

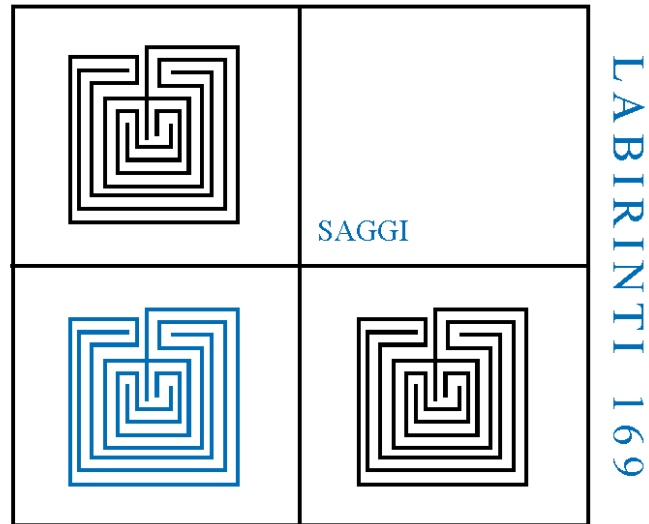
---

Morena Deriu

*MIXIS E POIKILIA*

NEI PROTAGONISTI DELLA SATIRA

STUDI SUGLI ARCHETIPI COMICO E PLATONICO NEI DIALOGHI  
DI LUCIANO DI SAMOSATA



Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

# Labirinti 169



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Simone Albonico  
*Università degli Studi di Losanna*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 169  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2017 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-757-0

Finito di stampare nel mese di settembre 2017

Morena Deriu

*Mixis e poikilia*  
nei protagonisti della satira

Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi  
di Luciano di Samosata

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



## SOMMARIO

LUCIANO, LA SATIRA E I SUOI MODELLI	9
DA ARISTOFANE A LUCIANO	13
<b>1. Quando la commedia diventa dialogo satirico</b>	<b>14</b>
<i>Piscator e Timon, due dialoghi drammatici</i>	15
<i>Parodo</i>	16
<i>Agone</i>	19
<i>Epilogo</i>	21
<i>La struttura tripartita di Piscator e Timon: un tentativo d'interpretazione alla luce degli archetipi</i>	24
<i>L'invenzione comica nell'Icaromenippus. Il significato dell'impresa satirica</i>	26
<b>2. Quando gli eroi della commedia diventano portavoce della satira</b>	<b>32</b>
<i>Timone, ascendenze menandree di un personaggio satirico</i>	32
<i>Menippo: mixis satirica, poikilia comica e implicazioni menippee</i>	37
<i>Uomo, hybristes e dio</i>	37
<i>La dimensione animale</i>	42
<i>La componente menippea</i>	43
<i>Dalla commedia alla satira: l'evoluzione della 'coppia eroica'</i>	50
<i>I Contemplantes e la moltiplicazione della funzione satirica</i>	52
<i>Caronte e il riso</i>	53
<i>Hermes e l'ideazione di una mechane funzionale all'impresa</i>	55

<i>Ulteriori voci satiriche nei Contemplantes</i>	57
<i>Lo sdoppiamento della funzione satirica e il coinvolgimento del pubblico nella denuncia</i>	60
<i>Un nuovo tentativo di lettura del Catapulus</i>	62
<i>Cinisco: risvolti satirici del paradigma cinico</i>	63
<i>Micillo, la libertà della satira nella povertà</i>	65
<i>Alcune considerazioni d'insieme sulle funzioni satiriche nel Catapulus</i>	66
<i>Momo e Damide contro tutti: una lettura di conferma dello Iuppiter tragoedus</i>	70
<i>La 'moltiplicazione' della voce satirica e le Tesmoforiazuse e le Rane di Aristofane</i>	72
DA PLATONE A LUCIANO	77
<b>1. Modello platonico e impresa satirica</b>	77
<i>Navigium, Symposium e Nigrinus: una questione di struttura e motivi tra 'scatole cinesi'</i>	78
<i>Dall'ispirazione all'impresa: l'eironeia da socratica (e comica) a satirica</i>	87
<i>La parola socratica come mezzo dell'impresa satirica: l'elenchos, strumento della satira</i>	92
<i>L'incantesimo dei logoi come causa di aporia</i>	98
<i>Il Parasitus, il paradosso e la ripresa deviata del Gorgia platonico</i>	101
<i>Tichiade vs Simone: quando l'elenchos non è al servizio dell'impresa satirica</i>	107
<b>2. Il riso, strumento della satira dalle ascendenze (non solo) socratiche</b>	113
<i>Uno sguardo ragionato ai modelli: il riso socratico</i>	114
<i>Il riso di Licino, idiotēs e pepaideumenos</i>	118
<i>Caronte e Hermes: funzione satirica e strutturale del riso e del 'non riso'</i>	122
<i>Micillo nel Catapulus: un altro esempio di riso satirico</i>	124

<b>3. Un eroe unitario?</b>	127
<i>Licino, nuovo Socrate della satira</i>	127
<i>Nigrino per Luciano: possibili implicazioni del modello socratico</i>	131
<i>Tichiade, Socrate e i meccanismi della satira in Parasitus e Philopseudes</i>	134
<i>Cinisco, un cinico che sa essere socratico</i>	147
<i>Micillo: per essere un personaggio satirico un nome non basta</i>	152
<b>4. L'apporto del modello comico e platonico alla satira: una proposta</b>	156
 UN NUOVO SGUARDO AGLI OGGETTI DELLA SATIRA	159
<b>1. Licino e i suoi nemici: da Omero ad Aristofane per una caratterizzazione eroica degli oggetti della satira</b>	159
<i>Il duello dell'Eunuchus</i>	159
<i>Il sogno di Timolao nel Navigium</i>	161
<i>La dimensione del sogno nell'Hermetimus</i>	164
<b>2. La satira del Nigrinus: il convertito, un personaggio da commedia</b>	170
<i>Anatomia di una conversione tra teatro e rielaborazione dei modelli</i>	173
<b>3. Socrate contro l'eroe comico: una proposta intorno alle ascendenze socratiche di Menippo</b>	181



PERSONAGGI SATIRICI <i>POIKILOI</i>	185
<i>Il punto di vista straniante: un eroe dall'apparenza (non solo) cinica</i>	190
<i>Il punto di vista straniante: solitudine e isolamento</i>	192
<i>Anatomia dell'impresa e della denuncia satirica</i>	196
<i>Personaggi satirici poikiloi</i>	199
BIBLIOGRAFIA	207

## LUCIANO, LA SATIRA E I SUOI MODELLI

C'è una voce che dal II secolo arriva con la forza di chi si scaglia contro l'ipocrisia di un mondo in crisi. Appartiene a un interprete unico e originale del panorama culturale dell'epoca ed è allo stesso tempo inserita nella produzione imperiale, una letteratura a tal punto debitrice della tradizione classica da poterne essere letta come una vera e propria restaurazione.<sup>1</sup> Questo mondo (che dista dagli uomini di II sec. ben sei secoli) è trasformato in uno strumento per riflettere e cercare di comprendere una cultura preoccupata dalla costituzione e trasmissione del sapere, interessata alla definizione del ruolo dell'intellettuale e della sua capacità di comunicare ed esercitare una funzione nella società.<sup>2</sup>

Da questo mondo arriva, appunto, la voce di Luciano di Samosata, satireggiatore e *pepaideumenos* che viaggia da un capo all'altro dell'impero dando letture pubbliche delle proprie opere. La sua satira colpisce individui 'concreti' e allo stesso tempo costruiti su una serie di *topoi* radicati nella cultura di V e IV sec. a.C. Di questa tradizione Luciano eredita gli aspetti a suo parere degni di essere rivissuti, per chiarire a che punto si trovi il mondo culturale cui egli stesso appartiene. Finisce così per incarnare una nuova figura d'intellettuale, che non rinuncia alla tradizione, ma che non ne è travolto. La rivive anzi in maniera originale e se ne serve per riflettere sul proprio tempo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La cosiddetta Seconda Sofistica (cfr. Philostr. VS 481) si caratterizza per il ricorso alla prosa come veicolo di espressione esclusivo e alla retorica come elemento che ne impregna tutte le manifestazioni. La lingua è lontana dalla *koinè* e vicina all'attico e gli argomenti classici (Mestre 2000, 61-62, cfr. 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, Whitmarsh 2005.

<sup>2</sup> Mestre 1997, 27, cfr. Anderson 1990, 105-106; Anderson 1994.

<sup>3</sup> Mestre 2000, 75, cfr. Mestre 1997, 29-30.

Per comprenderlo è sufficiente leggere il § 33 del *Bis Accusatus*, dove Siro (uno dei protagonisti dietro cui sembra celarsi, con le dovute cautele, l'autore)<sup>4</sup> è accusato da Dialogo in persona 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> Il genere è stato infatti originalmente contaminato 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, che affiancano il *semnon* del dialogo filosofico di tradizione platonica al *geloion* della commedia, della poesia giambica e della filosofia cinica.

Siro vanta inoltre un'altra accusa a proprio carico, quella di Retorica, legittima sposa abbandonata per Dialogo, nonostante l'abbia educato nel greco e gli sia valsa grande prestigio e ricchezza, suscitando passioni nel pubblico. A detta dello sposo, Retorica ha infatti finito col volgarizzarsi e col non essere più in

---

<sup>4</sup> Il protagonista del *Bis Accusatus*, presentato come l'oratore siro (14 τῷ ῥήτορι τῷ Σύρῳ), resta tale per l'intero dialogo. Questa identità 'ossimorica' (una volta divenuto oratore e immesso nella *paideia* greca, Siro perde i tratti del barbaro 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 protagonisti (Rochette 2010). L'ammissione di Siro alla *paideia* è immissione nella società greca, concretizzata dall'iscrizione nella stessa tribù di Retorica (cfr. 27 ἀγαγούσα αὐτὸν εἰς τοὺς φυλέτας τοὺς ἐμοὺς παρενέγραψα καὶ ἀστὸν ἀπέφηνα, 30 εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐνέγραψεν). Dubel (1994, 21-22) ne interpreta l'origine alla luce della trasformazione del genere dialogico di cui Siro è accusato: «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», cfr. Camerotto 2012, 221-224.

<sup>5</sup> «I torti e le offese che ho subito da costui [scil. 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 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» (Luc. *Bis Acc.* 33). Le traduzioni, laddove non indicato diversamente, sono di V. Longo, *Dialoghi di Luciano*, Torino, vol. I 1976, vol. II 1986, vol. III 1993.

grado di trasmettere sapere, incitare alla riflessione ed essere una buona compagna intellettuale. È divenuta vuota, superficiale e incapace di spessore (cfr. *Bis Acc.* 30-31). Siro, però, non la abbandona del tutto e come trasforma Dialogo, con suo grande disgusto, in una forma di comunicazione nuova e utile, così di Retorica, abdicato alla volgarità, conserva l'arte della parola.

Luciano inventa quindi un genere letterario nuovo, in cui il dialogo, fuso con la commedia, la tradizione cinica e la figura di Menippo, è trasportato dal piano della ricerca filosofica ad argomenti di carattere più quotidiano, come banchetti, dispute e discussioni tra filosofi.<sup>6</sup>

Il tutto accade sotto il segno della *mixis* che, stravolgendo violentemente l'assetto tradizionale dei generi, si connota (com'è noto) come un vero e proprio atto di *hybris* (cfr. *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 nel dialogo filosofico ma afferenti alla concretezza della vita, in rapporto con il pubblico della commedia.<sup>7</sup>

Questa *mixis*, presentata da Luciano come tratto qualificante e costitutivo per la nascita del dialogo satirico, è elemento di originalità, di cui lo stesso autore si mostra a più riprese orgoglioso in *Bis Accusatus*, *Prometheus es in verbis* e *Zeuxis*.<sup>8</sup> I suoi elementi (commedia, dialogo filosofico, motivi menippeici, cinici

---

<sup>6</sup> L'invettiva e l'impudenza di cinici e non solo risuonava agli angoli di piazze e strade (cfr. D.Chr. 32.9) in un'epoca dal carattere 'spettacolare', dove alla corte imperiale con i rituali scenografici faceva da *pendant* la regia dei ludi circensi e gladiatori, cui si aggiungevano culti orientali e anche cristiani che, con miracoli, martiri e liturgie, per spettacolarità non avevano nulla da invidiare ai primi. Di tutto questo Luciano è testimone: descrive momenti intrisi di teatralità nell'*Alexander* e nel *De Morte Peregrini*, e nell'*Eunuchus* porta in scena una disputa tra filosofi per l'assegnazione della cattedra di filosofia istituita ad Atene da Marco Aurelio. Anche se per ora resta impossibile affermare che la contesa sia avvenuta, qualche relazione con la realtà dovette probabilmente esserci.

<sup>7</sup> Camerotto 1998, 275-277; Camerotto 2009a, 6-7, cfr. *Anach.* 22, *Pisc.* 25, *Prom. Es* 2, 6. In *Pisc.* 6 (*ἀπανθισιάμενος επιδείκνυμαι τοῖς ἀνθρώποις; οἱ δὲ ἐπαινοῦσι καὶ γνωρίζουσιν ἕκαστον τὸ ἄνθος*), Luciano si aspetta che il pubblico riconosca le proprie fonti (fra cui i filosofi del passato) traendone piacere (Camerotto 1998, 300-302). Mestre (2012) immagina il pubblico delle declamazioni sofistiche intento a cogliere dalle prime battute l'argomento della *performance*, alla ricerca di qualcosa di 'nuovo' e pronto, in caso contrario, a reazioni spietate come quella testimoniata nel *Pseudologista*. Per il carattere colto del pubblico (sofisti che giudicano un sofista), Webb 2006, 39; per una lettura problematica del rapporto del pubblico luciano con l'*Archais*, Rosen 2016.

