Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues*, Hermes 133, 2005, 358-367.

Bartley 2009

A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009.

Barton 1990

A. Barton, *The names of Comedy*, Oxford 1990.

Bartoňková 1976

D. Bartoňková, *Prosimetrum, the Mixed Style in Ancient Literature*, Eirene 14, 1976, 65-92.

## BIBLIOGRAFIA

Baslez – Hoffman – Pernot 1993

M.F. Baslez – P. Hoffmann – L. Pernot, *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris 1993.

Belardinelli – Imperio – Mastromarco – Pellegrino – Totaro 1998

AM. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (edd.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998.

Belfiore 1980

E. Belfiore, *Elenchus, Epode, and Magic: Socrates as Silenus*, *Phoenix* 24, 1980, 128-137.

Bellinger 1928

A.R. Bellinger, *Lucian's Dramatic Technique*, *YCLS* 1, 1928, 1-40.

Beltrametti 1989

A. Beltrametti, *Mimesi parodica e parodia della mimesi*, in Lanza – Longo 1989, 211-225.

Berardi 2004

E. Berardi, *Triste fine di un tiranno. La morte di Policrate di Samo nella Seconda Sofistica*, in Cavallini 2004, 319-335.

Berardi – Lisi – Micalèlla 2009

E. Berardi – F.L. Lisi – D. Micalèlla, *POIKILIA. Variazioni sul tema*, Acireale 2009.

Beta 1999

S. Beta, *Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles*, *GRBS* 40, 1999, 135-157.

Beta 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004.

Bettini 1992

M. Bettini (ed.), *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Roma – Bari 1992.

Billaut 1994

A. Billaut (ed.), *Lucien de Samosate, Actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Études romaines et gallo-romaines les 30 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 1993*, Lyon 1994.

Billaut 1997

A. Billaut, *Lucien et la parole de circonstance*, *Rhetorica* 15, 1997, 193-210.



## BIBLIOGRAFIA

Blumenberg 1988

H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia*, Bologna 1988.

Bolderman 1893

P.M. Bolderman, *Studia Lucianea*, Lugduni - Batavorum 1893.

Boldrini 1987

S. Boldrini (ed.), *Filologie e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino 1987.

Bompaire 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.

Bompaire 1993

J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris, I 1993.

Bompaire 1998

J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris, II 1998.

Bompaire 2008

J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris, IV 2008.

Bonanno 1979

M.G. Bonanno, *I γελοῖοι λόγοι di Socrate*, MACr 13/14, 1978-79, 263-269.

Bonanno 1987

M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in Boldrini 1987, I, 213-228.

Bonanno 1990

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.

Bonazzi 2010

M. Bonazzi, *Luciano e lo Scetticismo del suo tempo*, in Mestre – Gómez 2010, 37-48.

Borrel – Gómez 2010

E. Borrel – P. Gómez, *Artes ad humanitatem*, Barcelona 2010.

Bosman 2006

P. Bosman, *Selling Cynicism: The Pragmatic of Diogenes' Comic Performances*, CQ 56, 2006, 93-104.

Bouquiaux-Simon 1960

O. Bouquiaux-Simon, *Lucien citateur d'Homère*, AC 24, 1960, 5-17.

## BIBLIOGRAFIA

Bouquiaux-Simon 1968

O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles 1968.

Bouvier 2000

D. Bouvier, *Platon et les poètes comiques : peut-on rire de la mort de Socrate?*, in Desclos 2000, 425-440.

Bowie 1970

E.L. Bowie, *Greeks and Their Past in the Second Sophistic*, P&P 46, 1970, 3-41.

Bowie 1990

E.L. Bowie, *Luciano*, in Savino 1990, 454-465.

Bowie 1993

A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.

Bowie 1998

E.L. Bowie, *Le portrait de Socrate dans les Nuées d'Aristophane*, in Tredé – Hoffmann 1998, 53-66.

Brancacci 2002

A. Brancacci, *L'attore e il cambiamento di ruolo nel cinismo*, *Philologus* 146, 2002, 65-86.

Branham 1984

R.B. Branham, *The Comic as a Critic: Revenging Epicurus. A Study of Lucian's Art of Comic Narrative*, *ClAnt* 3, 1984, 143-163.

Branham 1985

R.B. Branham, *Utopian laughter: Lucian and Thomas More*, *Moreana* 86, 1985, 23-43.

Branham 1989a

R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass. – London 1989.

Branham 1989b

R.B. Branham, *The Wisdom of Lucian Tiresias*, *JHS* 109, 1989, 159-160.

Branham 1994

R.B. Branham, *Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the "Invention" of Cynicism*, *Arethusa*, 27, 1994, 329-359.

Branham – Goulet Cazé 1996

R.B. Branham – M.O. Goulet Cazé (edd.), *The Cynics: the Cynic Movement in An-*

## BIBLIOGRAFIA

- tiquity and its Legacy*, Berkeley 1996.
- Braund – Wilkins 2010  
D. Braund – J. Wilkins, *Athenaeus and His World*, Exeter 2000.
- Brelich 1958  
A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958.
- Brioso 1988  
M. Brioso, *Literatura imperial. Introducción*, in López 1988, 989-992.
- Brisson 2005  
L. Brisson, *Platon. Le Banquet*, Paris 2005.
- Brock 1990  
R. Brock, *Plato and Comedy*, in Craik 1990, 39-49.
- Burkert 1987  
W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, Roma 1987, tr. it. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979.
- Burkert 2003  
W. Burkert, *La religione greca*, Milano 2003<sup>2</sup>, tr. it. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart – Berlin – Köln 1977.
- Bury 1932  
R.G. Bury, *The Symposium of Plato*, Cambridge 1932<sup>2</sup>.
- Caccia 1989  
G. Caccia, *Implicazioni semantiche e concettuali di τῶφος in Luciano*, A&R 34, 1989, 26-39.
- Cagnetta – Petrocelli 1977  
M. Cagnetta – C. Petrocelli, *Πονηρός*, QS 6, 1977, 155-172.
- Cagnetta – Petrocelli – Zagaria 1978  
M. Cagnetta – C. Petrocelli – C. Zagaria, *Χρηστός*, QS 8, 1978, 323-336.
- Calderón – Morales – Valverde 2006  
E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (edd.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia 2006.
- Cambiano – Canfora – Lanza 1995  
G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, II, 1995.

## BIBLIOGRAFIA

Camerotto 1996

A. Camerotto, *L'aurea catena di Luciano: l'ipotesto rovesciato*, Lexis 14, 1998, 137-157.

Camerotto 1998

A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola*, Pisa – Roma 1998.

Camerotto 2001

A. Camerotto, *Aristeia. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia*, Aevum(ant) 1, 2001, 263-308.

Camerotto 2007

A. Camerotto (ed.), *Diapanie esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 maggio 2006)*, Padova 2007.

Camerotto 2008

A. Camerotto, *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus*, Incontri triestini di filologia classica 6 (2006-2007), Trieste 2008, 257-287.

Camerotto 2009a

A. Camerotto, *Luciano di Samosata, Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria 2009.

Camerotto 2009b

A. Camerotto, *Fare gli eroi*, Padova 2009.

Camerotto 2009c

A. Camerotto, *Altri eroi. Le virtù e le imprese di Menippo e dei suoi colleghi nella satira di Luciano*, in *Luciano e a tradição luciânica*, v Coloquio internacional do grupo interdisciplinar de pesquisas sobre as sociedades antiga (GIPSA), Ouro Preto, 13 a 17 de abril de 2009, 1-23.

Camerotto 2010

A. Camerotto, *Parrhesia. Libere parole all'origine della democrazia*, in *Le parole dei classici e noi*, Lectio inauguralis per la costituzione della Delegazione A.I.C.C. «Egidio Forcellini» di Vittorio Veneto Vittorio Veneto, 5 marzo 2010, 1-5.

Camerotto 2012

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua dello straniero: satira e straniamento in Luciano di Samosata*, Prometheus 38, 2012, 217-238.

Cancik 1998

H. Cancik, *Lucian on Conversion: Remarks on Lucian's Dialogue Nigrinos*, in Collins 1998, 26-48.

## BIBLIOGRAFIA

Canessa 1998

A. Canessa, *Le bousier inverti et le vase à vin*, Métis 13, 1998, 249-70.

Cantilena 1995

R. Cantilena, *Un obolo per Caronte ?*, PP 50, 1995, 166-177.

Capomacchia 2004

A.M.G. Capomacchia, *L'eroe mangia: il pasto nella dimensione della hybris eroica*, Ilu 12, 2004, 9-14.

Carmignani 2009

M. Carmignani, *El Satyricon como novela: la sátira menipea y los nuevos descubrimientos papiráceos*, Circe 13, 2009, 75-91.