<sup>8</sup> Cfr. Mestre, Gómez 2001.

e retorici) intervengono, infatti, a livelli diversi della creazione: dall'ispirazione alle tematiche, dalla struttura delle opere alla personalità dell'autore (un *parrhesiastes* che colpisce con *verve* sferzante la realtà e la cultura contemporanee attraverso la contaminazione di tradizioni apparentemente lontane), passando per la caratterizzazione dei suoi protagonisti.

Questi personaggi (di cui Luciano si serve per entrare all'interno di testi in cui si affaccia solo raramente con il proprio nome),<sup>9</sup> a metà strada tra figure letterarie e *alter ego* autoriali, sono stati oggetto dei miei studi di dottorato presso l'Università degli Studi di Trento in regime di co-tutela con l'Universitat de Barcelona e sotto la preziosa supervisione della Prof.ssa Francesca Mestre e del Prof. Tristano Gargiulo. I risultati di questi studi confluiscono in questa pubblicazione, incentrata in massima parte sui cosiddetti dialoghi satirici luciane in quanto manifestazione concreta di *mixis*, che riceve in eredità prerogative e atteggiamenti comici, socratici e cinici in un mondo – quello della satira – poco incline a posizioni dogmatiche e, per ciò stesso, fatto di 'eccezioni' che allo stesso tempo smentiscono e confermano la regola.

---

<sup>9</sup> 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 sottolineato 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 dei dialoghi (Camerotto 2014, 22ss.). La presenza del nome non è comunque unanimemente ritenuta una spia dell'affacciarsi dell'autore nel testo (Goldhill 2002, 63; Gassino 2010, 90 relativamente a *VH* 2.28) e, come già in Ureña, anche qui non si tiene conto delle occorrenze di Λουκιανός nelle didascalie di *Gallus* e *Pseudologista*, non attribuibili all'autore (cfr. Andrieu 1954, 290-291 e 308-312; Wilson 1970, 305; Goldhill 2002, 63-64).

## DA ARISTOFANE A LUCIANO

Un personaggio satirico isolato sulla scena di una denuncia che ha nella ricerca della verità il punto di partenza: non c'è sostanzialmente satira luciana che non si sviluppi all'interno di queste coordinate e, tuttavia, ognuna è uguale a se stessa.<sup>1</sup> Così rra le voci più esemplificative che saranno oggetto di analisi, per Menippo si tratta dell'insoddisfazione derivante dalle contraddizioni del mondo e delle teorie dei filosofi (cfr. *Icar.* 4-9, *Nec.* 4); per Caronte della curiosità di conoscere la ragione per cui tutti piangono una volta giunti nell'Ade (cfr. *Cont.* 1); per Licino dimostrare, ad esempio, l'impossibilità di preferire una scuola filosofica (cfr. *Herm.* 7ss.); per Tichiade comprendere cosa susciti in molti la smania per lo *pseudos* (cfr. *Philops.* 1).

Riconosciuta la domanda iniziale, il personaggio satirico intraprende una personale ricerca della verità, che, appunto perché personale, assume forme diverse. Per Licino nell'*Hermotimus* si tratta dei modi dell'*elenchos* (attraverso cui giungere passo per passo alla soluzione della questione iniziale), per Tichiade di un peculiare tentativo di confutare i sostenitori dello *pseudos*, per Menippo e Caronte (anche se con le dovute peculiarità) di un viaggio verso una meta da cui saranno possibili l'osservazione satirica e la soluzione dell'aporia conoscitiva.

Chi cercherà, quindi, di applicare alla lettera le stesse categorie a tutte le imprese e i portavoce della satira andrà incontro a non poche difficoltà. Da un lato, s'imbatte in figure come Menippo, Parresiade, Timone, Caronte, Hermes, protagonisti ora di veri e propri *tolmemata*, ora oggetto delle ire dei nemici o, an-

---

<sup>1</sup> «Solo lo straniero, al quale possono associarsi anche altri tratti di marginalità [...] sa vedere con obiettività, senza lasciarsi ingannare dalle convenienze o dall'abitudine, ha le risorse intellettuali e conoscitive che permettono un giudizio corretto, e ha inoltre la libertà e il coraggio indispensabili per dire il vero», Camerotto 2014, 145, cfr. Lanza 1997 sull'alterità della voce della critica a partire da Socrate; Brandão 2001, 203-214; Camerotto 2009a, 24ss.; Camerotto 2009c, 14; Camerotto 2012.

cora, agenti di una violenza satirica che dalle parole degenera ai fatti. Dall'altro, 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 raggiungere nell'altro gruppo.

Ma che cosa si nasconde dietro a questi tratti? Uno sguardo ragionato agli archetipi ne svela il peso sulla definizione dei meccanismi: da un lato la commedia con *tolmemata* e violenza, dall'altro il dialogo filosofico con *l'elenchos* e toni (quasi sempre) più composti. Eppure senza negare la *mixis*.

### 1. Quando la commedia diventa dialogo satirico

Sull'atto costitutivo del dialogo luciano e la contaminazione di motteggio, giambo, Cinismo, dialogo filosofico e commedia (cfr. *Bis Acc.* 33) molto si è scritto, ma lasciar parlare l'autore e le sue opere continua a essere il miglior modo per comprenderle. Per cogliere la trasformazione cui il dialogo filosofico va incontro approdando, attraverso la contaminazione con la commedia, al 'dialogo drammatico satirico', sarà quindi utile affidarsi a opere particolarmente significative in tal senso: da un lato *Piscator* e *Timon*, due dialoghi dalla struttura comica articolati in 'atti' (versione satirica dei tre elementi strutturali di una commedia dell'*Archaia*), dall'altro *Icaromenippus* e *Necyomantia*, le cui vicende sono veri e propri *tolmemata* da accostare a quelli degli eroi aristofanei (cfr. Aristoph. *Eccl.* 106 e 288, *Lys.* 284, *Pax* 93-94, *Pl.* 419-21).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Camerotto 2008, 280-283. Il *corpus* luciano è costellato da scene di più o meno evidente ispirazione comica e lo stesso processo del *Bis Accusatus* pare un rifacimento della *Pytine* di Cratino (Storey 2015, 170-172). Si pensi inoltre al *Dearum Iudicium* che porta in scena l'antica contesa tra le dee per la bellezza e potrebbe ricordare una scena del *Dionysalexandros* di Cratino o, ancora, al *Lexiphanes* e agli effetti dell'emetico somministrato da Sopoli, che potrebbero alludere al Cleone degli *Acarnesi* (cfr. vv. 5-8), che vomitava cinque talenti. Lo stesso titolo *Zeus elenchomenos* sembra evocare lo *Zeus kakoumenos* di Platone comico (Sidwell 2010, 138 e 151-152; Storey 2015).

*Piscator e Timon, due dialoghi drammatici*

Tra le opere luciane, il *Piscator* e il *Timon* mostrano che cosa succeda da un punto di vista strutturale quando il dialogo di matrice platonica risente di influenze comiche. Basterà, infatti, anche solo leggere non troppo sommariamente le due opere per rendersi conto che si articolano in tre 'atti' che corrispondono ai tre elementi strutturali dell'*Archaia*: parodo, agone ed epilogo.<sup>3</sup>

Così la scena iniziale del *Piscator* (con il 'coro' dei filosofi che si precipita e si scaglia con rabbia sull'eroe, cfr. 1-4) riprende le movenze di una parodo aristofanea e lo scontro verbale tra l'eponimo protagonista e Pluto nel *Timon* (cfr. 38-44) fa rivivere il tipico agone comico (riproposto nel *Piscator* sotto le vesti del dibattito giudiziario tra Parresiade e Diogene, cfr. 23-37), mentre anche la finale teoria di impostori, attratti dalla prospettiva di ricevere cibo e oro (e invece malmenati dal personaggio satirico), ha tratti comici, fondati su un preciso movimento scenico.<sup>4</sup>

Il risultato sono due dialoghi la cui struttura (comica) è arricchita e amplificata da temi e situazioni non sempre riconducibili a una fonte particolare, una serie di motivi allegorici e agonistici comuni a molta commedia antica e, per ciò stesso, da attribuire con estrema cautela a un contesto specifico.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> MacLeod 1991; García 1997, 201-202. Il parallelo è rafforzato dal fatto che il *Pluto* aristofaneo pare proporre un'analoga suddivisione in atti: vv. 1-321/322-626/627-801/802-1096/1097-1209 (Sommerstein 1984). Analoghe strutture tripartite comparivano inoltre nei dialoghi platonici, per cui si veda a pp. 79ss.

<sup>4</sup> MacLeod 1991, 259; Ureña 1995, 88-91; Tomassi 2011, 507.

<sup>5</sup> Storey 2015, in partic. 178: «Lucian does not quote or parody his sources, but adapts them often significantly to create his satirical fictions» (cfr. Bompaire 2008, 110-111; Rosen 2016, 147-153). Il primo e fra i più vessati modelli riconosciuti al *Timon* è il perduto *Timone* antifaneo, un'opera della *Mese* di cui possediamo con certezza solo il fr. 204 K-A = Ath. 309d. Anche per questo non è possibile affermare nulla di preciso, ma considerato che Antifane sembra incentrasse spesso le commedie sulla descrizione di un carattere (cfr. *Αὐτοῦ ἐρώων*), di un mestiere (cfr. *Ἰατροός*), di personaggi caratterizzati per provenienza geografica (cfr. *Κορινθία* e *Μαλθακή*) e sulla rappresentazione dei legami familiari (cfr. *Ἀδελφαί* e *Δίδυμοι*), è possibile che anche il *Timone* sviluppasse la caratterizzazione di un tipo umano, anticipando alcuni tratti del *Cnemone* del *Dyskolos*, presente a Luciano e al suo *Timone* (Handley 1965, 214). Per quanto, dunque, allo stato attuale Antifane sembri essere il solo ad aver scritto un *Timone*, risulterebbe arbitrario riconoscerci l'archetipo luciano. Nulla dimostra che Luciano l'avesse letto e se ne fosse servito, e il fatto che non siano noti altri drammi con lo stesso titolo non implica che non ne siano esistiti, né che non fossero noti a Luciano (Tomassi 2011, 67). Nella stesura del *Timon* il



## Parodo

Il *Piscator* è costruito su un tema eminentemente comico quale la resurrezione dei grandi filosofi del passato.<sup>6</sup> Questi, risaliti dall'Ade, divengono protagonisti di un tentativo di linciaggio ai danni del personaggio satirico (cfr. 1-9), che ad apertura di dialogo diventa oggetto di un fitto lancio di pietre come già Diceopoli nella parodo degli *Acarnesi* (cfr. vv. 236 e 281ss.).<sup>7</sup> Non a caso i due testi sono legati da precise corrispondenze, così che le parole di Socrate alla testa del 'coro' dei filosofi (cfr. *Pisc.* 1 βάλλε βάλλε [...] ἐπίβαλλε [...] προσεπίβαλλε [...] καὶ σὺ βάλλε) fanno eco al corifeo degli *Acarnesi* (cfr. vv. 281-83 βάλλε βάλλε βάλλε / [...] οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς; cfr. *Eq.* 247).<sup>8</sup>

---

Samosatense dovette inoltre tenere presente il *Pluto* aristofaneo, ma molti paralleli sono così generali da rendere difficile riconoscere un'influenza esclusiva (Helm 1906, 188-189; Tomassi 2011, 69. Per una lettura delle due opere in stretto parallelo, García 1997). Legrand (1907) rintracciava invece dietro al *Timon* una commedia precisa (scritta poco dopo il 430), la stessa che starebbe dietro al *Pluto* e all'origine dei punti di contatto tra i due. Per le più antiche testimonianze della figura di Timone nell'*Archaia*, Aristoph. *Av.* 1549, *Lys.* 805; Phryn.Com. fr. 19 K-A; Pl.Com. fr. 237 K-A.

<sup>6</sup> I *Demoi* di Eupoli (cfr. *Plu. Per.* 3.4 e 24.16) portavano in scena Solone, Milziade, Aristide e Pericle di ritorno dall'Oltretomba (cfr. *sch. ad Aristid.* 3.365 Εὐπολις ἐποίησεν ἀναστάντα τὸν Μιλτιάδην καὶ Ἀριστείδην καὶ Σόλωνα καὶ Περικλέα) a seguito di alcuni riti negromantici o di una catabasi, per partecipare a un dibattito sull'opportunità di abrogare alcune leggi (cfr. Koster *Prolegomena* II.8-12). Il parallelo merita di non essere sottovalutato, giacché il *Timon* è 'sovrapopolato' da *kolakes* su cui Eupoli aveva costruito un'intera commedia (Schwartz 1965, 104-105) e il commediografo è citato nel programmatico passo del *Bis Accusatus* ed è direttamente adattato in *Pisc.* 14 αὐτὰ δὴ τὰ κεφάλαιά μου τῶν μαθημάτων, cfr. fr. 115 K-A. Se poi si aggiunge una testimonianza di Platonio (cfr. Koster *Prolegomena* II. 11 νομοθετῶν πρόσωπα), anche l'indicazione dei filosofi come νομοθέτας (*Pisc.* 30) potrebbe rievocare i redivivi dei *Demoi* (Schwartz 1965, 105; MacLeod 1991, 259 e 261; Sidwell 2009, 112). Eupoli è presente a Luciano anche in *Demon.* 10 (= fr. 94 K-A), *Ind.* 27 (= fr. 77 K-A), *Merc. Cond.* 13 (= fr. 379 K-A), *Nigr.* 7, *Prom. Es* 2 (= fr. 456 K-A), *Pseudol.* 32 (= fr. 309 K-A), *Symp.* 46 (= fr. 361 K-A). Householder (1941) riconosce allusioni al commediografo anche nella *Pro Lapsu*.