Carrière 1967

J. Carrière, *Stylistique grecque. L'usage de la prose attique*, Paris 1967.

Carrière 1979

J.C. Carrière, *Le Carnaval et la Politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.

Carsana 2008

C. Carsana, *Gli "altri mondi" nella satira di Luciano*, in Carsana – Schettino 2008, 177-184.

Carsana – Schettino 2008

C. Carsana – M.T. Schettino, *Utopia e utopie nel pensiero storico antico*, Roma 2008.

Casevitz 1994

M. Casevitz, *La création verbale chez Lucien: le Lexiphanes, Lexiphane et Lucien*, in Billault 1994, 77-86.

Casevitz 1997

M. Casevitz, *Autour de ΧΡΗΣΤΟΣ chez Aristophane*, in Thiery – Menu 1997, 445-456.

Cassio 1985

A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.

Caster 1937

M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris 1937.

Cavallini 2004

E. Cavallini (ed.), *Samo. Storia, letteratura, scienza*, Pisa – Roma 2004.

## BIBLIOGRAFIA

Ceccarelli 2000

P. Ceccarelli, *Life among the savages and escape from the city in Old Comedy*, in Harvey – Wilkins 2000, 453-471.

Cerri 1968

G. Cerri, *La terminologia sociopolitica di Teognide: I. L'opposizione semantica tra ἄγαθος – ἐσθλός e κακός – δειλός*, QUCC 6, 1968, 7-32.

Cerri 1975

G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo*, Roma 1975.

Çevik 2008

M. Çevik (ed.), *Uluslararası Samsatlı Lucianus Sempozyumu*, Adiyaman 2008.

Clarke 1975

M. Clarke, *Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad*, GRBS 36, 1995, 137- 159.

Clay 1992

D. Clay, *Lucian of Samosata: Four Philosophical Lives*, ANRW II.36.5, 3408-3450.

Clay 2000

D. Clay, *Platonic Questions: Conversations with the Silent Philosopher*, University Park 2000.

Collins 1998

A.Y. Collins (ed.), *Ancient and Modern Perspectives on the Bible and Culture*, Atlanta 1998.

Cordero 2000

N.L. Cordero, *Démocrite riait-il ?*, in Desclos 2000, 227-239.

Cornford 1968

F.M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, ed. with Foreword and Additional Notes by T.H. Gaster, Gloucester/Mass., 1968<sup>2</sup>.

Corsini 1987

E. Corsini, *Gli "Uccelli" di Aristofane: utopia o satira politica?*, in Uglione 1987, 57-136.

Cossutta – Narcy 2001

F. Cossutta – M. Narcy (edd.), *La forme dialogue chez Platon*, Grenoble 2001.

Courtney 1962

E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, Philologus 106,

BIBLIOGRAFIA

1962, 86-100.

Craik 1990

E.M. Craik (ed.), *Owls for Athens: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990.

Croiset 1882

M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris 1882.

Cronert 1906

W. Cronert, *Kolotes und Menedemos, Texte und Untersuchungen zur Philosophie und Literaturgeschichte, Studien zur Palaeographie und Papyruskunde VI*, Leipzig 1906.

Cropp – Lee – Sansone 2000

M. Cropp – K. Lee – D. Sansone, *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Urbana 2000.

Cumont 1903

F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, Chicago – London 1903.

D'Agostino 1956

V. D'Agostino, *Figurazioni simboliche della vita umana nelle opere di Luciano*, Riv. Stud. Class. 7, 1956, 203-215.

De Finis 1989

L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze 1989.

De Jong – Nünlist – Bowie 2004

I.J.F. De Jong – R. Nünlist – A. Bowie (edd.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden 2004.

De Vivo – Spina 1992

A. De Vivo – L. Spina, "Come dice il poeta...". *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli 1992.

De Vries 1945

G.J. De Vries, *ΣΕΜΝΟΣ and cognate words in Plato*, Mnemosyne 12, 1945, 151-156.

Decleva Caizzi 1980

F. Decleva Caizzi, *Τὸ φῶς: contributo alla storia di un concetto*, Sandalion 3, 1980, 53-66.

Del Corno 1985

## BIBLIOGRAFIA

D. Del Corno, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.

### DELG

P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque – Histoire des mots*, Paris, I-IV, 1968-1980.

### Delz 1947

J. Delz, *Lukians Kenntnis der Athenischen Antiquitäten*, Bâle 1947.

### Desclos 2000

M.L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000.

### Desclos 2001

M.L. Desclos, *L'interlocuteur anonyme dans le dialogue de Platon*, in Cossutta – Nancy 2001, 69-97.

### Desjardins 1988

R. Desjardins, *Why Dialogues? Plato's Serious Play*, in Griswold 1988, 110-125.

### Detienne – Vernant 1978

M. Detienne – J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari 1978, tr. it. *Les ruses de l'intelligence: la métis des Grecs*, Paris 1974.

### Dezotti – Guerra 1993

M.C.C. Dezotti – M.M. Guerra, *A viagem de Caronte ao mundo dos vivos: descobertas e revelações*, Classica 2, 1993, 173-178.

### Di Donato 2006

R. Di Donato, *Aristeuein. Premesse antropologiche ad Omero*, Pisa 2006.

### Di Marco 1989

M. Di Marco, *Timone di Fliunte. Silli*, Roma 1989.

### Dodds 1959a

E.R. Dodds, *Plato. Gorgias*, Oxford 1959.

### Dodds 1959b

E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, Firenze 1959, tr. it. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles 1951.

### Dolcetti 1997

P. Dolcetti, *Personificazioni, scelte di vita e scelte letterarie nell'opera di Luciano*, Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione classica 9, 1997, 245-261.



## BIBLIOGRAFIA

Donzelli 1960

G. Donzelli, *Una versione menippea della ΑΙΣΩΠΙΟΥ ΠΡΑΣΙΣ?*, RFIC 38, 1960, 225-276.

Dover 1967

K.J. Dover, *Portraits Masks in Aristophanes*, in *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: studia Aristophanea W.J.W. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 16-28.

Dover 1968

K.J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968.

Dover 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley 1972.

Dover 1974

K.J. Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.

Dover 1980

K.J. Dover, *Plato. Symposium*, Cambridge 1980.

Dover 1987a

K.J. Dover (ed.), *Greek and the Greeks. Collected papers. Volume 1: Language, Poetry Drama*, Oxford 1987.

Dover 1987b

K.J. Dover, *Language and Character in Aristophanes*, Dover 1987a, 237-248, tr. da *Linguaggio e caratteri aristofanei*, RCCM 17, 1976, 357-371.

Dover 1993

K.J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.

Dracoulides 1967

N.N. Dracoulides, *Psychanalyse d'Aristophane, de sa vie et de ses oeuvres*, Paris 1967.

Dubel 1994

S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in Billault 19-26.

Dubuisson 1984

J. Dubuisson, *Lucien et Rome*, AncSoc 15-17, 1984-1986, 185-207.

Duchemin 1957

J. Duchemin, *Recherche sur un thème aristophanien et ses sources religieuses: les voyages dans l'autre monde*, Études classiques 25, 1957, 273-295.

Dunbar 1995

## BIBLIOGRAFIA

- N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- Dupont-Roc – Lallot 1980  
R. Dupont-Roc – J. Lallot, *Aristote. La Poétique*, Paris 1980.
- Ebner – Gzella – Nesselrath – Ribbat 2011  
M. Ebner – H. Gzella – H.G. Nesselrath – E. Ribbat (edd.), *Lukian. ΦΙΛΟΨΕΥΔΕΙΣ Η ΑΠΙΣΤΟΝ. Die Lügenfreunde oder: der Ungläubige*, Darmstadt 2011.
- Edmonds 1957-1961  
J.M. Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden 1957-1961.
- Edmunds 1987  
L. Edmunds, *Il Socrate aristofaneo e l'ironia pratica*, QUCC 26, 1987, 7-21.
- Edwards 1991  
M.W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Volume v: Books 17-20*, Cambridge 1991.
- Edwards 1993  
M.J. Edwards, *Lucian and the Rhetoric of Philosophy: the Hermetimus*, AC 62, 1993, 195-202.
- Evans 2009  
S. Evans, *Ritual Lament in Lucian*, in Bartley 2009, 65-78.
- Farioli 2011  
M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- FCG  
A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, Berlin, I-IV, 1839-1841.
- Ferretto 1988  
C. Ferretto – M. Matteuzzi, *Luciano di Samosata. Il Negromante. L'Alessandro*, Genova 1988.
- Fitzgerald – Obbink – Holland 2004  
J.T. Fitzgerald – D. Obbink – G.S. Holland, *Philodemus and the New Testament World*, Leiden-Boston 2004.
- Fontanille 1993  
J. Fontanille, *Le cynisme: du sensible au risible*, Humoresques 4, 1993, 9-26.
- Foucault 1996  
M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma 1996, tr. it *Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia*, Berkeley 1983.