<sup>7</sup> Il motivo di tanta rabbia è negli insulti subiti dai filosofi nell'asta cui le loro vite sono state sottoposte nella *Vitarum Auctio*, di cui il *Piscator* (cfr. 1) rappresenta il seguito.

<sup>8</sup> Socrate invita i filosofi ad avanzare compatti «perché bisaccia bisaccia so-stenga e bastone bastone», ὡς πήρη πήρηφιν ἀρήγη, βάκτρα δὲ βάκτροις (1), una parodia di *Il.* II 362-63 κρῖν' ἀνδρας κατὰ φύλα κατὰ φρήτρας Ἀγάμεμνον, / ὡς φρήτη φρήτηφιν ἀρήγη, φύλα δὲ φύλοις. Luciano ha sostituito πήρη a φρήτη e βάκτρα a φύλα, tradizionali attributi dei filosofi. Ha inoltre mantenuto lo ionico πήρη (cfr. *Pisc.* 42 πήρα), il sostantivo βάκτρον (cfr. 1 ξύλοις [...] ξύλω e 42 βακτηρία), il dativo in -φιν e il verbo ἀρήγω, raro in prosa. Socrate esorta inoltre i redivivi a essere uomini e a ricordarsi dell'ira

Inoltre, come Diceopoli cercava soccorso in Euripide di fronte all'eccesso di violenza (cfr. v. 394 καί μοι βαδιστέ ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην), così Parresiade (cfr. 3 ἐπὶ τὸν Εὐριπίδην δὴ μοι καταφευκτέον) ne cita parodicamente i fr. 937 (μὴ κτεῖνε· τὸν ἰκέτην γὰρ οὐ θέμις κτανεῖν, cfr. 3) e 938 K. (νῦν οὖν ἕκατι ὀημάτων κτενεῖτέ με; cfr. 3), il v. 413 dell'*Oreste* (οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους; cfr. 3) e i vv. 387-89 delle *Baccanti* (ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία, cfr. 3). In entrambi i casi infine, gli oppositori (inizialmente offesi dalla condotta dell'eroe) sono conquistati alla causa e la tensione si risolve in un capovolgimento della situazione, a tutto vantaggio di Parresiade (cfr. 8) e dell'eroe comico (cfr. *Ach.* 325ss.).<sup>9</sup>

Il lungo monologo iniziale del *Timon* (uno *psogos* contro Zeus, le credenze comuni intorno agli dei e le forme più diffuse di preghiera, cfr. 1-6) può inoltre essere messo in relazione con prologhi comici del tipo degli *Acarnesi*, delle *Nuvole* e della *Lisistrata*, che introducevano il pubblico all'argomento della *pièce*. L'esordio iperbolico (cfr. 1 ὦ Ζεῦ φίλιε καὶ ξένιε καὶ ἔταιρειε καὶ ἐφέστιε καὶ ἀστεροπητὰ καὶ ὄρκιε καὶ νεφεληγερέτα καὶ ἐρίγδουπε) ricorda infatti gli eccessi degli eroi aristofanei e l'accumulazione deformativa di epiclesi divine (cfr. 1 ὡς Ζεῦ φίλιε καὶ ξένιε καὶ ἔταιρειε καὶ ἐφέστιε καὶ ἀστεροπητὰ καὶ ὄρκιε καὶ νεφεληγερέτα καὶ ἐρίγδουπε) ha un parallelo esplicito (cfr. 1 εἰ τί σε ἄλλο οἱ ἐμβρόντητοι ποιηταὶ καλοῦσι) nella commedia (cfr. Aristoph. *Eq.* 551-64, *Nub.* 563-74, *Thesm.* 296-300).<sup>10</sup>

È però quantomeno problematico riconoscere un archetipo preciso: la complessità del brano ne nega infatti la dipendenza da un autore specifico e ciò nonostante, per via delle recriminazioni del misantropo nei confronti di Zeus (cfr. 1-6), è parso ad alcuni un'eco dell'apostrofe di Trigeo a Zeus ai vv. 56ss. della *Pace*.<sup>11</sup> Un parallelo pare inoltre possibile con il prologo del *Plu-*

---

violenta (cfr. 1 ἀνέρες ἔστε, σοφοί, μνήσασθε δὲ θούριδος ὀργῆς), parodiando ancora *Illiade* (VI 112, VIII 174, XI 287, XV 487 ἀνέρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς), sostituendo ἀλκῆς con ὀργῆς e φίλοι con σοφοί e adattando nuovamente la citazione al contesto (Bouquiaux-Simon 1968, 91-92 e 348).

<sup>9</sup> Dubel 1994, 21-22.

<sup>10</sup> Tomassi 2011, 195-196. Per Bompaire (1958, 325) l'esordio del *Timon* è un «hors-d'œuvre purement diatribique, suite de clichés antireligieux avec apostrophes et interrogations oratoires».

<sup>11</sup> Luciano riproduce la fraseologia e la sintassi di Aristoph. *Pax* 551-52 [...]

to: 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 per il tema dell'ingiusta ripartizione delle ricchezze, fonte di scontento generale.<sup>12</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>13</sup> Al termine dello *psogos*, infatti, la scena si sposta dalla terra al cielo grazie a una domanda del signore olimpico (cfr. 7 τίς οὗτος ἐστίν, ὦ Ἑρμῆ, ὁ κεκραγώς ἐκ τῆς Ἀττικῆς παρὰ τὸν Ὑμηττόν),<sup>14</sup> per poi tornare altrettanto rapidamente sulla terra attraverso l'imperativo con cui Hermes invita Pluto a seguirlo (cfr. 20 προῖωμεν, ὦ Πλοῦτε) e a spostarsi, infine, al campo di Timone (cfr. 30 οὐκοῦν ἐπιβαίνωμεν ἤδη τῆς Ἀττικῆς).<sup>15</sup>

---

τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι / τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν in *Pisc.* 40 τοὺς φιλοσόφους ἦκειν εἰς ἀκρόπολιν ἀπολογησόμενους ἐπὶ τῆς Ἀρετῆς καὶ Φιλοσοφίας καὶ Δίκης (MacLeod 1991, 262) e allude a questa commedia in *Pisc.* 14 εἶτα ἠγανακτήσατε λοιδορησαμένου τινός, καὶ ταῦτα εἰδότες ἐμέ, οἷα πρὸς τῆς Κωμωδίας ἀκούουσα ἐν Διονυσίοις e 25 πάλαι ἔχαιρον Ἀριστοφάνει καὶ Εὐπόλιδι Σωκράτη τουτονὶ ἐπὶ χλευασίᾳ παράγουσιν ἐπὶ τὴν σκηνὴν καὶ κωμωδοῦσιν ἀλλοκότους τινὰς περὶ αὐτοῦ κωμωδίας (Bompaire 2008, 155 n. 53).

<sup>12</sup> García 1997, 198.

<sup>13</sup> Tomassi 2011, 115.

<sup>14</sup> Cfr. *Il.* III 167ss. La nostalgia di Zeus per i vecchi sacrifici di Timone (cfr. 9 ἐπεὶ [...] ἐπιλεησμένοι ἀνδρὸς τοσαῦτα μηρία ταύρων τε καὶ αἰγῶν πύοτατα καύσαντος ἡμῖν ἐπὶ τῶν βωμῶν· ἔτι γοῦν ἐν ταῖς ῥῖσι τὴν κνίσαν αὐτῶν ἔχω) *parodia Il.* I 40-41 (ἦ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύοτα μηρί· ἔκη / ταύρων ἢ δ' αἰγῶν, τὸ δέ μοι κρήνην ἐέλδω) aggiungendo il dimostrativo τοσαῦτα a μηρία, sostituendo rispettivamente τε καὶ e πύοτατα a ἤδη e πύοτα e ricorrendo al termine epico κνίσση (*Il.* I 66, 317, ion. κνίσσα) con lo scopo di sottolineare il contrasto tra i sacrifici passati del misantropo e il comico entusiasmo di Zeus. È riproposto così, con toni parodici, il tema dell'*endeia* divina (cfr. *Bis Acc.* 2, *Deor. Conc.* 9, 13-14, 19, *Jconf.* 5ss., *JTr.* 18, *Icar.* 32, *Prom. Es* 11-17, *Sacr.* 1) e il mondo divino è trasposto a livello umano (al § 9 Zeus lamenta tra l'altro la propria *ascholia* come un mortale). Il motivo, presente in Omero (cfr. *Il.* X 499-501, *Od.* V 100-102), è particolarmente gradito ai comici (cfr. Aristoph. *Av.* 187-93, 1262-69, 1515-24, *Eccl.* 779-83, *Pl.* 133-42) e sarà sviluppato anche dalla menippea (cfr. Varro fr. 582a *Romani stili Diogenes Varro trecentos Iove, seu Iuppiteros dicendum est, sine capitibus inducit*, fr. 115 *non vides ipsos deos, si quando volunt gustare vinum, derepere ad hominum fana, et temetum ipsi illi Libero simpulio ministrari?*). In età imperiale è contestato, oltre che da Luciano (cfr. *Jconf.* 11-15, *JTr.* 15, *Icar.* 27, *Sacr.* 1, 2 e 9), da Massimo di Tiro (5.2-3). Tomassi 2011, 241-243 e 259-260, cfr. Camerotto 1998, 92 n. 69.

<sup>15</sup> Al clima da commedia contribuiscono paragoni come quello tra la parola poetica e la vuota «ciancia», λῆρος (1 e 9), o il «fumo», καπνός (cfr. 1), simbolo di tutto ciò che è impalpabile (cfr. *Philops.* 32, *VH* 1.3). Si pensi alla fumosità

### Agone

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, il dibattito (preparato dall'allestimento del processo, cfr. 9-24, da confrontarsi con la preparazione del tribunale di Filocleone in Aristoph. *Ve.* 799-890) 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>16</sup> La requisitoria del filosofo (cfr. 25-27) ha infatti una struttura vigorosa, in cui alla *prokataskeuè* (che celebra i meriti della categoria, cfr. 25) segue la narrazione (vera e propria argomentazione che rileva le aggravanti del caso, cfr. 25-26) e infine la *kataskeuè* (cfr. 27). In risposta la difesa di Parresiade, inserendosi nel quadro della *stasis stochastiké*, nega l'accusa di calunnia (cfr. 30 e 37) spostandola verso i filosofi contemporanei.<sup>17</sup> La requisitoria ha quindi i toni del *pamphlet* e narrazione (cfr. 31-32) e dimostrazione (cfr. 33-36) sono costellate da paragoni proverbiali (cfr. 34 ὀργιλώτεροι μὲν τῶν κυνιδίων ὄντες, δειλότεροι δὲ τῶν λαγῶν, κολακικώτεροι δὲ τῶν πιθήκων, ἀσελγέστεροι δὲ τῶν ὄνων, ἀρπακτικώτεροι δὲ τῶν γαλῶν, φιλονεικώτεροι δὲ τῶν ἀλεκτρούων), storielle scandalose e *clichés* di vario genere (cfr. 36), tutti appartenenti alla tradizione retorica.<sup>18</sup>

Questi pezzi di bravura avrebbero, infatti, difficilmente tro-

---

delle nuvole aristofanee, immagine dell'inafferrabilità dei sofismi socratici, o al soprannome *καπνός* affibbiato a quanti si danno arie e promettono più di quello che possono (Plutarco, cfr. *De gen.* 580a, riferisce ai Sofisti l'espressione *καπνὸν φιλοσοφίας*). Si tratta di un paragone proverbiale che nel V sec. aveva dato origine alla celebre *iunctura καπνοῦ σκιά* (Aesch. fr. 399.2 Radt; Eup. fr. 59 K-A; Soph. *Ant.* 1170, *Phil.* 946) e, non a caso, nel *Timon* il ricorso ai proverbi è massiccio (Tomassi 2011, 125-127, 200-201, cfr. Taillardat 1962, 299 e § 519; Beta 2004, 172-174 con bibliografia).

<sup>16</sup> Anderson 1976a, 142, cfr. Bompaigne 1958, 253 n. 3; Branham 1989, 33.

<sup>17</sup> Le accuse di Parresiade agli pseudo-filosofi corrispondono a quelle di altri dialoghi luciani e si fondano sulla mera apparenza della dedizione alla filosofia. Anche i filosofi del *Piscator* non sono ignoranti: conoscono alla perfezione (cfr. 34 ἀκριβοῦσιν) i precetti delle scuole, li insegnano, ma non li applicano nella realtà (Marquis 2007, 74-75).

<sup>18</sup> Le immagini sono private della funzione logica e didattica che avevano nella filosofia platonica, ed esprimono il potenziale pittoresco come qualità principale (Bompaigne 1958, 250 e 427).

vato posto nella commedia antica, per quanto l'*agon* comico, fondandosi assai più frequentemente su battute *kata stichon* e risposte di alcuni versi, potesse talvolta includere *rheseis* più articolate, come quella dei due Discorsi nelle *Nuvole* (cfr. vv. 961-1082) e di Filocleone e Bdelicleone nelle *Vespe* (cfr. vv. 548-724) o, ancora, il caso eccezionale degli *Acarnesi* (cfr. vv. 497-556), commedia con cui, come si è visto, il *Piscator* è significativamente 'imparentato', e dove Diceopoli è addirittura privo di un oppositore. Queste 'tirate' erano comunque interrotte dalle osservazioni dell'arbitro o dell'avversario, mentre nell'*agon* del *Piscator* è rispettata la continuità dell'oratore in linea con la produzione retorica.<sup>19</sup>

Il processo ricorda infine, per certi versi, quello delle *Eumenidi* e per alcuni tocchi rievoca quello a Socrate nell'*Apologia*, un vero e proprio ibrido con 'parafraresi' libera, condito dall'esperienza oratoria e retorica contemporanea.<sup>20</sup>

Nel *Timon* lo scontro verbale fra Timone, rappresentante di Penia, e il dio della ricchezza (cfr. 38-44) presenta rapporti diretti con l'agone drammatico. Il passo riecheggia infatti quello del *Pluto*, che vedeva opposti Cremilo, nella veste di rappresentante dell'eponima divinità, e Penia. In Aristofane però, il dibat-

<sup>19</sup> Bompaire 1958, 253. Sull'*agon* comico, Gelzer 1960; Reckford 1987, 239-250, 483-491.

<sup>20</sup> Parresiade allude in prima persona all'antecedente tragico, invitando Filosofia a votare a suo favore in caso di parità (cfr. 21, Aesch. *Eum.* 740ss.); Filosofia ha infatti preso il posto di Atena e Parresiade quello di Oreste, anche se recita da solo la difesa ed è prosciolto all'unanimità. Filosofia allude inoltre all'Areopago (cfr. 15 ἀπίωμεν εἰς Ἄρειον πᾶγον) come possibile luogo di svolgimento del processo, in linea con le *Eumenidi* (cfr. vv. 681ss.), ma è scelta l'Acropoli, posto più elevato da cui vedere tutto, in accordo con la satira, cfr. *Cont.* 5, *Icar.* 11, *Nigr.* 18, *Pisc.* 47-51, *Tim.* 45 (Anderson 1976a, 106; Ureña 1995, 28; Camerotto 2009, 36). Il personaggio satirico afferma inoltre, come già Socrate, di essere il più grande benefattore dei suoi accusatori (cfr. 5, Plato *Ap.* 36b-d), riluttanti a portarlo a processo per paura dell'esperienza nelle arti retoriche (cfr. 9). Già il filosofo li rassicurava del fatto che avrebbe detto la verità (cfr. *Ap.* 17a-18a) e Parresiade ne è accompagnato e le si richiama (cfr. 38); *Aletheia* lo dota così di una sorta di investitura divina, che ricorda quella di Socrate nei confronti di *elenchos* (cfr. *Ap.* 20e-23c). Infine, l'approvazione di Platone, discepolo di Socrate, dà lustro all'apologia di Parresiade, che ricorre a espressioni socratiche: ἦν ἐμὲ ἀποκτείνητε (5) parodia *Ap.* 30e, la formula οἱ δὲ πολὺ μάλλον ἐμοῦ ἀγνοοῦντες (11) *Ap.* 21c et ss. e l'allusione al ciottolo bianco (cfr. 21 πλείους ὄσιν αἰ μέλαινα, σὺ προσθεῖσα τὴν σεαυτῆς σῶζέ με) *Ap.* 15. Più avanti la proposta di *Aletheia* di accogliere nel Pritaneo i filosofici autentici (cfr. 46) richiama quella di Socrate in *Ap.* 36d (in *Prom. Es* 20, l'eponimo personaggio inizia la propria difesa rivendicando come Socrate di essere premiato nel Pritaneo in qualità di benefattore). MacLeod 1991, 259-263; Gargiulo 1993, 199-201; Holland 2004, 258-529; Bompaire 2008, 150 n. 46 e 179 n. 92.

tito era indubbiamente più movimentato e frammentato, soprattutto verso il finale: all'apologia di Pluto per bocca di Cremilo (cfr. vv. 489-506) seguiva l'attacco da parte di Penia (cfr. vv. 507-31), a propria volta accusata da Cremilo (cfr. vv. 503-504, 535-47). Infine, l'apologia della Povertà (cfr. vv. 532-34, 548-94) apriva la strada alla sincrasi finale (cfr. vv. 594ss.).

In Luciano invece, la composizione è di altro genere: la prima requisitoria (cfr. 38) è una sorta di sincrasi che fonde insieme narrazione e perorazione, e la seconda (cfr. 41-44) comprende un esordio, una refutazione ἀπ' ἀρχῆς ἄχρη τέλους e una perorazione, nel pieno rispetto della convenzione giudiziaria. L'ultima parola spetta così a Timone, colui che ha la meglio, in linea con quanto accadeva secoli prima negli agoni comici.<sup>21</sup>

Il *Timon* riecheggia dunque, da un lato, l'agone del *Pluto* e, dall'altro, segue le movenze tipiche del dibattito giudiziario di cui rispetta, come il *Piscator*, le convenzioni formali.<sup>22</sup>

### Epilogo

Anche le battute finali di *Piscator* e *Timon* offrono un contesto affine alle scene che nella commedia antica, successivamente alla parabasi, vedevano protagonisti *alazones* di vario genere.<sup>23</sup> Nei due dialoghi sono infatti combinati due motivi cari a Luciano: la denuncia degli impostori e la conseguente messa alla

<sup>21</sup> Così già Legrand 1907, 142.

<sup>22</sup> Bompaire 1958, 254-255 (che accosta all'agone drammatico anche lo scontro tra Timocle e Damide in *JTr.*); Tomassi 2011, 392-395. Helm (1906, 188-190) ritiene improbabile la derivazione del confronto del *Timon* dal *Pluto* e pensa a due frammenti di origine incerta di Antifane (cfr. fr. 258 K-A καλῶς πένεσθαι μᾶλλον ἢ πλουτεῖν κακῶς / τὸ μὲν γὰρ ἔλεον, τὸ δ' ἐπιτίμησιν φέρει e 259 K-A ὁ δὲ πλοῦτος ἡμᾶς, καθάπερ ἰατρὸς κακὸς, / τυφλοὺς βλέποντας παραλαβῶν πάντας ποιεῖ), 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 fr. 204-206 K-A). Va però detto che il motivo degli uomini resi moralmente cechi dalle ricchezze è diffuso nella letteratura greca (cfr. Pind. *Nem.* 7.34-35; Soph. *OT* 371 e 389) e a esso si aggiunge, soprattutto nei comici, l'equiparazione con l'oftalmia di Pluto (cfr. Men. fr. 74 K-A τυφλὸν ὁ πλοῦτος, καὶ τυφλοὺς / <τοῦς> ἐμβλέποντας εἰς ἑαυτὸν δεικνύει). Si tratta inoltre di un *topos* della filosofia morale (cfr. Cic. *Lael.* 15, 54), tra l'altro particolarmente amato da Luciano (cfr. *Nigr.* 4, *Vit.Auct.* 18). Tomassi 2011, 32, cfr. Gassino 2002a, 167-177.

<sup>23</sup> In entrambi i dialoghi, alle scene finali fa da preambolo il ringraziamento da parte di Parresiade e Timone a Nike (cfr. *Pisc.* 39) e Pan (cfr. *Tim.* 42) per la vittoria nell'agone, una proclamazione incomprensibile ai presenti (cfr. *Pisc.* 40 e *Tim.* 42-43) e un cambiamento di piani da parte dei protagonisti (cfr. *Pisc.* 41 e *Tim.* 45), i quali colpiscono e scacciano malamente filosofi e *kolakes* (cfr. *Pisc.* 42-51 e *Tim.* 45-57) per poi proseguire nell'impresa (cfr. *Pisc.* 52 e *Tim.* 58).



berlina, con Parresiade e Timone che puniscono sedicenti filosofi e adulatori con toni particolarmente violenti, catturandoli all'amo e gettandoli dall'Acropoli (cfr. *Pisc.* 47-51), marchiandoli a fuoco sulla fronte (cfr. *Pisc.* 46) o, ancora, colpendoli malamente (cfr. *Tim.* 46, 52-53, 48, 57).<sup>24</sup>

Una simile combinazione di motivi affonda inoltre le radici nella commedia, senza però essere riconducibile a un contesto preciso. Scene di violenza ritornano infatti in più luoghi, dagli *Acarnesi* (cfr. vv. 236ss., 818-35, 910-51, 959-70) alle *Nuvole* (cfr. vv. 1214-1302, *Luc. Tim.* 46, 48, 52-53, 57), ai *Cavalieri* (cfr. v. 247) e il motivo del 'massacro' è combinato con un *défilé* d'impostori: nel mercato degli *Acarnesi* il megarese, il tebano e diversi sicofanti (cfr. vv. 729ss.), negli *Uccelli* (cfr. vv. 905ss.) il poeta, l'indovino, l'ispettore, il venditore di decreti e così via.<sup>25</sup> Per il *Timon* e il suo affollato corteggio di adulatori (cfr. 45-58) si potranno inoltre verosimilmente citare i *Κόλακες* di Eupoli, mentre gli adulatori attirati dalla riacquisita ricchezza di Timone (cfr. *Pisc.* 42 con l'arrivo dei filosofi) sembrano rievocare i vv. 165ss. del *Dyskolos*.<sup>26</sup>

I finali di *Piscator* e *Timon* rivelano inoltre la medesima struttura, costituita da tre momenti fondamentali: inizialmente i 'fi-

<sup>24</sup> Bompaigne 1958, 322-323; Anderson 1976a, 142. Chiamando i sedicenti filosofi all'Acropoli (cfr. 41 κείται δ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα, \ τῷ δόμεν, ὅς μετὰ πᾶσιν ἐριζέμεν ἔξοχος εἶη), Luciano ricorre alla parodia omerica rimaneggiando *Il.* xviii 507-8 (κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα, / τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι). Sostituendo ἐριζέμεν (*Il.* xxiii 404 e *Od.* viii 223) ed ἔξοχος (*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 ἔξοχος construit avec l'infinifif», Bouquiaux-Simon 1968, 179.

<sup>25</sup> La vera natura dei *kolakes* è messa in evidenza da aggettivi del linguaggio burlesco e denigratorio, amplificati al superlativo (cfr. 46 βορώτατε καὶ [...] ἐπιτριπτότατε, 47 βδελυρώτατος), secondo un procedimento caro alla commedia (cfr. Aristoph. *Ach.* 288-89, *Eq.* 134, 193 e 303). È inoltre riconoscibile un certo sarcasmo nelle espressioni ὦ γεννάδα (20) e ὦ θεῶν γενναιότατε (4, 22, 47), impiegate con finalità comiche secondo l'uso paratragico della commedia (cfr. Aristoph. *Ach.* 1230, *Eq.* 240, *Pax* 773-74, *Ra.* 997).

<sup>26</sup> Schwartz 1965, 102-107; Ureña 1995, 88-91; Tomassi 2011, 507. Gli adulatori sono paragonati a *λάροι* (*Tim.* 12), uccelli insaziabili (con tutta probabilità gabbiani) cui i comici accostavano il tipo del demagogo avido, ciarliero e invadente, cfr. Aristoph. *Av.* 567, *Eq.* 956, *Nub.* 591-92 (Tomassi 2011, 288, cfr. Tailardat 1962, 416-418 e §§ 712-715). Infine, in due occasioni, i *κόλακες* sono avvicinati con un gioco di parole ai corvi, *κόρακες* (*Tim.* 8, 48). Per quanto la comparazione sia squisitamente cinica (Tomassi 2011, 253-254 e 467), non può essere trascurato il precedente di Aristoph. *Ve.* 45 ὄλας; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει, dove il medesimo gioco era associato ad Alcibiade.

losofi' di Parresiade e gli avidi vicini di Timone sono attratti dall'odore dell'oro (cfr. *Pisc.* 41ss., *Tim.* 45 ὀσφραϊνόμενοι τοῦ χρυσίου),<sup>27</sup> poi cercano di impadronirsene (cfr. *Pisc.* 43, *Tim.* 46ss.) e infine sono puniti dal personaggio satirico (gettati dall'Acropoli in *Pisc.* 47-51 e malamente battuti in *Tim.* 45).<sup>28</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 *kolakes*, mentre è sviluppato il motivo comico dello 'sciame di persone', che nel *Timon* pare alludere più direttamente alla processione degli avidi opportunisti, che sfilava ai vv. 905-1055 degli *Uccelli*.<sup>29</sup> Allo stesso tempo, però, la descrizione di Demea (cfr. *Tim.* 49-53) pare improntata sul sicofante di Aristoph. *Pl.* 850-950 e un parallelo è possibile anche con il Nicarco degli *Acarnesi* (cfr. vv. 910-58).<sup>30</sup> Figure come quelle del furbo demagogo o del sicofante imbroglione erano tuttavia talmente usuali in commedia che cercare di riconoscere paralleli specifici potrebbe risultare aleatorio.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Anderson 1976a, 107-108. Il ricorso a ὀσφραϊνεσθαι (*Tim.* 45) potrebbe alludere a passi come Aristoph. *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 (cfr. Aristoph. *Lys.* 619 καὶ μάλιστα ὀσφραϊνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος), è topico in commedia e si presta a rielaborazioni nuove (cfr. *Pisc.* 48 dove un filosofo «fiuta l'oro», ὀσφραται τοῦ χρυσίου). Tomassi 2011, 453.