## BIBLIOGRAFIA

Fränkel 1946

H. Fränkel, *Man's Ephemeros Nature According to Pindar and Others*, TAPA 77, 1946, 131-145.

Frazier 1994

F. Frazier, *Deux images des banquets de lettres: les Propos de Table de Plutarque et le Banquet de Lucien*, in Billault 1994, 125-130.

Friedländer 1954-1960

P. Friedländer, *Platon*, Berlin, I 1954, II 1957, III 1960.

Friedländer 1979

P. Friedländer, *Platone. Eidos Paideia Dialogos*, Firenze 1979.

Fritzsche 1871

T. Fritzsche, *Menipp und Horaz*, Güstrow 1871.

Frye 1969

N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino 1969, tr. it. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957.

Fumarola 1951

V. Fumarola, *Conversione e satira antiromana nel Nigrino di Luciano*, PP 6, 1951, 182-207.

Fusillo 1992

M. Fusillo, *La citazione menippea (sondaggi su Luciano)*, in De Vivo – Spina 1992, 21-42.

Galinsky 1972

G.K. Galinsky, *The Heracles Theme*, Oxford 1972.

Gallardo 1972

M.D. Gallardo, *Los simposios de Luciano, Ateneo, Metodio y Juliano*, CFC 4, 1972, 239-296.

Gallavotti 1932

C. Gallavotti, *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*, Lanciano 1932.

Gallavotti 1974

C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Roma 1974.

García 1997

M. García Valdés, *Algunas consideraciones sobre Pluto de Aristófanes y Timón o el Misántropo de Luciano*, AO 56-57, 1996-1997, 192-209.

## BIBLIOGRAFIA

García 2001

M. García Valdés, *Estudio crítico-textual de El arte del Parasitismo de Luciano*, Emerita 69, 2001, 225-240.

García 2006

F. García Jurado, *Los cuentos de fantasmas: entre la literatura antigua y el relato gótico*, Culturas Populares 2, 2006, on line:

<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/garciajurado.pdf>

García 2010

M. García Valdés, *Luciano: diálogo y compromiso intelectual*, in Mestre – Gómez 2010, 73-86.

Gargiulo 1988

T. Gargiulo, *Una parodia epicurea nel De parasito di Luciano*, SIFC 6, 1988, 232-235.

Gargiulo 1993

T. Gargiulo, *Per una lettura del Prometheus di Luciano*, Lexis 11, 1993, 189-214.

Gargiulo 1996

T. Gargiulo, *Osservazioni sull'Odisseo della "Ciclopea" e del "Ciclope"*, Eikasmos 7, 1996, 13-20.

Gargiulo 2003

T. Gargiulo, *Adesp. trag. 295 TrGF (= Luc. 'Musc. Enc.' 11): frammento tragico o paratragico*, Lexis 21, 2003, 179-192.

Gascó 1986

F. Gascó, *Magia, religión o filosofía, una comparación entre el Philopseudes de Luciano y la vida de Apolonio de Tiana de Filóstrato*, Habis 17, 1986, 271-281.

Gascó 1991

F. Gascó, *Arígnoto el pitagórico (Luciano, Philopseudes, 29 ss.)*, Gerión 9, 1991, 195-198.

Gassino 2002a

I. Gassino, *Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien*, in Villard 2002, 167-177.

Gassino 2002b

I. Gassino, *Vin, ivresse et éloquence chez Lucien*, in Jouanna – Villard 2002, 259-268.

Gassino 2009

## BIBLIOGRAFIA

- I. Gassino, *Lucien, écrivain grec et Syrien romanisé*, in Marein – Voisin – Gallego 2009, 551-559.
- Gassino 2010  
I. Gassino, *Par-delà toutes les frontières: le pseudos dans les Histoires Vraies de Lucien*, in Mestre – Gómez 2010, 87-98.
- Gazza 1953  
V. Gazza, *I tre scritti affini di Luciano: ZEYΣ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ, ZEYΣ ΤΡΑΓΩΙΔΟΣ, ΘΕΩΝ ΕΚΚΛΕΣΙΑ*, Aevum 27, 1953, 1-17.
- Gelzer 1960  
T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, München 1960.
- Gendre 1998  
R. Gendre (ed.), *ΛΑΘΕ ΒΙΩΣΑΣ. Ricordando Ennio S. Burioni*, Alessandria 1998.
- Gentili 1984  
B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al v secolo*, Roma – Bari 1984.
- Georgiadou – Larmour 1994  
A. Georgiadou – D.H.J. Larmour, *Lucian and Historiography: 'De Historia Conscribenda' and 'Verae Historiae'*, ANRW II.34.2, 1448-1509.
- Georgiadou – Larmour 1998  
A. Georgiadou – D.H.J. Larmour, *Lucian's Verae Historiae as Philosophical Parody*, Hermes 126, 1998, 310-325.
- Ghirga – Romussi 2004  
C. Ghirga – R. Romussi, *Luciano. I filosofi all'asta. Il pescatore. La morte di Peregrino*, Milano 2004.
- Gil 1981  
L. Gil, *El alazón y sus variantes*, EClás 25, 1981-1983, 39-57.
- Gil 1997  
L. Gil Fernández, *La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo*, CFC(G) 7, 1997, 29-44.
- Gill 1979  
C. Gill, *Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction*, Ph&Lit 3, 1979, 64-78.
- Goins 1991

## BIBLIOGRAFIA

- S. Goins, *The Heroism of Odysseus in Euripides' "Cyclops"*, *Eos* 79, 1991, 187-194.
- Goldhill 1991  
S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- Goldhill 2002  
G. Goldhill, *Who needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge 2002.
- Goldschmidt 1962  
V. Goldschmidt, *Les dialogues de Platon*, Paris 1962.
- Gómez 2003  
P. Gómez, *Sofistas, según Luciano*, in Nieto 2003, I, 277-284.
- Gómez 2010  
J. Gómez Espelosín, *Luciano y el viaje: una estrategia discursiva*, in Mestre – Gómez 2010, 169-182.
- Gómez – Jufresa 2010  
P. Gómez – M. Jufresa, *Llucià a taula: aliments i simposi*, in Mestre – Gómez 2010, 99-113.
- Gómez – Mestre 2006  
P. Gómez – F. Mestre, *Luciano y la tradición de la mosca*, in Calderón – Morales – 2006, 353-364.
- Gómez – Vintró 2008  
P. Gómez – E. Vintró, *Gastronomic Philosophy or the Pepaideumenos as Parasite*, in Çevik 2008, 191-206.
- González 2011  
L. González Juliá, *Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los Diálogos de los muertos*, *Emérita* 79, 2011, 357-379.
- González de Tobia 2000  
A.M. González de Tobia (ed.), *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata 2000.
- Gooch 1987  
P.W. Gooch, *Socratic Irony and Aristotle's Eiron: Some Puzzles*, *Phoenix* 41, 1987, 95-104.
- Gordon 1996

## BIBLIOGRAFIA

- J. Gordon, *Against Vlastos on Complex Irony*, CQ 46, 1996, 131-137.
- Gottlieb 1992  
P. Gottlieb, *The complexity of Socratic irony: a note on Professor Vlastos' account*, CQ 42, 1992, 278-279.
- Goulet-Cazé 1990  
M.O. Goulet-Cazé, *Le cynisme à l'époque impériale*, ANRW II.36.4, 1990, 2720-2833.
- Griswold 1988  
C.L. Griswold (ed.), *Platonic Writings – Platonic readings*, London 1988.
- Guidorizzi 1995  
G. Guidorizzi, *La letteratura dell'irrazionale*, in Cambiano – Canfora – Lanza 1995, 591-627.
- Guthrie 1969  
W.K.C. Guthrie, *History of Greek Philosophy. Volume III: The Fifth-Century Enlightenment*, Cambridge 1969.
- Habash 2002  
M. Habash, *Dionysos' Roles in Aristophanes' "Frogs"*, Mnemosyne 55, 2002, 1-17.
- Hadot 1988  
P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino 1988, tr. it. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1981.
- Hainsworth 1993  
B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993.
- Halbauer 1911  
O. Halbauer, *De Diatribis Epicteti*, Diss., Leipzig 1911.
- Hall 1981  
J. Hall, *Lucian's Satire*, New York 1981.
- Halliwell 1991a  
S. Halliwell, *Comic satire and freedom of speech*, JHS 111, 1991, 48-70.
- Halliwell 1991b  
S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, CQ 41, 1991, 279-296.
- Halliwell 2008  
S. Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.

BIBLIOGRAFIA

Halperin 1992

D.M. Halperin, *Plato and the Erotics of Narrativity*, OSAPh 1992, 93-129.

Hardy 1932

J. Hardy, *Aristote. Poétique*, Paris 1932.

Harmon 1921

A.M. Harmon, *Lucian*, London, III, 1921.

Harmon 1925

A.M. Harmon, *Lucian*, London, IV, 1925.

Harmon 1936

A.M. Harmon, *Lucian*, London, v, 1936.

Hartmann 1877

J.J. Hartmann, *Luciani Samosatensis opera*, Leiden 1877.

Harvey 1971

F.D. Harvey, *Sick Humour: Aristophanic Parody of a Euripidean Motif?*, *Mnemosyne* 24, 1971, 362-365.

Harvey – Wilkins 2000

D. Harvey – J. Wilkins, *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.

Havelock 1972

E.A. Havelock, *The Socratic self as it is parodied in Aristophanes' Clouds*, *YCIS* 22, 1972, 1-18.

Hawkins 2001

T. Hawkins, *Seducing a Misanthrope: Timon the Philogynist in Aristophanes' Lysistrata*, *GRBS* 42, 2001, 143-162.

Helm 1906

R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig – Berlin 1906.

Helm 1927

R. Helm, *Lukianos*, *RE* 13, 1927, 1725-1777.

Henderson 1987

J. Henderson, *Aristophanes' Lysistrata*, Oxford 1987.

Hense 1902

O. Hense, *Festschrift Th. Gomperz*, Vienna 1902.



## BIBLIOGRAFIA

Herzig 1940

O. Herzig, *Lukian als Quelle für die antike Zauberei*, Diss., Tübingen 1940.

Hertel 1969

G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg 1969.

Hirzel 1895

R. Hirzel, *Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, Leipzig 1895.

Hock 1976

R.F. Hock, *Simon the Shoemaker as an Ideal Cynic*, GRBS 17, 1976, 41-53.

Holland 2004

G.S. Holland, *Call Me a Frank: Lucian's (Self-)Defense of Frank Speaking and Philodemus' Περὶ Παρρησίας*, in Fitzgerald – Obbink – Holland 2004, 245-267.

Hornsby 1956

R. Hornsby, *Significant Action in the Symposium*, CJ 52, 1956, 37-40.

Horrocks 1997

G. Horrocks, *Greek: a history of the language and its speakers*, London – New York 1997.

Householder 1941

F.W. Householder, *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, New York 1941.

Houston 1987

G.W. Houston, *Lucian's Navigium and the Dimensions of the Isis*, AJPh 108, 1987, 444-450.

Hubbard 1991

T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca – London 1991.

Hunter 2004

R. Hunter, *Plato's Symposium*, Oxford 2004.

Husson 1970

G. Husson, *Lucien. Le Navire ou les Souhails*, I-II, Paris 1970.

Husson 1994

G. Husson, *Lucien philosophe du rire ou "Pour ce que rire est le propre de l'homme"*, in Billault 1994, 177-184.

Iannucci 2009

## BIBLIOGRAFIA

- A. Iannucci, *Da Samosata a Oxford. Il 'Sogno' di Luciano (e Thomas Hardy) tra biografia, finzione letteraria e parodia*, *Annali Online di Ferrara – Lettere* 2, 2009, 99-118.
- Immisch 1921  
O. Immisch, *Über eine volkstümliche Darstellungsform in der antiken Literatur*, *Neue Jahrb.* 24, 1921, 409-421.
- Imperio 1991  
O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in Belardinelli – Imperio – Mastromarco – Pellegrino – Totaro 1998, 43-130.
- Innocenti 1978  
P. Innocenti, *Luciano di Samosata e l'epicureismo*, *RSF* 33, 1978, 30-53.
- Jacobson 2000  
H. Jacobson, *Lucian's Charon and the Odyssey*, *MD* 43, 2000, 221-222.
- Jakel – Timonen 1994  
S. Jakel – A. Timonen (edd.), *Laughter down the centuries*, Turun, 1, 1994.
- Janko 1987  
R. Janko, *Aristotle. Poetics I with The Tractatus Coislianus, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets*, Cambridge 1987.
- Janko 1992  
R. Janko, *The Iliad: A Commentary. Volume IV: books 13-16*, Cambridge 1992.
- Jay-Robert 2002  
G. Jay-Robert, *Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos*, *REA* 104, 2002, 11-24.
- Jay-Robert 2009  
G. Jay-Robert, *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Toulouse 2009.
- Jedrkiewicz 2006  
S. Jedrkiewicz, *Bestie, gesti e logos. Una lettura delle Vespe di Aristofane*, *QUCC* 82, 2006, 61-91.
- Jones 1972  
C.P. Jones, *Two Enemies of Lucian*, *GRBS* 13, 1972, 475-487.
- Jones 1986  
C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Harvard 1986.

## BIBLIOGRAFIA

Jouan 1997

F. Jouan, *Héros comique, héros tragique, héros satyrique*, in Thiery – Menu 1997, 215-228.

Jouanna – Villard 2002

J. Jouanna – L. Villard, *Vin et Santé en Grèce Ancienne*, Paris 2002.

Jouët-Pastré 1998

E. Jouët-Pastré, *Le rire chez Platon : un détour sur la voie de la vérité*, in Tredé – Hoffmann 1998, 273-279.

Jufresa 2003

M. Jufresa, *El teatre, metàfora de la vida a Llucià*, Itaca 19, 2003, 171-186.

Jufresa – Mestre – Gómez 2000

M. Jufresa – F. Mestre – P. Gómez, *Luciano. Obras*, Madrid, III 2000.

Kahane 1997

A. Kahane, *Hexameter Progression and the Homeric Hero's Solitary State*, in Bakker – Kahane 1997, 110-137.

Kaimio 1990

M. Kaimio, *Comic Violence in Aristophanes*, *Arctos* 24, 1990, 42-72.

Karavas 2005

O. Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin – New York 2005.

Kennedy 1999

K. Kennedy, *The Ethics and Tactics of Resistance*, *RhetR* 18, 1999, 26-45.

Kennedy 2003

A. Kennedy (ed.), *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition Rhetoric*, Atlanta 2003.

Kidd 2012

S. Kidd, *The Meaning of bomolokhos in Classical Attic*, *TAPhA* 142, 2012, 239-255.

Kindermann 1990

H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze 1990.

Kindstrand 1978

J.F. Kindstrand, *The Greek Concept of Proverbs*, *Eranos* 76, 1978, 71-85.

Kindstrand 1986

J.F. Kindstrand, *Diogenes Laertius and the "Chreia" Tradition*, *Elenchos* 7, 1986, 219-243.

## BIBLIOGRAFIA

Kinzel 2002

T. Kinzel, *La filosofía como manera de vivir. Sobre la relación entre conocimiento y vida según el diálogo platónico de Luciano Hermotimus*, Espinosa 2, 2002, 7-22.

Kirk 1982

E. Kirk, *Boethius, Lucian and Menippean Satire*, Helios 9, 1982, 59-71.

Kirk 1990

G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. Volume II: books 5-8*, Cambridge 1990.

Knauer 1904

W. Knauer, *De Luciano Menippeo*, Diss. Halle 1904.

Knox 1979

B. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore – London 1979.

Kock 1888

T. Kock, *Lukian und die Komödie*, RhM 43, 1888, 29-59.

Kokolakis 1960

M. Kokolakis, *Lucian and the Tragic Performances in his Time*, Platon 12, 1960, 67-109.

Kokolakis 1961

M. Kokolakis, *Lucian and the Tragic Performance in his Time*, Athens 1961.

Komornicka 1964

A.M. Komornicka, *Métaphores, Personnifications et Comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*, Wrocław – Warszawa – Krakow 1964.

Komornicka 1969

A.M. Komornicka, *Quelques remarques sur le caractère comique des personnages d'Aristophane*, Eos 58, 1969-1970, 181-199.

Konstan–Dillon 1981

D. Konstan – M.J. Dillon, *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, AJPh 102, 4, 1981, 371-394.

Konstan – Saïd 2006

D. Konstan – S. Saïd (edd.), *Greeks on Greekness. Viewing the Greek Past under the Roman Empire*, Cambridge 2006.

Korus 1981

K. Korus, *The Motif of Panthea in Lucian's Encomium*, Eos 69, 1981, 47-56.

## BIBLIOGRAFIA

Korus 1984

K. Korus, *The Theory of Humour in Lucian of Samosata*, Eos 72, 1984, 295-313.

La Penna 1990

A. La Penna, *L'intellettuale emarginato nell'antichità*, Maia 42, 1990, 3-20.

Lanza 1989

D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in De Finis 1989, 179-191.