<sup>28</sup> Tomassi 2011, 447-449. Nel *Timon* ogni scena è ulteriormente tripartita: inizialmente il misantropo invoca l'ingresso dell'adulatore di turno, caratterizzandolo e proponendone un ricordo dell'ingratitude (cfr. 45, 47, 49 e 54-55) prima che si presenti al suo cospetto (secondo un procedimento verosimilmente mutuato dal teatro). Segue quindi (tranne che per Trasicle, cfr. 50-51) il saluto dell'adulatore, che porta un dono o giura che avrebbe voluto portarlo (cfr. 46, 48). Infine il seccatore di turno, colpito malamente, fugge lanciando minacce (cfr. 46, 52-53) o chiedendo aiuto (cfr. 48, 57).

<sup>29</sup> Già Helm (1906, 189) notava la stretta vicinanza.

<sup>30</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 l'omonimo ψηφισματοπώλης (Tomassi 2011, 470).

<sup>31</sup> Lo scontro tra il retore e Timone ricorda alcuni celebri duetti aristofanei tra Diceopoli e Lamaco, Dioniso e Xantia, Diceopoli ed Euripide, Strepisade e Socrate, il Parente ed Euripide, Pisetero ed Euelpide. Le accuse del retore a Timone, di aver bruciato l'Acropoli (cfr. 52) e saccheggiato il santuario di Atena (cfr. 53), sono tipiche della commedia e non estranee alla retorica. È inoltre possibile che la sezione sia in certa misura debitrice dei *Silloi* di Timone di Fliunte, che aveva rappresentato Crisippo intento a pescare filosofi (Helm 1906, 303-305; MacLeod 1991, 259-260; Bompaire 2008, 115 n. 22). Il retore è inoltre apostrofato μιᾶρός (cfr. 53 ὦ μιᾶρέ, 34 e 48), uno fra i più tipici insulti comici (cfr. Aristoph. *Pax* 182-89, *Ra.* 465-66) e su questa linea aggettivi come ἀγαθός (cfr. 25, 37, 56, 57 ὦγαθέ), ἄριστος (cfr. 11, 27 ὦ ἀριστε) e φίλτατος



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

Nel *Piscator* e nel *Timon* l'atmosfera dell'*Archaia* fa da sfondo alle rispettive imprese satiriche; entrambi sono infatti suddivisibili nei tre momenti costitutivi di una commedia antica, entrambi ne sviluppano una serie di motivi allegorici e agonistici ed entrambi ne condividono l'avanzamento rapido lungo una serie di strutture parodiche contrastanti.<sup>32</sup>

Le due opere presentano inoltre una struttura ad anello, così che nel *Piscator* all'anabasi e alla lapidazione iniziali corrispondono la 'pesca' e la lapidazione finali, e alla violenza ai danni della voce satirica fa da *pendant* quella conclusiva, perpetrata da Parresiade in persona (un ulteriore *trait d'union* con gli *Acarnesi*, dove Diceopoli, da potenziale vittima della violenza, diventava 'carnefice' dei vari *alazones* che volevano approfittare della tregua). Al centro campeggia poi l'elemento *spoudaion* rappresentato dal processo, a propria volta costituito dai tre dibattiti, e dall'assoluzione del personaggio satirico (cfr. 4-39).<sup>33</sup>

Lo stesso schema compare inoltre nel *Timon*, senza peraltro essere imputabile ad alcuna vicinanza tematica.<sup>34</sup> Anche qui alla cornice iniziale (cfr. 1-11), con il monologo del misantropo e la richiesta di spiegazioni a Zeus, seguono il momento *spoudaion*

---

(cfr. 41 ὦ φίλτατε, apostrofe comunissima in tragedia e commedia, e 42) possono esprimere, oltre a un genuino apprezzamento, un valore dispregiativo, nel solco della paratragica commedia aristofanea, cfr. *Eq.* 457 ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχὴν τ' ἄριστε πάντων (Tomassi 2011, 470 n. 534, cfr. Romagnoli 1905, 131-137). In maniera analoga, nel *Navigium* i toni pungenti sono sottolineati dagli ironici vocativi con cui Licino apostrofa Adimanto (cfr. 14 ὦ γενναίε, 14 ὦ ναυκλήρων ἄριστε, 14 ὦ βέλτιστε) e Samippo (cfr. 39 ὦ θαυμασιώτατε βασιλέων).

<sup>32</sup> Al riguardo può essere citata anche la scenetta in cui Timone scaccia Pluto con l'ausilio di un forcone (cfr. 12 μονονουχὶ δικράνοις ἐξεώθει με τῆς οἰκίας), da alcuni ricollegata ad Aristoph. *Pax* 637 τήνδε μὲν δικροῖς ἐώθουν τὴν θεὸν κεκράγμασιν. L'immagine era proverbiale ai tempi di Luciano (cfr. 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. *Plu.* 244 γυμνὸς θύραζ' ἐξέπεσον ἐν ἄκαρῳ χρόνῳ) 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, cfr. Bompaire 1958, 416.

<sup>33</sup> Anderson 1976a, 141-142.

<sup>34</sup> Il motivo della ricchezza e dei problemi a essa connessi non è centrale al *Piscator*, per quanto sia tra i favoriti (prima ancora che da Luciano) dai comici, che riservavano particolare attenzione ai dannosi effetti della *philarghyria*.

(con la satira di quanti abusano della ricchezza, cfr. 11-40, scissa anch'essa in tre momenti) e la cornice finale (cfr. 42-58).

Un simile andamento non è del resto isolato: struttura tripartita hanno anche *Cataplus*, *Eunuchus*, *Gallus*, *Lexiphanes* e *Parasitus*. Qui, alla scena iniziale e finale (cfr. *Par.* 1-4 e 58-61) si aggiungono i tre momenti della sezione centrale, articolati secondo il modello del *Gorgia* platonico (cfr. 449c-461b/461b-481b/482c-527e) con lunghezza progressiva (cfr. *Par.* 4-12/13-25/25-57).<sup>35</sup> Nel finale del *Lexiphanes*, invece, Licino padroneggia totalmente la scena (cfr. 22-25), in simmetria con l'interludio iniziale e la lettura dell'anti-simposio (cfr. 1-15), cui seguiva nella sezione centrale un vivace scambio di battute (cfr. 16-21). In maniera analoga, nell'*Eunuchus* alla cornice (cfr. 1-3) seguono il dibattito (cfr. 4-10) e l'inaspettata denuncia dell'immoralità di Bagoa (cfr. 10-13), mentre nel *Cataplus* la cornice iniziale, occupata dal dialogo tra Caronte e Cloto e dall'ingresso in scena dei personaggi (cfr. 1-7), è seguita dalla lunga sezione centrale, a propria volta costituita da tre episodi (cfr. 8-13 dialogo tra Megapente e Cloto, 14-19 presentazione di Micillo e appelli a Cloto, 19-23 traversata dell'Acheronte), e dalla denuncia, anch'essa fondata su tre momenti (cfr. 23 processo a Cinisco, 24 a Micillo, 25-29 a Megapente). Infine nel *Gallus*, all'episodio introduttivo, con Micillo che invidia l'agiatezza di Gnifone, corrisponde la scena finale, con la denuncia della medesima ricchezza.<sup>36</sup>

Vista la frequenza con cui compare, è pertanto verosimile che questo andamento strutturale fosse avvertito come caratteristico da Luciano affondando in parte le radici nell'*Archaiia*, dove almeno due commedie (e tra le più frequentate dal Samosatense)<sup>37</sup> presentano uno schema quanto meno estremamente affine e da considerare accanto all'usuale tripartizione strutturale in parodo, agone ed epilogo. Le *Nuvole* si articolano infatti in tre momenti (cfr. vv. 1-262 fase introduttoria, vv. 314-1451 dibattito e vv. 1452-1511 denuncia) e la sezione centrale è a pro-

<sup>35</sup> Sui rapporti tra *Parasitus* e *Gorgia*, pp. 102ss.

<sup>36</sup> Si potrà inoltre confrontare l'*Icaromenippus* con due pannelli introduttivi (cfr. 1-3 introduzione dei personaggi e 4-9 condanna delle speculazioni dei filosofi), tre episodi fondamentali (cfr. 10-13 volo, 15-19 osservazione del genere umano, e 22-29 colloquio con Zeus), e due interludi (cfr. 13ss. incontro con Empedocle e 20ss. colloquio con la Luna). Chiude tutto l'usuale proclamazione (di Zeus contro i filosofi) e la condanna (successiva all'accordo tra gli dei). Anderson 1976a, 149.

<sup>37</sup> Cfr. Householder 1941, 4.

pria volta suddivisibile in tre fasi (Socrate e Strepsiade che discutono del ruolo di Zeus nell'universo ai vv. 314-477, cfr. Luc. *JTr.* 35-51, discussione tra i *logoi* sull'educazione dei giovani ai vv. 949-1104, tra le fonti del *Rhetorum Praeceptor*, e confronto tra Strepsiade e Fidippide sulla condotta morale di quest'ultimo ai vv. 1345-1451). Le stesse *Rane* offrono del resto una tripartizione analoga, con il dibattito letterario articolato in tre momenti (cfr. vv. 119-1250/1261-1369/1378-1413).

È pertanto verosimile che, con il proprio spiccato gusto per i *pastiches* comici, Luciano possa aver adottato questa struttura per una serie di dialoghi, sostenuto dal fatto che analoghe strutture tripartite (o che comunque potevano essere considerate tali) comparivano anche nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone*, dialoghi tra i favoriti dal Samosatense.<sup>38</sup> Una simile organizzazione gli permetteva infatti di fondere senza troppe difficoltà gli archetipi (arricchiti da numerosi *cliché* retorici), giocando sui contrasti e organizzando il materiale a fini satirici.

*L'invenzione comica nell'Icaromenippus. Il significato dell'impresa satirica*

Struttura e organizzazione dialogica non sono il solo livello in cui la commedia si trasforma in dialogo satirico. L'*Icaromenippus* mostra come ciò possa accadere sul piano dei contenuti, toccando direttamente lo svolgimento e la realizzazione dell'impresa.<sup>39</sup> In questo dialogo dall'inquadramento socratico (con quadretto introduttivo tra Menippo e un amico, cfr. 1-3) si sviluppa infatti un'avventura mirabolante con poco (se non nulla) di platonico e che si ricollega alla *Pace* di Aristofane.<sup>40</sup> È lo

<sup>38</sup> Anderson 1976a, 184. «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», *ivi*, 162. Se si tiene conto dell'andamento strutturale dell'*Apokolokyntosis*, non si può escludere che anche Menippo potesse nutrire una certa predilezione per le tripartizioni, per quanto sia difficile e poco prudente sostenere che Seneca e Luciano abbiano derivato lo schema dall'autore (*ivi*, 184-185). Sulla tripartizione strutturale nel dialogo platonico in relazione all'opera luciana, pp. 79ss.

<sup>39</sup> Punto di riferimento per lo studio del paradigma comico dell'*Icaromenippus* è Camerotto (2009a), di cui riprendo l'analisi.

<sup>40</sup> Valverde 1999, 226-227; Billault 2006, 265-266. I modelli cui Luciano attinge sono sostanzialmente due: l'epica omerica e la commedia aristofanea. Questi lavorano su piani diversi e, in parte non trascurabile, non interscambiabili. Le formule e i versi epici scandiscono infatti il succedersi delle azioni di-

stesso Luciano a segnalare l'importanza del referente, facendo terminare il primo tentativo di volo di Menippo nel teatro di Dioniso (cfr. 10 ἐπὶ τὴν ἀκρόπολιν ἀφῆκα [...] ἐς αὐτὸ τὸ θέατρον), dove effettuarono le proprie peregrinazioni aeree Trigeo e il modello, l'eponimo protagonista del *Bellerofonte* euripideo.<sup>41</sup>

L'esordio del dialogo è così segnato da un'aporia etica e conoscitiva che determina, prima, una canonica e fallimentare ricerca filosofica (cfr. 4-10) e, poi, l'ideazione e attuazione dell'impresa satirica (cfr. 10ss.). Un'analoga difficoltà del resto, per quanto politica e antropologica, era all'origine anche della *Pace*, determinata dalle guerre che divampano incessantemente sulla terra e cui sembra non si possa trovare soluzione; di qui il progetto paradossale di Trigeo. Entrambe le aporie quindi, per quanto differiscano nel genere, sfociano nella programmazione di un viaggio verso le sedi celesti (cfr. *Pax* 103-104 e *Icar.* 1), mentre l'infelicità umana e la guerra continuano a essere fra gli oggetti privilegiati dell'osservazione dall'alto (cfr. *Icar.* 16 e 18).<sup>42</sup>

Del resto, già la scena iniziale con la voce satirica che riconsidera tra sé le distanze e le tappe celesti (cfr. 1) rievoca le spiegazioni di Trigeo di ritorno dalle sedi divine (cfr. vv. 819-41) introducendo un progressivo spostamento logico verso il paradossale (rafforzato dal termine straniero παρασάγγαι), che sfocerà nella dimensione mitologica rappresentata dalla meta del viaggio (cfr. *Pax* 161 Διὸς εἰς ἀυλάς, 178 τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διὸς e *Icar.* 1 ἐς αὐτὸν ἤδη τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν ἀκρόπολιν τὴν τοῦ Διὸς ἄνοδος) e che varrà a Trigeo l'accusa di soffrire di un nuovo tipo di follia e a Menippo quella di essere preda di un

---

venendo sempre più frequenti col procedere dell'impresa, marcandone il ritmo e definendo lo spostamento del personaggio satirico in una dimensione diversa, epico - letteraria (Camerotto 1998, 237ss.). Non intervengono, però, nell'invenzione dell'impresa, su cui agisce il modello comico della *Pace* (Camerotto 2009a, in partic. 14-15). Fusillo (1992, 30) ritiene invece generalmente esornative le citazioni del dialogo. Già Kock (1888, 54-57) avvicinava l'*Icaromenippus* alla *Pace* e valutava la possibilità di riconoscervi sequenze ritmiche di trimetri giambici (Anderson 1982, 76).

<sup>41</sup> Camerotto 1998, 228. I paradigmi comici alle spalle dell'*Icaromenippus* sono attivi già nel titolo, dove il nome del protagonista, Menippo, è unito a un personaggio del mito, Icaro (Camerotto 2009a, 95 e 99, cfr. Ureña 1995, 198-199). Il composto è inoltre in linea con la *mixis*, in cui possono essere inquadrati anche i nomi parlanti frequenti in Luciano e con radici nella commedia (cfr. Beta 2007, 16ss.).

<sup>42</sup> Branham 1989, 15.

sogno.<sup>43</sup> Entrambi i personaggi sono così collegati a dimensioni altre, logicamente distanti, sintomatiche del carattere inverosimile dell'impresa agli occhi degli altri mortali e motivo di soddisfazione per Menippo (cfr. 2 εἰ δὲ ἀπιστεῖς, καὶ αὐτὸ τοῦτο ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν) e Trigeo (cfr. v. 131 ἄπιστον εἶπας μῦθον).<sup>44</sup>

Le due imprese sono inoltre concretamente vicine. Già prima che abbiano inizio, infatti, entrambi i protagonisti sono proiettati verso l'alto: lo sguardo di Menippo abbandona la terra per volgersi al cielo (cfr. 4 ἀνακύπτειν τε καὶ τὸ πᾶν ἀποβλέπειν ἐπειρώμην), verso cui Trigeo guarda continuamente (cfr. 56 δι' ἡμέρας γὰρ ἔς τὸν οὐρανὸν βλέπων). Un anonimo interlocutore chiede poi al personaggio satirico dove abbia trovato una scala sufficientemente lunga da giungere alla volta celeste (cfr. 2 ὀπόθεν ἐπορίσω κλίμακα τηλικαύτην τὸ μέγεθος;) e proprio con scale, λεπτὰ κλιμάκια (*Pax* 69), Trigeo aveva fatto il primo tentativo. Ambedue si dotano dunque di vettovaglie leggere per il viaggio<sup>45</sup> ed entrambi ne affrontano le incertezze iniziali: Menippo soffre per la vertigine dell'altezza (cfr. 11 τὸ μὲν πρῶτον ἰλιγγίων ὑπὸ τοῦ βάθους) e Trigeo prende man mano confidenza con la cavalcatura (cfr. vv. 82-86, 173-76). Ambedue ne avvertono quindi la stanchezza: l'eroe comico si lamenta per la fatica di un viaggio χαλεπόν (*Pax* 819) e per le gambe spossate (cfr. v. 820 ἔγωγέ τοι πεπόνηκα κομιδῇ τῷ σκέλει, 825 ἤλγουν τῷ σκέλει) e quello satirico sente l'affaticamento causato dall'ala debole dell'annoltoio (cfr. 11 ἡσθόμην κάμνοντος ἑμαυτοῦ, καὶ μάλιστα κατὰ τὴν ἀριστερὰν πτέρυγα τὴν γυπίνην), cui si aggiungono i problemi alla vista (cfr. 14 νῦν γὰρ δὴ λημῶν οὐ μετρίως δοκῶ) e una certa difficoltà nell'accesso alle sedi divine (cfr. 22 ἐλογισάμην ὡς τάχιστα

<sup>43</sup> Cfr. *Pax* 54 μαίνεται καινὸν τρόπον, 65 τὸ γὰρ παράδειγμα τῶν μανιῶν ἀκούετε, 90 παραπαίεις, 95 τί μάτην οὐχ ὑγιαίνεις; e *Icar*. 1 μακρόν τινα τὸν ὄνειρον λέγεις. Nella *Necyomantia* Menippo appare affetto da follia (cfr. 1 παραπαίεις).

<sup>44</sup> Valutazioni simili sono valide anche per l'utopia di Pisetero, cfr. Aristoph. *Av*. 417 ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν, 422-23 ὄλβον οὔτε / λεκτόν οὔτε πιστόν, 1167 ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν (Camerotto 2009a, 17 e 99).

<sup>45</sup> Cfr. *Pax* 137-39 ἀλλ' ὦ μέλ' ἄν μοι σιτίων διπλῶν ἔδει· / νῦν δ' ἄττ' ἄν αὐτὸς καταφάγω τὰ σιτία, / τούτοις τοῖς αὐτοῖσι τοῦτον χορτάσω e *Icar*. 11 ὡς ἐνήν μάλιστα κούφως ἐπισιτισάμενος, 20 βαρὺ γὰρ οὐδέν, ἦν μὴ τι φέρειν δέη. Menippo affronta un problema simile, anche se con prospettiva diversa, all'imbarco del viaggio per l'Ade in *DMort*. 20.9 (Camerotto 2009a, 318).

καταφωράσουσί με γυπὸς τὴν ἑτέραν πτέρυγα περικείμενον).<sup>46</sup>

Sia Menippo sia Trigeo sono dunque *tolmeroi* (cfr. *Icar.* 3 ὧ τολμηρότατε πάντων e *Pax* 182, 362 τολμηρέ, 1031 πορίμω τε τόλμη), entrambe le imprese *tolmemata* (cfr. *Icar.* 23 Μένιππος ἐτόλμησεν ἔς τὸν οὐρανὸν ἀνελεθῆναι e *Pax* 93-94 ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμησάμενος)<sup>47</sup> ed entrambe le idee progettuali *epinoiai* (cfr. *Icar.* 3 πᾶσαν ἔξ ἀρχῆς τὴν ἐπίνοιαν [...] δίδεμι e *Pax* 127 τίς δ' ἡ ἐπίνοιά σουστίν), mentre per l'invenzione della *mechane* traggono fiducia dal modello della favola dell'aquila e dello scarabeo (cfr. *Aesop.* 4 Chambry; *Aristoph.* *Pax* 129-34), cui Luciano aggiunge un inatteso riferimento a un cammello, protagonista di un dialogo con Zeus in un'altra favola (cfr. *Aesop.* 146 Chambry).<sup>48</sup>

Oltre a questo, nel corso del viaggio s'imbattono entrambi in figure aeree: il filosofo Empedocle, che vaga nell'aria con il verbo aristofaneo ἀεροβατῶν (*Icar.* 13, cfr. *Nub.* 225, 1503), e le anime dei poeti defunti (cfr. *Pax* 827-35). Per Empedocle Menippo prova inoltre una gratitudine tale da promettergli libagioni e offerte (cfr. 13), le stesse promesse da Trigeo a Hermes (cfr. vv. 416-24), che non mostra però il disinteresse del filosofo (cfr. *Icar.* 13 οὐχὶ τοῦ μισθοῦ χάριν ἀφίγμαι).<sup>49</sup> Menippo è

<sup>46</sup> Per il personaggio satirico l'impedimento andrà verosimilmente ricollegato alla simbologia dell'avvoltoio, incarnazione della stessa tensione verso il basso dell'*hippokantharos* di Trigeo (cfr. vv. 152ss.), essere misto e discorde, che, a dispetto delle iniziali tendenze scatofile, finisce per dimorare fra gli dei (Camerotto 2009a, 119, cfr. Canessa 1998). Luciano propone 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* (cfr. vv. 654-55 e 1307ss.), mentre la dieta divina assaggiata da Menippo (cfr. 27) è accostabile a quella di Opora in *Pax* 852-54 (Camerotto 2009a, 126). Un accenno andrà infine alla teoria secondo cui unendo i due tipi d'ali, Luciano stia in realtà parodiando alcuni culti mitraici (Helm 1906, 104ss.; MacCarthy 1934, 50-53; Shanzer 1986, 35) o egizi (Reitzenstein 1906, 21). Il riferimento non è però strettamente necessario visto il modello aristofaneo (Anderson 1976a, 29).

<sup>47</sup> Cfr. *Aristoph.* *Ra.* 116 ὧ σχετέλιε τολμήσεις γὰρ ἵεναι καὶ σύ γε; Per il τόλμημα dell'eroe comico, Camerotto 2008, 281ss.

<sup>48</sup> Cfr. *Icar.* 10 καὶ ὁ λογοποιὸς Αἰσωπος ἀετοῖς καὶ κανθάρους, ἐνίοτε καὶ καμήλοις βάσιμον ἀποφαίνων τὸν οὐρανόν. Anche Pisetero giustifica la propria *epinoia* con Esopo (cfr. *Av.* 471-75). In Luciano il favolista ha i tratti del *gelotopoiōs* (cfr. *VH* 2.18) e le favole sono paradigma di attacco satirico (cfr. *Fug.* 13, *Herm.* 84, *Pseudol.* 5). Per il ricorso alla favola nell'*Hermotimus* e le sue valenze socratiche, p. 93.

<sup>49</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*

quindi impegnato nel colloquio con Selene, che minaccia di trasferirsi a causa delle teorie e dei misfatti dei filosofi (cfr. 21), un'altra scena con un importante referente nella *Pace*, dove gli dei, adirati con i Greci, sono emigrati per non vederli più combattere e non sentirne le preghiere (cfr. vv. 207-209).<sup>50</sup> Ad accogliere in cielo i protagonisti di *Pace* e *Icaromenippus* è inoltre lo stesso dio, l'Herme che nella commedia fa da portiere (cfr. vv. 180-191) e si occupa di faccende domestiche (cfr. vv. 201ss.) e che nel dialogo assolve le funzioni di servitore (cfr. 27) e *pompós* (cfr. 34). È infatti sempre Herme a indicare a Trigeo e Menippo la 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>51</sup>

*Icaromenippus* e *Pace* appaiono infine in un certo senso accostabili nei risultati: il successo fa infatti di Trigeo un *euergetes* per tutti gli Elleni (cfr. *Pax* 93ss., 865-67, 909-15) e l'esito dell'impresa menippea appare «come qualcosa di utile, una liberazione e un beneficio per tutti gli uomini oltre che per gli dei»<sup>52</sup> (cfr. *Icar.* 32 βουλευέσθε ἅ καὶ τοῖς ἀνθρώποις γένοιτ' ἂν ὠφελιμώτατα καὶ ἡμῖν ἀσφαλέστατα).

Nell'*Icaromenippus* quindi, il modello comico interviene nella

---

[...] 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, cfr. Anderson 1976a, 23 n. 29, 31.

<sup>50</sup> In *Pax* 406-408 l'azione è attribuita al Sole e alla Luna. Un altro importante referente è in *Nub.* 584-86 (cfr. vv. 607-26), dove la Luna muta vie e il Sole minaccia di non risplendere di fronte agli errori politici ateniesi (Camerotto 2009a, 21 e 128, cfr. Hall 1981, 140). La visione di Selene in Luciano è dunque costruita su una combinazione di modelli, come anche l'impresa di Menippo (Camerotto 1998, 242, cfr. Carsana 2008, 179).

<sup>51</sup> Cfr. *Pax* 725-26 TP. πῶς δὴτ' ἐγὼ καταβήσομαι; ἘΡ. θάρρει, καλῶς· / τηδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν e *Icar.* 34 ἐμὲ δὲ ὁ Κυλλήνιος τοῦ δεξιοῦ ὠτὸς ἀποκορεμάσας περὶ ἐσπέραν χθὲς κατέθηκε φέρων ἐς τὸν Κεραμεικόν.