Lanza 1994

D. Lanza, *Pius Ulixes*, in Pretagostini 1993, 1, 9-18.

Lanza 1997

D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino 1997.

Lanza – Longo 1989

D. Lanza – O. Longo (edd.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medio evo*, Firenze 1989.

Lanza – Vegetti 1975

D. Lanza – M. Vegetti, *L'ideologia della città*, QS 2, 1975, 1-37.

Laplace 1985

M.M.J. Laplace, *Éloquence et navigation à l'époque impériale*, Acte du XI Congrès de l'Association Guillaume Budé 2, 1985, 72-74.

Laplace 1996

M.M.J. Laplace, *L'ekphrasis de la parole d'apparat dans l'Electrum et le De domo de Lucien, et la représentation des deux styles d'une esthétique inspirée de Pindare et de Platon*, JHS 116, 1996, 158-165.

Ledergerber 1905

P.I. Ledergerber, *Lukian und die altattische Komödie*, Einsiedeln 1905.

Legrand 1907

Ph.E. Legrand, *Sur le Timon de Lucien*, REA 9, 1907, 132-154.

LGPN

P.M. Fraser – E. Matthews (edd.), *A Lexicon of Greek personal Names*, Oxford, 1-IV 2005.

Litt 1909

T. Litt, *Lucians Nigrinus*, RhM 64, 1909, 98–107.

Longo 1976

## BIBLIOGRAFIA

- V. Longo, *Dialoghi di Luciano*, Torino, I, 1976.
- Longo 1986  
V. Longo, *Dialoghi di Luciano*, Torino, II, 1986.
- Longo 2000  
A. Longo, *La tecnica della domanda e le interrogazioni fittizie in Platone*, Pisa 2000.
- Lonsdale 1990  
S.H. Lonsdale, *Creatures of speech, lion, herding, and hunting similes in the Iliad*, Stuttgart 1990.
- López 1988  
J.A. López (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid 1988.
- López 2003  
J. L. López Cruces, *Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia*, Ítaca 19, 2003, 47-69.
- Loroux 1974  
N. Loroux, *Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du Ménexène*, AC 43, 1974, 172-211.
- LSJ  
H. Liddell – R. Scott – H. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1940<sup>9</sup> (Supplement 1996).
- Lucas 1980  
D.W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1980.
- Luck 1997  
G. Luck, *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco e romano*, Milano, I, 1997.
- Liotard 1988  
J.F. Lyotard, *Le Differend*, Paris 1983, tr. ingl. *The Differend: Phrases in Dispute*, Minneapolis 1988.
- MacCarthy 1934  
B. MacCarthy, *Lucian and Menippus*, YCS 4, 1934, 3-55.
- MacDowell 1971  
D.M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- MacDowell 1990  
D.M. MacDowell, *The Meaning of ἀλαζών*, in Craik 1990, 288-292.

## BIBLIOGRAFIA

MacDowell 1995

D.M. MacDowell, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.

MacLeod 1956

M.D. MacLeod, *ἄν with the Future in Lucian and the Solecist*, CQ 6, 1956, 102-111.

MacLeod 1972

M.D. MacLeod, *Lucian. Opera*, Oxford, I 1972.

MacLeod 1974a

M.D. MacLeod, *Lucian. Opera*, Oxford, III 1974.

MacLeod 1974b

M.D. MacLeod, *Lucian's Knowledge of Theophrastus*, Mnemosyne 27, 1974, 75-76.

MacLeod 1978

M.D. MacLeod, *Some Notes on Three Dialogues of Lucian*, Hermes 106, 1978, 505-508.

MacLeod 1979

M.D. MacLeod, *Lucian's Activities as a ΜΙΣΑΛΛΑΖΩΝ*, Philologus 123, 1979, 326-328.

MacLeod 1991

M.D. MacLeod, *Lucian. A Selection*, Warminster 1991.

Magnelli 2007

E. Magnelli, *Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in Camerotto 2007, 111-128.

Major 2006

W.E. Major, *Aristophanes and "Alazoneia": Laughing at the Parabasis of the Clouds*, CW 99, 2006, 131-144.

Marein – Voisin – Gallego 2009

M.F. Marein – P. Voisin – J. Gallego, *Figures de l'étranger de la Méditerranée antique*, Paris 2009.

Marelli 1996

C. Marelli, *Gli Abderiti e la medicalizzazione del filosofo ovvero Democrito o le sventure dell'intelligenza*, L'immagine riflessa 5, 1996, 203-221.

Marquis 2007

E. Marquis, *Le philosophe chez Lucien: savant ou charlatan?*, Schedae 5, 2007, 69-

## BIBLIOGRAFIA

80.

Martínez 2012

J. Martínez, *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Madrid 2012.

Marzullo 1953

B. Marzullo, *Strepsiade*, Maia 6, 1953, 99-124.

Mastromarco 1983

G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, Torino, I, 1983.

Mastromarco 1989

G. Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, RFIC 17, 1989, 410-423.

Mastronarde 2000

D.J. Mastronarde, *Euripidean Tragedy and Genre: The Terminology and its Problems*, in Cropp – Lee – Sansone 2000, 23-39.

Matteuzzi 1998

M. Matteuzzi, *Luciano e la "commedia umana"*, in Gendre 1998, 219-226.

Mattioli 1995

U. Mattioli, *Senectus: la vecchiaia nel mondo classico*, I, Bologna 1995.

Medda – Mirto – Pattoni 2006

E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (edd.), *KOMΩΙΑΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.

Merkelbach – West 1967

R. Merkelbach – M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii 1967.

Méron 1979

E. Méron, *Les idées morales des interlocuteurs de Socrate dans les dialogues platoniciens de la jeunesse*, Paris 1979.

Mesk 1915

J. Mesk, *Lukians Timon*, RhM 70, 1915, 107-144.

Mestre 1997

F. Mestre, *Retórica y diálogo contra el sirio*, Synthesis 4, 1997, 21-31.

Mestre 2000

F. Mestre, *Segunda Sofística y Luciano de Samosata*, in González de Tobia 2000, 61-76.



## BIBLIOGRAFIA

### Mestre 2003

F. Mestre, *Anacharsis, the Wise Man from Abroad*, *Lexis* 21, 2003, 303-317.

### Mestre 2004

F. Mestre, *Set de paraules. Llucià i les Dipsades*, in Usoblaga – Quetglas 2004, 279-285.

### Mestre 2005

F. Mestre, *Héroes en Luciano*, Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, septiembre 2003), Madrid 2005, 435-442.

### Mestre 2008

F. Mestre, *Afterlife and Judgment in Lucianus and in the Early Christians*, in Çevik 2008, 251-266.

### Mestre 2010

F. Mestre, *Llucià i les variants de la llengua grega*, in Borrel – Gómez 2010, 1, 241-251.

### Mestre 2012

F. Mestre, *Declamation by Deceit: a Sophist's Trickery*, in Martínez 2012, 237-246.

### Mestre – Gómez 2001

F. Mestre – P. Gómez, *Retórica, comedia, diálogo. La fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.*, *Myrthia* 2001, 111-122.

### Mestre – Gómez 2009

F. Mestre – P. Gómez, *Power and the Abuse of Power in the Works of Lucian*, in Bartley 2009, 93-107.

### Mestre – Gómez 2010

F. Mestre – P. Gómez (edd.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010.

### Mestre – Vintró 2010

F. Mestre – E. Vintró, *Lucien ne sait pas dire bonjour...*, in Mestre – Gómez 2010, 203-215.

### Mhire 2009

J.J. Mhire, *Aristophanes' Education of Socrates*, Paper presented at the annual meeting of the Southwestern Political Science Association, New Orleans 25-05-2009, on line: <http://www.allacademic.com/meta/p88822index.html>

### Milanezi 1995

## BIBLIOGRAFIA

- S. Milanezi, *Le rire d'Hadès*, DHA 21, 1995, 231-245.
- Miller 1996  
M. Miller, "The arguments I seem to hear": argument and irony in the *Crito*, *Phronesis* 51, 1996, 121-137.
- Mittelstrass 1988  
J. Mittelstrass, *On Socratic Dialogue*, in Griswold 1988, 126-142.
- Möllendorf 2000  
P. von Möllendorf, *Lukian: Hermotimus oder Lohnt es sich Philosophie zu Studieren?*, Darmstadt 2000.
- Momigliano 1971  
A. Momigliano, *La libertà di parola nel mondo antico*, RSI 83, 1971, 499-524.
- Monaco 1963  
G. Monaco, *Paragoni burleschi degli antichi*, Palermo 1963.
- Montuori 1998  
M. Montuori, *Socrate. Fisiologia di un mito*, Milano 1998<sup>3</sup>.
- Moretti 1993  
G. Moretti, *Racconti antichi di streghe e di fantasmi: alle soglie di un sottogenere*, *Aufidus* 21, 1993, 39-47.
- Moricca 1914  
U. Moricca, *A proposito del ΠΛΟΙΟΝ Η ΕΥΧΑΙ di Luciano*, RFIC 42, 1914, 457-476.
- Mortara Garavelli 1988  
B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1988.
- Moulton 1977  
C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977.
- Moulton 1981  
C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981.
- Mureddu 1993  
P. Mureddu, *Il "multiforme Odisseo": appunti sulla figura e sul ruolo del protagonista del Ciclope*, in Pretagostini 1993, II, 591-600.
- Mureddu 2003  
P. Mureddu, *Gli stracci di Menelao. Polemica ed autoironia nell'Elena di Euripide*, *Philologus* 147, 2003, 191-204.