<sup>52</sup> Camerotto 2009a, 22. Altre suggestioni sono riconoscibili altrove nel dialogo: Menippo rimpiange di non aver sostituito gli occhi con quelli di un'aquila (cfr. 14 μοι ἤδη μεταμέλει ὅτι δεῦρο ἀνιῶν οὐχὶ τῶ ὀφθαλμῶ τοῦ ἄετου ἐνεθέμην τοὺς ἐμοὺς 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. L'immagine della vita umana come un ciceone (cfr. 17 σοὶ ἤδη ἐπινοεῖν ὁποῖός τις ὁ κυκεῶν οὗτος ἐφαίνετο) è in contatto con il μυττωτός delle città annunziato da Polemos (cfr. *Pax* 242-54), cui si può aggiungere l'uso del verbo κυκῶ (cfr. *Pax* 270 ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα). Ancora, in entrambi i contesti, Ganimede fornisce l'ambrosia per filantropia, cfr. *Icar.* 27 ὑπὸ φιλανθρωπίας e *Pax* 724 τὴν τοῦ Γανυμήδους ἀμβροσίαν σιτήσεται (ivi, 124 e 126).



costruzione dell'impresa satirica attraverso l'ispirazione 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, giacché il suo unico scopo sembra risiedere nell'osservazione distaccata di una realtà che non può essere utopisticamente cambiata; superata l'aporia iniziale, infatti, a Menippo non resta che la denuncia.<sup>53</sup> Il modello, per quanto evidente, non intacca quindi l'essenza satirica dell'impresa e il risultato è sostanzialmente lo stesso, con le dovute peculiarità, degli altri protagonisti della satira.

---

<sup>53</sup> Branham 1989, 15.



## 2. Quando gli eroi della commedia diventano portavoce della satira

Fra i dialoghi lucianei, *Icaromenippus*, *Piscator* e *Timon* esemplificano con chiarezza come l'archetipo comico possa intervenire a livello di ispirazione, tematiche e struttura dialogica. Si tratta ora di verificare come questo agisca anche sulla caratterizzazione dei protagonisti della satira, manifestazione concreta di *mixis*, che riceve in eredità prerogative e atteggiamenti degli archetipi.

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

Al centro del *Timon* si erge l'eponimo protagonista, un personaggio calato nella tradizione e tuttavia riplasmato nel contesto satirico. In linea con l'usuale immagine del misantropo, infatti, il personaggio luciano decide di escludersi dalla società, una scelta che affonda le radici nel mondo comico, a partire almeno dagli *Agrioi* di Ferecrate sino al *Diskolos* di Menandro.<sup>54</sup> Tuttavia, sebbene il Cnemone menandro sia unanimemente riconosciuto alle spalle del misantropo luciano, la finale conferma di isolarsi dal mondo rappresenta per Timone uno scarto rispetto all'antecedente, in linea con i bisogni della satira.<sup>55</sup>

Timone e Cnemone sono dunque ugualmente decisi a evitare qualsiasi conversazione con altri uomini per non essere contaminati (cfr. *Tim.* 43 τὸ προσομιλῆσαι τινὶ αὐτῶν μίαισμα), giacché la malvagità genera altra malvagità (cfr. *Dysk.* 10-13). Il primo desidera, inoltre, trasformare i numerosi seccatori in tante statue di bronzo o di pietra (cfr. 43 ὅπως ἀνδριάντων λιθίνων ἢ χαλκῶν μηδὲν ἡμῖν διαφερέτωσαν), un desiderio che ricorda l'invidia di Cnemone per i sandali alati di Perseo e

<sup>54</sup> Tomassi 2011, 81-85, 427-428 e i commenti *ad locc.* (con ampia bibliografia). I protagonisti degli *Agrioi*, un gruppo di misantropi disgustati dalle aberrazioni della società, cercavano rifugio tra i selvaggi del titolo, che, incuranti di qualsiasi norma, finivano col far loro rimpiangere il consorzio civile (Bonanno 1979, 319; Ceccarelli 2000, 455-458; Farioli 2001, 174-186).

<sup>55</sup> Per Tomassi (2011, 428), Cnemone e Timone propongono due diverse incarnazioni del misantropo: 'comica' la prima, che alla fine di tutto si umanizza e almeno idealmente si riavvicina al consorzio umano, 'tragica' la seconda, che si è trasformata in una vera e propria aberrazione che suscita sconcerto e comicità per gli aspetti iperbolici e grotteschi. «Este nuevo tipo creado es un monstruo humano, rodeado de su tesoro, del que disfruta él solo, queriendo apartarse de sus conciudadanos, aduladores y lisonjeros», García 1997, 206.

la testa di Medusa, utili a sfuggire appunto ai seccatori rendendoli inoffensivi (cfr. vv. 153-59).<sup>56</sup> Entrambi odiano inoltre il vicinato (cfr. *Dysk.* 32 [...] ἀπό τούτων ἀρξάμενος τῶν γειτόνων, *Tim.* 43 εὐωχέισθω μόνος, ἑαυτῷ γείτων καὶ ὄμορος, ἐκσειῶν τῶν ἄλλων) e desiderano suscitare il pianto negli altri uomini (cfr. *Dysk.* 623-24 [...] λοιδορεῖσθε, τύπτετε, / οἰμῶζετ'· ὦ τῆς οἰκίας τῆς ἐκτόπου, *Tim.* 34 καὶ ὑμεῖς οἰμῶξεσθε ἤδη καίτοι θεοὶ ὄντες), ma l'odio di Timone manca delle punte di comicità del precedente (cfr. *Dysk.* 161-68).<sup>57</sup> Ne propone comunque in maniera iperbolica i tratti distintivi (cfr. *Dysk.* 6-7 Κνήμων, ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα / καὶ δύσκολος πρὸς ἅπαντας [...], *Tim.* 44 τοῦ τρόπου δὲ γνωρίσματα δυσκολία καὶ τραχύτης καὶ σκαιότης καὶ ὀργή καὶ ἀπάνθρωπία), in contrasto con chiunque voglia vivere in armonia all'interno della società.

Cnemone anelava inoltre all'*eremia* e si doleva del suo mancato raggiungimento (cfr. vv. 169-70 e 332-33), essendone stato, come poi Timone (cfr. *Tim.* 43 ἡ ἐρημία δὲ ὄρος ἔστω πρὸς αὐτούς), alla ricerca spasmodica. Il misantropo luciano desidera sacrificare da solo agli dei, ha abbandonato la città e coltiva in solitudine i campi, μελαγχολῶν τοῖς κακοῖς (8, cfr. 34 μελαγχολᾶν γὰρ ὁ ἄνθρωπος οὐ μετρίως μοι δοκεῖ). Soffre dunque di *melancholia*, un'altra suggestione del *dyskolos* (cfr. vv. 88-89 [...] κακοδαμ<ον>ῶν τις ἦ / μελαγχολῶν ἄνθρωπος [...]) che aggrediva chiunque gli capitasse a tiro.<sup>58</sup> Bersagliava

<sup>56</sup> «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», Tomassi 2011, 441. Di contro, Anderson (1976a, 94) nota l'omissione e il fatto che in Luciano esistano molti altri personaggi trasformati in pietra (cfr. *DDeor.* 14.3, *Im.* 1, *Somm.* 14, *Vit. Auct.* 25).

<sup>57</sup> Tomassi 2011, 83, 396-397 e 454. Gli istinti aggressivi di Cnemone scatenano una pleora di situazioni comiche più frequentemente di quelli timoniani: Pirra confessa così la paura di essere mangiato dal vecchio brontolone, che lo ha inseguito e colpito con il lancio di vari oggetti (cfr. vv. 117-25), e, in maniera analoga, Geta lo supplica di non morderlo, ma Cnemone gli promette che lo sbrannerà vivo (cfr. vv. 467-68). Sostrato ha invece paura di essere picchiato, non appena gli si presenti dinanzi (cfr. vv. 145-52 e 168-72).

<sup>58</sup> Il participio μελαγχολῶν assume il significato usuale in commedia di «essere matto/essere pazzo», verosimilmente sotto la suggestione menandrea (Tomassi 2011, 258). Per la *melancholia* comica, Taillardat 1962, 269. Anderson (1976a, 93) svilisce il parallelo notando come anche Peregrino e Pitagora soffrono di *melancholia* in *DMort.* 6.4, *Fug.* 2.

infatti i malcapitati passanti con zolle, pietre e pere (cfr. vv. 83 βάλλομαι βώλοις, λίθοις, 120 [...] σφενδονῶν βώλοις, λίθοις, / ταῖς ἀχράσιν ὡς οὐκ εἶχεν οὐδὲν ἄλλ' ἔτι) dall'alto della collinetta (cfr. v. 100 ἐπὶ τοῦ λοφιδίου) nei pressi del campo dove raccoglieva frutta e legna, un altro tratto che Luciano mutua ai danni di Hermes e Pluto (cfr. *Tim.* 34 ἐγὼ γὰρ ὑμᾶς αὐτίκα μάλα βάλλων τοῖς βώλοις καὶ τοῖς λίθοις συντριψῶ).<sup>59</sup> Timone minaccia, infatti, di distruggere le due divinità con un fitto lancio di zolle e sassi e, salito sul colle vicino al podere (cfr. 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀναβάς), decide di scacciare i parassiti preparandosi ad accoglierli a suon di pietre (cfr. 45 ἀπελαύνω αὐτούς τοῖς λίθοις ἐξ ὑπερδέξιων ἀκροβολιζόμενος).<sup>60</sup> Entrambi lavorano inoltre senza sosta (cfr. *Dysk.* 31-32 [...] ξυλοφορῶν σκάπτων τ', ἀε[ί / πονῶν e *Tim.* 7 σκάπτει δὲ οἶμαι ἐπικεκυφώς, 39 e 40) e, in un simile quadro, non sorprende che Timone, appresa la notizia della riacquisita ricchezza, desideri che gli altri siano presi dal desiderio di impiccarsi (cfr. 45), un invito tradizionale nel teatro comico, rielaborato con libertà.<sup>61</sup>

Anche in tanta misantropia, però, sembra vi sia ancora spazio per qualche forma di 'amicizia'. Sia Cnemone sia Timone si rapportano infatti a Pan come a un 'amico'. Al dio Timone consacra affettuosamente bidente e pelle (cfr. 42 ὦ δίκηλλα καὶ φιλάτη διφτέρα, ὑμᾶς μὲν τῷ Πανὶ τούτῳ ἀναθεῖναι καλόν), un'offerta che per quanto rientri nel *topos* comico di offrire

<sup>59</sup> Anderson 1976a, 94.

<sup>60</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 un parallelo (scartato da Tomassi) con Aristoph. *Ach.* 184 καὶ τοὺς τρίβωνας ξυνελέγοντο τῶν λίθων. Da un punto di vista satirico la scena si arricchisce inoltre di nuove valenze in parallelo con altri personaggi lucianei, che occupano una posizione sopraelevata rispetto agli oggetti della denuncia: Caronte e Hermes nei *Contemplantes*, Menippo nell'*Icaromenippus*, Parresiade nel *Piscator* e Nigrino nell'omonimo dialogo. «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, cfr. Camerotto 1998, 200 n. 6. *Infra*, la n. 149.

<sup>61</sup> Il motivo era confluito tra gli aneddoti associati a Timone (cfr. *Plu. 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.

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>62</sup>

La caratterizzazione del protagonista del *Timon* appare dunque modulata sul Cnemone menandro. Luciano non si limita però a un'imitazione pedissequa e la vicenda è rovesciata nel finale, con il misantropo che non si smuove di un passo dall'odio per gli uomini (cfr. 41-44) continuando ad alimentare sentimenti di vendetta (cfr. 45-58). Così, mentre Cnemone ripercorreva la propria vita e pur consapevole di non poter cambiare se stesso e i propri valori, rivendicava il diritto all'esistenza (ritirandosi in una dignitosa solitudine che non escludeva totalmente gli altri, cfr. vv. 710-47), 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.

Cnemone e Timone finiscono così per rappresentare due diverse incarnazioni del misantropo e il comportamento del personaggio luciano appare come un *unicum* che disorienta: da tipico misantropo chiede vendetta agli dei (cfr. 4-7) ed è consapevole di vivere meglio nella povertà (cfr. 35-37), poi però si lascia convincere con poche battute da Hermes e Pluto ad accettare di nuovo la ricchezza (cfr. 34-40), trasformandosi in un ricco

---

<sup>62</sup> Tomassi 2011, 437. Anderson (1976a, 94) rileva che mentre Cnemone parla almeno con Pan (cfr. vv. 10ss.), per Timone sarebbe contaminante parlare con chicchessia (cfr. 42). Per Lederberger (1905, 25-28) e Hertel (1969, 61) il bidente e la pelle offerti da Timone sono una reminiscenza di τριβώνιον ed ἐμβάδια consacrati dal *dikaios aner* del *Pluto* (cfr. 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, riacquistando infine inaspettatamente la ricchezza perduta. Tomassi (2011, 68-69) ritiene però improbabile il parallelo e sottolinea l'eccessiva mania di esclusività del Lederberger nello sforzo di riconoscere un modello preciso (ivi, 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 del motivo. Sarebbe invece possibile che Luciano sviluppi quello della 'offerta improbabile' o 'particolare' agli dei. Si pensi a Ganimede che vuole sacrificare un capro a Zeus (cfr. *DDeor.* 4.2), a Menippo che promette una libagione sull'Etna a Empedocle (cfr. *Icar.* 13) e agli Ateniesi che sacrificano un cavallo bianco a Toxari (cfr. *Scyth.* 2, cfr. Mestre 2005, 439-440). Tomassi 2011, 436-437.

miserabile.<sup>63</sup> Né il dio né la provvidenza possono riportare il vecchio Timone. E il misantropo continua a essere tale anche nel finale (cfr. 41-58).