## BIBLIOGRAFIA

Mureddu 2006a

P. Mureddu, *Metafore tragiche, metafore comiche: il gioco delle immagini*, in Medda – Mirto – Pattoni 2006, 193-224.

Mureddu 2006b

P. Mureddu, *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, in Mureddu – Nieddu 2006, 1-31.

Mureddu 2009

P. Mureddu, *Il processo a Socrate nell'Apologia di Platone*, in Mureddu – Nieddu – Novelli 2009, 77-100.

Mureddu – Nieddu 2006

P. Mureddu – G.F. Nieddu (edd.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam 2006.

Mureddu – Nieddu 2009

P. Mureddu – G.F. Nieddu, *L'ingegno proteiforme di Aristofane: verso la costruzione di un comico letterario*, in Berardi – Lisi – Micallella 2009, 107-166.

Mureddu – Nieddu – Novelli 2009

P. Mureddu – G.F. Nieddu – S. Novelli (edd.), *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi parateatrali*, Amsterdam 2009.

Napolitano 2012

M. Napolitano, *I Kolakes di Eupoli: introduzione, traduzione, commento*, Berlin 2012.

Narcy 2000

N. Narcy, *Le comique, l'ironie, Socrate*, in Desclos 2000, 283-292.

Narcy 2001

M. Narcy, *Qu'est-ce que l'ironie socratique?*, Journal of the International Plato Society 1, 2001, on line: <http://www.nd.edu/~plato/narcy.htm>

Nardi 1960

E. Nardi, *Case "infestate da spiriti" e diritto romano e moderno*, Milano 1960.

Neil 1966

R.A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim 1966.

Nesselrath 1985

H.G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin – New York 1985.

## BIBLIOGRAFIA

Nesselrath 1992

H.G. Nesselrath, *Kaiserzeitlicher Skeptizismus in platonischem Gewand: Lukians Hermotimos*, ANRW II.36.5, 1992, 3451-3482.

Nesselrath 1998

H.G. Nesselrath, *Lucien et le Cynisme*, AC 67, 1998, 121-135.

Nesselrath 2009

H.G. Nesselrath, *A Tale of Two Cities – Lucian on Athens and Rome*, in Bartley 2009, 121-135.

Nesselrath 2011

H.G. Nesselrath, *Lukian und die Magie*, in Ebner – Gzella – Nesselrath – Ribbat 2011, 153-166.

Ni-Mheallaigh 2005

K. Ni-Mheallaigh, *Plato alone was not there...: Platonic presences in Lucian*, *Hermathena* 179, 2005, 89-103.

Ni-Mheallaigh 2010

K. Ni-Mheallaigh, *The game of the name: onymity and the contract of reading in Lucian*, in Mestre – Gómez 2010, 115-132.

Nicole 1886

J. Nicole, *Athénée et Lucien*, Paris 1886.

Nieddu 2001

G.F. Nieddu, *Donne e “parole” di donne in Aristofane*, *Lexis* 19, 2001, 199-218.

Nieddu 2006

G.F. Nieddu, *Ironia comica e riso: qualche esempio da Euripide*, in Mureddu – Nieddu 2006, 229-254.

Nieddu 2007

G.F. Nieddu, *Aristofane a Simposio: buffoneria o comicità “urbana”?*, *Lexis* 25, 2007, 241-265.

Nieto 2003

J.M. Nieto (ed.), *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo*, Leon 2003.

Nightingale 1995

A.W. Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy*, Cambridge 1995.

## BIBLIOGRAFIA

Nock 1933

A.D. Nock, *Conversion. The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, Oxford 1933.

Nonvel Pieri 2000

S. Nonvel Pieri, *Rire et réfutation*, in Desclos 2000, 269-281.

Norden 1957

E. Norden, *P. Vergilius Maro : Aeneis VI*, Darmstadt 1957<sup>4</sup>.

Nussbaum 1980

M. Nussbaum, *Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom*, YCIS 26, 1980, 43-97.

O' Sullivan 1992

N. O' Sullivan, *Alcidamas, Arisophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart 1992.

Ober 1998

J. Ober, *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton 1998.

Ogden 2004

D. Ogden, *Eucrates and Demainete: Lucian, "Philopseudes" 27-8*, CQ 54, 2004, 484-493.

Ogden 2008

E. Ogden, *Lucianus, Plato and Philosophy: The Case of the Philopseudes*, in Çevik 2008, 137-143.

Oliver 1981

J.H. Oliver, *Marcus Aurelius and the Philosophical Schools at Athens*, AJPh 102, 1981, 213-225.

Olson 1990

S.D. Olson, *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, HSPH 93, 1990, 223-242.

Olson 1992

S.D. Olson, *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, CQ 42, 1992, 304-319.

Olson 1998

S.D. Olson, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.

Olson 2002

## BIBLIOGRAFIA

- S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- Oltremare 1926  
A. Oltremare, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne 1926.
- Orfanos 2006  
C. Orfanos, *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris 2006.
- Paduano 1974  
G. Paduano, *Su alcune costanti dell'eroe comico in Aristofane*, BCSP 16, 1974, 345-369.
- Paduano 1974b  
G. Paduano, *Il giudice giudicato. Una lettura delle "Vespe" di Aristofane, che recupera, nell'ambigua poesia del comico, un sistema di opposizioni tra le forze repressive e i desideri repressi*, Bologna 1974.
- Paduano 1982  
G. Paduano, *Le Tesmoforiazuse. Ambiguità del fare teatro*, QUCC 11, 1982, 103-127.
- Paduano 1996  
G. Paduano, *Aristofane. Le rane*, Milano 1996.
- Paduano 2006  
G. Paduano, *Sofocle, Euripide, Aristofane: alcune affinità nella costruzione del protagonista*, in Medda – Mirto – Pattoni 2006, 225-247.
- Paganelli 1979  
L. Paganelli, *Blepyros nome parlante: Aristofane, Eccl. 327*, MCr 14, 1979, 231-235.
- Parsons 1971  
P.J. Parson, *A Greek Satyricon?*, BICS 18, 1971, 53-68.
- PCG  
R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berolini et Novi Eboraci, I-VIII, 1983-2001.
- Pedrero 2006  
R. Pedrero, *El aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe*, in Calderón – Morales – Valverde 2006, 747-755.
- Pellizer 2000  
E. Pellizer, *Formes du rire en Grèce antique*, in Desclos 2000, 45-55.

## BIBLIOGRAFIA

Peretti 1946

A. Peretti, *Luciano, un intellettuale greco contro Roma*, Firenze 1946.

Peretti 1948

A. Peretti, *Luciano e Roma*, Maia 1, 1948, 147-154.

Pernot 1993

L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993.

Perusino 1966

F. Perusino, *Il finale degli Uccelli di Aristofane*, Maia 18, 1966, 60-63.

Pickard-Cambridge 1968

A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968<sup>2</sup>.

Pike 1980

D.L. Pike, *The Comic Aspects of the Strongman-Hero in Greek Myth*, AClass 23, 1980, 37-44.

Pippin 1960

A.N. Pippin, *Euripides' "Helen": A Comedy of Ideas*, CPh 55, 1960, 151-163.

Plass 1964

P. Plass, *Philosophic Anonymity and Irony in the Platonic Dialogues*, AJPh 85, 1964, 254-278.

Polman 1974

G.H. Polman, *Chronological Biography and Akmé in Plutarch*, CPh 69, 1974, 169-177.

Popescu 2010

V. Popescu recensione a A. Camerotto, *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, CR 60, 2010, 608-609.

Porod 2009

R. Porod, *Lucian and the Limits of Fiction in Ancient Historiography*, in Bartley 2009, 29-46.

Praechter 1926

K. Praechter, *Die Philosophie des Altertums*, 1926<sup>2</sup>.

Pratesi 1985

R. Pratesi, *Timone, Luciano e Menippo: rapporti nell'ambito di un genere letterario*, Prometheus 11, 1985, 40-68.

Prato 2001

## BIBLIOGRAFIA

- C. Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.
- Prendergast 1986  
C. Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge 1986.
- Pretagostini 1993  
R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, Roma 1993.
- Prezzo 1994  
R. Prezzo, *Ridere la verità*, Milano 1994.
- Pugliese Caratelli 1976  
G. Pugliese Caratelli, *Orphikòs bios*, *Il Veltro* 20, 1976, 235-248 = G. Pugliese Caratelli, *Tra Cadmo e Orfeo*, Bologna 1990, 403-419.
- Quacquarelli 1956  
A. Quacquarelli, *La retorica antica al bivio*, Roma 1956.
- Raalte 2004  
M. van Raalte, *Socratic parrhesia and its afterlife in Plato's Laws*, in Sluiter – Rosen 2004, 279-312.
- Radermacher 1954  
L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche. Einleitung, Text und Kommentar*, Wien 1954<sup>2</sup>.
- Radin 1927  
M. Radin, *Freedom of Speech in Ancient Athens*, *AJPh* 48, 1927, 215-230.
- Ranke 1831  
C.F. Ranke, *Pollux et Lucianus*, Quedlinberg 1831.
- RE*  
A. Pauly – G. Wissowa (edd.), *Paulis Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*, Stuttgart 1894-1980.
- Reale 1991  
G. Reale, *Platone. Tutti gli scritti*, Milano 1991.
- Reale 2001  
G. Reale, *Platone. Simposio*, Milano 2001.
- Reckford 1987  
K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill and London, I,



## BIBLIOGRAFIA

1987.

Reitzenstein 1906

R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig – Berlin 1906.

Relihan 1984

J.C. Relihan, *On the Origin of “Menippean Satire” as the Name of a Literary Genre*, CPh 79, 1984, 226-229.

Relihan 1987

J.C. Relihan, *Vainglorious Menippus in the Dialogues of the Dead*, ICS 12, 1987, 185-206.

Relihan 1990a

J.C. Relihan, *Menippus, the Cur from Crete*, Prometheus 16, 1990, 217-224.

Relihan 1990b

J.C. Relihan, *Old Comedy, Menippean Satire and Philosophy’s Tattered Robes in Boethius’ Consolation*, ICS 15, 1990, 183-194.

Relihan 1992

J.C. Relihan, *Rethinking the History of the Literary Symposium*, ICS 17, 1992, 213-244.

Relihan 1993

J.C. Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore 1993.

Relihan 1996

J.C. Relihan, *Menippus in Antiquity and the Renaissance*, in Branham – Goulet Cazé 1996, 265-293.

Rettig 1876

G.F. Rettig, *Platons Symposion*, Halle 1876.

Ribbeck 1882

O. Ribbeck, *Alazon: ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntnisse der griechisch-römischen Komödie nebst Übersetzung des plautinischen Miles Gloriosus*, Leipzig 1882.

Richard 1886

H. Richard, *Über die Lykinosdialoge des Lukian*, Progr. Hamburg 1886.

Richter 1965

G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London 1965.

Riikonen 1987

## BIBLIOGRAFIA

- H.K. Riikonen, *Menippean Satire as a Literary Genre*, Helsinki 1987.
- Robin 1929  
L. Robin, *Platon. Le Banquet*, Paris 1929.
- Rochette 2010  
B. Rochette, *La problématique des langues étrangères dans les opuscules de Lucien et la conscience linguistique des Grecs*, in Mestre – Gómez 2010, 217-233.
- Rohde 1914  
E. Rohde, *Der griechischer Roman und seine Corläufer*, Leipzig 1914<sup>2</sup>.
- Romeri 2001  
L. Romeri, *ἸΔΙΟΤΑΙ et ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ à la table de Lucien*, REG 114, 2001, 647-655.
- Romeri 2002  
L. Romeri, *Philosophes entre mots et mets. Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon*, Grenoble 2002.
- Roochnik 1995  
D. Roochnik, *Socratic ignorance as complex irony: a critique of Gregory Vlastos*, Arethusa 28, 1995, 39-52.
- Roscalla 1989  
F. Roscalla, *Paradeigma ed eikos nella costruzione del discorso platonico*, in Lanza – Longo 1989, 57-83.
- Rosen 1988  
R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988.
- Rossetti 1980  
L. Rossetti, *Ricerche sui 'dialoghi Socratici' di Fedone e di Euclide*, Hermes 108, 1980, 183-200.
- Rossetti 2000  
L. Rossetti, *Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves*, in Desclos 2000, 253-268.
- Rostagni 1945  
A. Rostagni, *Aristotele. Poetica*, Torino 1945<sup>2</sup>.
- Rowe 1998  
C.J. Rowe, *Plato. Symposium*, Oxford 1998.
- Russel 1990

## BIBLIOGRAFIA

- D.A. Russel, *Antonine Literature*, Oxford 1990.
- Russo 1984  
C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984<sup>2</sup>.
- Saïd 1993  
S. Saïd, *Le «je» de Lucien*, in Baslez – Hoffmann – Pernot 1993, 253-270
- Santini 1994  
L. Santini, recensione a F. Albin, *L'amante della menzogna*, Eikasmos 5, 1994, 495-500.
- Savino 1985  
E. Savino (ed.), *La letteratura greca della Cambridge University*, II, Milano 1990, 454-465, tr. it P.E. Easterling – B.M.W. Knox, *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge 1985.
- Schirru 2009  
S. Schirru, *La favola in Aristofane*, Berlin 2009.
- Schissel 1912  
O. Schissel von Fleschenberg, *Novellenkranze Lukians*, Halle 1912.
- Schlapbach 2010  
K. Schlapbach, *The logoi of Philosophers in Lucian of Samosata*, ClAnt 29, 2010, 250-277.
- Schlaps 1977  
D. Schlaps, *The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names*, CQ 27, 1977, 323-330.
- Schmid 1891  
W. Schmid, *Bemerkungen über Lukians Leben und Schriften*, Philologus 50, 1891.
- Schmid 1959  
W. Schmid, *Menander Dyskolos und die Timonlegende*, RhM 102, 1959, 157-182.
- Schmid – Von Christ 1924  
W. Schmid – W. Von Christ, *Geschichte der griechische Literatur*, München, II.2, 1924.
- Schroeder 2000  
B.-J. Schröder, *'Eulen Nach Athen'. Ein Vorschlag zu Lukians 'Nigrinus'*, Hermes 128, 2000, 435-442.
- Schwartz 1951

## BIBLIOGRAFIA

- J. Schwartz, *Philopseudes et De morte Peregrini*, Strasbourg 1951.
- Schwartz 1964  
J. Schwartz, *La "conversion" de Lucien de Samosate*, AC 33, 1964, 384-400.
- Schwartz 1965  
J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles 1965.
- Schwartz 1969a  
J. Schwartz, *Le fantôme de l'Académie*, in J. Bibauw, *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles, I, 1969, 671-676. «
- Schwartz 1969b  
J. Schwartz, *Lucien de Samosate et certains écrits juifs*, RHPH 49, 1969, 135-140.
- Schwartz 1982  
J. Schwartz, *Onomastique des philosophes chez Lucien de Samosate et Alciphron*, AC 51, 1982, 259-64.
- Scott 1974  
W.C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974.
- Segal 1961  
P. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, HSPH 65, 1961, 207-242.
- Shanzer 1986  
D. Shanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book I*, Berkeley – Los Angeles 1986.
- Sidwell 2004  
K. Sidwell, *Chattering Courtesans and Other Sardonic Sketches*, London 2004.
- Sidwell 2009  
K. Sidwell, *The Dead Philosopher's Society: New Thoughts on Lucian's Piscator and Eupolis' Demes*, in Bartley 2009, 109-118.
- Sidwell 2010  
K. Sidwell, *Athenaeus, Lucian and Fifth-Century Comedy*, in Braund – Wilkins 2010, 136-152.
- Silk 2000  
M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- Slater 1990  
N. Slater, *Reading Petronius*, Baltimore 1990.

## BIBLIOGRAFIA

Sluiter – Rosen 2004

I. Sluiter – R.M. Rosen (edd.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden – Boston 2004.

Smith 1897

E.J. Smith, *On Lucian's Nigrinos*, *AJPh* 18, 1897, 339–341.

Solère – Queval 2001

S. Solère – Queval, *Les entretiens en tête-à-tête dans l'œuvre de Platon*, in Cossutta – Narcy 2001, 49-68.

Solimano 1991

G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.

Sommerstein 1980

A.H. Sommerstein, *The naming of women in Greek and Roman Comedy*, *QS* 6, 1980, 393-418.

Sommerstein 1984

A.H. Sommerstein, *Act Division in Old Comedy*, *BICS* 31, 1984, 139-152.

Sourvinou-Inwood 1986

C. Sourvinou-Inwood, *Charon I*, *LIMC* 3.1, 1986 210-25.

Spina 1986

L. Spina, *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica*, Napoli 1986.

Spina 2005

L. Spina, *Parrhesia e retorica: un rapporto difficile*, *Paideia* 2005, 317-346.

Stanford 1954

W.B. Standford, *The Ulysses Theme*, Oxford 1954.

Starkie 1968

W.J.M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, Amsterdam 1968.

Starkie 1968b

W.J.M. Starkie, *The Wasps of Aristophanes*, Amsterdam 1968.

Storey 2003

I.C. Storey, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford – New York 2003.

Stramaglia 1999

A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-*

BIBLIOGRAFIA

- romano*, Bari 1999.
- Strohmaier 1976  
G. Strohmaier, *Übersehenes zur Biographie Lukians*, *Philologus* 1976, 117-122.
- Susanetti 1991  
D. Susanetti, *Silenzio, Socrate sta pensando*, *Lexis* 7/8, 1991, 113-133.
- Susanetti 1992  
D. Susanetti, *Platone. Il Simposio*, Venezia 1992.
- Sutton 1973  
D.F. Sutton, *Satyrical Elements in the Alcestis*, *RSC* 21, 1973, 384-391.
- Swain 1996  
S. Swain, *Hellenism and empire: language, classicism, and power in the Greek world, ad 50-250*, Oxford 1996.
- Tackaberry 1930  
W. H. Tackaberry, *Lucian's Relation to Plato and the Post-Aristotelian Philosophers*, Toronto 1930.
- Taillardat 1956  
J. Taillardat, *Calembours sur des noms propres chez Aristophane*, *REG* 69, 1956, 8-10.
- Taillardat 1962  
J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et style*, Paris 1962.
- Tammaro 1995  
V. Tammaro, *La commedia*, in Mattioli 1995, 169-191.
- Tammaro 2006  
V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in Medda – Mirto – Pattoni 2006, 249-261.
- Taplin 1986  
O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: a Synkrisis*, *JHS* 106, 1986, 163-174.
- Tarrant 1946  
D. Tarrant, *Colloquialisms, Semi-Proverbs and Word-Play in Plato*, *CQ*, 1946, 109-117.
- Tarrant 1958  
D. Tarrant, *More Colloquialisms, Semi-Proverbs, and Word-Play in Plato*, *CQ* 8, 1958, 158-160.

## BIBLIOGRAFIA

Tarrant 1985

H.A.S. Tarrant, *Alcinous, Albinus, Nigrinus*, *Antichton* 19, 1985, 87-95.

Thesleff 1967

H. Thesleff, *Studies in the Style of Plato*, Helsinki 1967.

Thiercy 1986

P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.

Thiercy – Menu 1997

P. Thiercy – M. Menu (edd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997.

Tomassi 2011

G. Tomassi, *Luciano di Samosata, Timone o il misantropo*, Berlin – New York 2011.

Torraca 1995

L. Torraca, *Le più antiche testimonianze letterarie*, *PP* 50, 1995, 414-424.

Trapp 2008

M. Trapp, *Lucianus's Nigrinus and The Anxieties of Philosophical Communication*, in Çevik 2008, 113-124.

Trédé 1994

M. Trédé, *Comique et Mimésis dans l'œuvre de Lucien de Samosate*, in Billault 1994, 185-189.

Trédé 2002

M. Trédé, *Le théâtre comme métaphore au II siècle ap. J.-C.: survivances et métamorphoses*, *CRAI* 146, 2002, 581- 605.

Tredé – Hoffman 1998

M. Tredé – P. Hoffmann (edd.), *Le rire des Anciens*, Paris 1998.

Trevett 2000

J. Trevett, *Was there a Decree of Syrakosios?*, *CQ* 50, 2000, 598-600.

Turato 1995

F. Turato, *Aristofane. Le Nuvole*, Venezia 1995.

Uglione 1987

R. Uglione (ed.), *La città ideale nella tradizione classica e biblico-cristiana*, *Atti del Convegno Nazionale A.I.C.C. (Torino 2-4 maggio 1985)*, Torino 1987.

Ureña 1995

J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano : ejecución, naturaleza, y procedimientos de*

## BIBLIOGRAFIA

- humor*, Amsterdam 1995.
- Usoblaga – Quetglas 2004  
B.Usoblaga – P.J. Quetglas (edd.), *Ciència, didàctica i funció social dels estudis clàssics*, Barcelona 2004.
- Usher 2002  
M.D. Usher, *Satyr Play in Plato's Symposium*, *AJPh* 123, 2002, 205-228.
- Ussher 1973  
R.G. Ussher, *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford 1973.
- Van Groningen 1965  
B.A. Van Groningen, *General Literary Tendencies in the Second Century A. D.*, *Mnemosyne*, 18, 1965, 41-56.
- Von Mollendorff 2000  
P. Von Mollendorff, *Lukian; Hermetimos, oder Lohnt es sich, Philosophie zu studieren?*, Darmstadt 2000.
- Vaage 1992  
L.E. Vaage, *Like Dogs Barking: Cynic Parrêsia and Shameless Asceticism*, *Semeia* 57, 1992, 25-39.
- Valverde 1999  
A. Valverde García, *El Icaromenipo de Luciano de Samósata: un ejemplo de sátira menipea*, *Habis* 30, 1999, 225-235.
- Vasiliou 1999  
I. Vasiliou, *Conditional Irony in the Socratic Dialogues*, *CQ* 49, 1999, 457-462.
- Vasiliou 2002  
I. Vasiliou, *Socrates' Reverse Irony*, *CQ* 52, 2002, 220-230.
- Vermeule 1979  
E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley – Los Angeles 1979.
- Vicaire 1989  
P. Vicaire, *Platon. Œuvres complètes. Le Banquet*, Paris 1989.
- Villard 2002  
I. Villard (ed.), *Couleurs et visions dans l'antiquité classique*, Rouen 2002.
- Visa-Ondarçuhu 2006  
V. Visa-Ondarçuhu, *La notion de parrhêsia (παρρησία) chez Lucien*, *Pallas* 72,



## BIBLIOGRAFIA

2006, 261-278.

Vlastos 1991

G. Vlastos, *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Cambridge 1991.

Voelke 2001

P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001.

Vogel 1963

C. de Vogel, *Who was Socrates?*, JHPH 1, 1963, 143-161.

Wachsmuth 1885

C. Wachsmuth, *Corpusculum poiesis epicae Graecae ludibundae*, II, Lipsiae 1885.

Walsh 1970

P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970.

Webb 2006

R. Webb, *Fiction, mimesis and the performance of the past in the Second Sophistic*, in Konstan – Saïd 2006, 27-46.

Webster 1956

T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1956.

Wendel 1900

K. Wendel, *De nominibus bucolicis*, Lipsiae 1900.

West 1984

T. West, *Four Texts on Socrates*, Ithaca 1984.

Whitman 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964.

Whitmarsh 1999

T. Whitmarsh, *Greek and Roman in Dialogue: The Pseudo-Lucianic Nero*, JHS 119, 1999, 142-160.

Whitmarsh 2001

T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire*, Oxford 2001.

Whitmarsh 2004

T. Whitmarsh, *Lucian*, in De Jong – Nünlist – Bowie 2004, 465-476.

Whitmarsh 2005

T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford 2005.

## BIBLIOGRAFIA

Whittaker 1935

M. Whittaker, *The Comic Fragments in their relation to the Structure of Old Attic Comedy*, CQ 29, 1935, 181-191.

Willi 2002a

A. Willi (ed.), *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002.

Willi 2002b

A. Willi, *Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and Athenian Identity*, in Willi 2002a, 111-149.

Willi 2003

A. Willi, *The languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.

Wilson 1970

N.G. Wilson, *Indications of Speaker in Greek Dialogue Texts*, CQ 20, 1970, 305.

Witt 1937

R.E. Witt, *Albinus and the History of Middle Platonism*, Cambridge 1937.

Wolfsdorf 2008

D. Wolfsdorf, *EIPΩNEIA in Aristophanes and Plato*, CQ 58, 2008, 666-672.

Zanetto 1987

G. Zanetto, *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987.

Zanetto 2000

G. Zanetto, *L'eroe comico di Aristofane*, in *Enciclopedia dell'Antichità Classica*, Milano 2000, 111-112.

Zanker 1997

P. Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'età antica*, Torino 1997, tr. it. *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

Zanotti Fregonara 2009

A. Zanotti Fregonara, *Luciano di Samosata. Il Simposio o i Lapiti*, Milano 2009.

Ziegler 1872

E. Ziegler, *De Luciano poetarum indice et imitatore*, Gottingae 1872.