Lo scarto rispetto al modello è dunque notevole e verosimilmente giustificato dalle nuove esigenze della satira. Il nuovo atteggiamento, infatti, non è riduttivamente anomalo rispetto agli archetipi, ma è anzi costituzionalmente funzionale al mondo in cui è approdato. Non si tratta più (come nella *Nea*) di permettere la ricomposizione degli elementi perturbatori nell'equilibrio finale, ma di denunciare gli oggetti dell'osservazione, piegando la tradizione alle esigenze satiriche.<sup>64</sup> Timone si muove, infatti, all'interno di un'opera che ha un fine diverso, la denuncia. In quest'ottica, anche la tradizionale misantropia acquista un valore aggiunto e per quanto il dialogo proponga temi e strutture comiche, ha anche fini e modalità diverse. Perché satira ci sia, non c'è spazio per la riconciliazione: il misantropo deve continuare a essere tale, a denunciare dal di fuori contraddizioni e vizi della società.

---

<sup>63</sup> A causa del fulmine rotto, Zeus non trova altro modo di vendicare Timone che rendendo i *kolakes* gelosi della ricchezza, nonostante ciò implichi colpirlo nuovamente con questo male (cfr. 1-10). Il fulmine è così paragonato a un lucignolo morente, ἔωλον θουαλλίδα (2), immagine derivata dai comici che amavano confrontare il cielo e gli elementi atmosferici a oggetti di uso quotidiano (cfr. Aristoph. *Nub.* 584-85). Anche la cattiva mira degli dei nel punire i colpevoli (cfr. *Jconf.* 16) è un *topos* comico (cfr. *Nub.* 399-402), ma Luciano può averlo reperito da scritti filosofici (cfr. Cic. *Nat. deor.* 3.36.88; Lucr. 2.1101-1104) e dalla satira menippea (cfr. Varro fr. 141). Allo stesso modo, il motivo del 'mecenate' che protegge dalla distruzione un filosofo è in Plato *Grg.* 526c, dove Radamante salva dal Tartaro l'anima di un filosofo (cfr. Luc. *DMort.* 24.3, *Nec.* 13 e *Peregr.* 14). Prediligere l'una o l'altra fonte sarebbe però inutile; è invece opportuno evidenziare il legame con la *paideia* luciana (Anderson 1976a, 91; Tomassi 2011, 204 e 273, cfr. Taillardat 1962, 33-36 §§ 16-28).

<sup>64</sup> Diversamente García (1997, 205-208) pensa che lo stravolgimento sia segnale di una mancanza di fiducia da parte di Luciano nei confronti delle relazioni umane nel II d.C. A livello strutturale, questo corrisponderebbe alla ridotta estensione delle battute di Hermes e Pluto (cfr. 34-40), sproporzionate rispetto alla sezione centrale, occupata dalla satira di quanti abusano della ricchezza (cfr. 11-40). La studiosa scarta, infatti, la possibilità che Luciano possa aver esaurito nei primi due momenti il materiale sui temi della ricchezza e della povertà (Croiset 1882, 341-343), giacché *Pisc.* 25-37 mostra come fosse in grado di dosare il repertorio e costruire un'argomentazione ampia anche in questa posizione. Per Anderson (1976a, 141-142) più corta è la scena, migliore la preparazione alla scoperta del tesoro.

*Menippo: mixis satirica, poikilia comica e implicazioni menippee*

Timone rivive l'esperienza del Cnemone menandro in termini satirici; Menippo, nell'*Icaromenippus* e nella *Necyomantia*, rappresenta l'incarnazione satirica dell'eroe aristofaneo.<sup>65</sup> Inoltre, tra i portavoce della satira luciana questa figura occupa un posto particolare giacché porta il nome di uno degli archetipi indicati da Luciano nel manifesto letterario di *Bis Acc.* 33.<sup>66</sup> Con Menippo Luciano esplora dunque (come a suo tempo Aristofane) il potenziale parodico di note tradizioni mitiche, che prevedevano il confronto con le divinità e/o la discesa agli Inferi, e la *poikilia*, componente chiave di queste tradizioni, lo colloca in una condizione d'isolamento rivissuta in funzione della satira e alla luce del precedente menippeo.

*Uomo, hybristes e dio*

Per comprendere Menippo, il confronto e lo studio degli archetipi risultano determinanti. Anzi, la compresenza di aspetti contrastanti (umani, divini, animali), intrinseca agli eroi sin dall'epica, ne rappresenta l'essenza.<sup>67</sup>

Menippo è allo stesso tempo uomo e dio. Anzi, è proprio nello *status* umano che risiede la straordinarietà delle imprese, nel contrasto tra l'eccezionalità di queste e la dimensione umana dell'artefice. Tra tutti i personaggi satirici, infatti, il protagonista di *Icaromenippus* e *Necyomantia* compie le imprese verosi-

---

<sup>65</sup> Punto di riferimento per lo studio della *poikilia* menippea in rapporto alla commedia aristofanea è Camerotto (2009a, 24-42), di cui riprendo le osservazioni. Menippo compare anche in più di un terzo dei *Dialogi Mortuorum* 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 (MacLeod 1972, XII-XIX; Bompaire 1993, LVI-CXXII; Jufresa, Mestre, Gómez 2000, XXI-XXVII; González 2011, 376). Nei dialoghetti, il personaggio presenta tratti per lo più diogeniani, tanto che in *DMort.* 2-10, 20, 30, il nome potrebbe essere sostituito senza difficoltà da Diogene (Bompaire 1958, 185; Baldwin 1961, 201; Ureña 1995, 71). Per questo si è scelto di concentrare l'analisi su *Icaromenippus* e *Necyomantia* fermo restando che, nello studio del personaggio, riferimenti ai *Dialogi Mortuorum* sono inevitabili.

<sup>66</sup> τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππὸν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορούξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγεν μοι φοβερόν τινα ὡς ἀληθῶς κύνα καὶ τὸ δῆγμα λαθραῖον, ὅσῳ καὶ γελῶν ἅμα ἔδακνεν.

<sup>67</sup> Nell'immaginario comune l'eroe epico è l'eroe per eccellenza ed è pertanto indicativo che già nella grandezza sua e delle sue gesta luci e ombre finiscano per fondersi (Brelich 1958, 225-283; Hainsworth 1993, 49-50).

milmente più straordinarie: ascende alle sedi divine per risolvere la propria aporia conoscitiva (cfr. *Icar.* 10) e s'inabissa negli Inferi per trovare risposta alle proprie domande (cfr. *Nec.* 6). I suoi interlocutori si mostrano così straniti di fronte alla possibilità che sia stato protagonista di viaggi tanto straordinari da pensare a un sogno (cfr. *Icar.* 1 μακρόν τινα τὸν ὄνειρον) o alla follia (cfr. *Nec.* 1 παραπαίεις), cosa che gli vale irritazione e battute ironiche. Nella *Necyomantia* gli è infatti chiesto più volte di smettere di parlare in versi (cfr. 1) e nell'*Icaromenippus* è apostrofato con ironici e profetici epiteti divini (cfr. 2 διοπετής, θεσπέσιε, Ὀλύμπιε).<sup>68</sup>

Gli stessi eroi comici, d'altra parte, erano inizialmente circondati da incomprendimento e disprezzo: Trigeo era accusato di soffrire di follia (cfr. *Pax* 54 ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον) come pure Strepsiade (cfr. *Nub.* 783, 832-33, 844-46), Pisetero (cfr. *Av.* 427, 1214), Cremilo (cfr. *Pl.* 2, 507-8) e Dioniso (cfr. *Ra.* 41), per non parlare della mania di cui era vittima Filocleone (cfr. *Ve.* 85ss.).<sup>69</sup> Protagonisti comici e satirici sono così collocati in una logica altra che ne determina l'isolamento, nonostante le idee all'origine delle rispettive imprese siano condivise, auspicabilmente, da una parte del pubblico.

Nel caso dell'eroe comico, però, tutto questo sfociava nella costituzione di un nuovo mondo (a seguito del rovesciamento del vecchio), dopo aver affrontato problemi come la guerra del Peloponneso (nella *Pace*) e la morte di Euripide (nelle *Rane*), riportando fra gli uomini rispettivamente Pace (cfr. *Pax* 220ss.) ed Eschilo (cfr. *Ra.* 1473ss.). Al contrario l'impresa di Menippo, collocata (quasi a dispetto del carattere aristofaneo) in un'Atene fuori dal tempo, è volta (come per gli altri personaggi satirici) a problematiche di carattere più generico, come le teorie contraddittorie dei filosofi sull'ordine naturale nell'*Icaromenippus* (cfr. 4ss.) e il conflitto fra tradizione mitica e leggi nella *Necyomantia* (cfr. 3ss.). Lo scopo dell'impresa quindi non può essere un'in-

<sup>68</sup> Il fatto di non essere creduto procura una gioia estrema a Menippo, consapevole di aver compiuto un'impresa impensabile (cfr. *Icar.* 2 εἰ δὲ ἀπιστεῖς, καὶ τοῦτο ὑπερευφραίνομαι τὸ πέρα πίστεως εὐτυχεῖν).

<sup>69</sup> In *Nub.* 1476-77 Strepsiade si dà del pazzo per aver pensato di ripudiare gli dei a causa di Socrate e lo κνώδαλον (*infra*, la n. 84), con cui Filocleone è metaforicamente associato (cfr. *Ve.* 4), può essere simbolicamente riferito alla follia (cfr. Aesch. *Eum.* 644 ὡ παντομίση κνώδαλα, στύγη θεῶν). Sulla pazzia dell'eroe comico, Paduano 1974b, 32ss. Su Filocleone in partic., MacDowell 1971, 127; Beta 1999, 136-40; Jedrkiewicz 2006, 63 e 68-69.



versione della realtà simile a quella aristofanea ma un cambiamento di prospettiva, così che gli elaborati preparativi di Menippo sfociano in risultati comicamente non consequenziali, rinvigorendo l'avversione iniziale per *alazoneia* e *typhos* (condivisa, nel finale, con gli dei superiori e inferiori, cfr. *Icar.* 29-33 e *Nec.* 20).<sup>70</sup>

Le imprese restano però *tolmemata* paragonabili a quelle degli eroi cui s'ispirano e Menippo è *tolmeros* (cfr. *Icar.* 3 ὦ τολμηρότατε πάντων e *Pax* 182, 362 τολμηρέ, 1031 πορίμω τε τόλμη), audace e libero da qualsiasi inibizione, mentre viola ogni limite e prassi, consapevole dell'audacia delle sue gesta.<sup>71</sup> La *tolme*, però, è virtù non semplice e così come accadeva in commedia, può assumere i connotati della *hybris*.<sup>72</sup> L'eroe comico, infatti, non seguiva nessuna regola oltre alle proprie e usava le proprie abilità per volgere tutto a suo vantaggio: Trigeo insultava, come un Prometeo, uno Zeus maldisposto nei confronti degli uomini (cfr. *Pax* 57) e l'avventuroso viaggio celeste si connotava come un atto di *hybris* sin dall'archetipo di Bellerofonte (cfr. Pind. *Isth.* 7.44).<sup>73</sup> Allo stesso modo, nell'*Icaromenippus* l'impresa del personaggio satirico è paragonata all'epico tentativo di dare assalto alle sedi divine da parte di Oto ed Efialte<sup>74</sup> e,

<sup>70</sup> Branham 1989, 16; Halliwell 2008, 430; Camerotto 2014, 191. A fronte del *pragma kalliston* della commedia (cfr. *Pax* 323 πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα), l'azione satirica è un *pragma paradoxon* (cfr. *Icar.* 2 σοι τὸ παράδοξον τοῦ λόγου μύθῳ δοκεῖ προσφερές, 19 ὦ μακάριε Μένιππε τῆς παραδόξου θέας, 22 ὑπετάραττε γὰρ ἡσυχὴ τὸ παράδοξόν μου ἐπιδημίας), in cui il piacere risiede nell'osservazione della *poikilia* umana, nel suo smascheramento e attacco (cfr. *Icar.* 16 ποικίλη καὶ παντοδαπή τις ἦν ἡ θέα e *Nec.* 16 διάφορα καὶ ποικίλα τοῖς πομπευταῖς τὰ σχήματα).

<sup>71</sup> Cfr. *Icar.* 23 Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελεῖν, Aristoph. *Pax* 93-94 ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμψάμενος (cfr. *Pax* 311-12, 316, 489, 558, 563, 577), *Ra.* 116 ὦ σχετλίε τολμήσεις γὰρ ἰέναι καὶ σύ γε; Si veda Camerotto 2014, 95 e in partic. 257-258 sulla *tolme* di Parresiade in *Pisc.* 7.

<sup>72</sup> Luciano applica in negativo la *tolme* ai filosofi (cfr. *Icar.* 6 ἐτόλμων, 8 ἐτόλμησαν, 8 τολμητὰς καὶ θαυματοποιούς, 21 ἄλλο τι τολμῶντα νυκτερινώτατον), così che «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», Camerotto 2009a, 34 n. 84.

<sup>73</sup> Whitman 1964, 25 e 29; Cassio 1985, 50-51. In precario equilibrio sul filo della *hybris*, già gli eroi omerici incarnavano al massimo grado violenza, orgoglio, crudeltà ed egocentrismo. La *hybris* comica poteva sfociare anche in un più comune e comico *hybrizein* contro tutto e tutti (Camerotto 2008, 272).

<sup>74</sup> Cfr. 23 τί ἂν λέγοις, φησίν, Ὡτου πέρι καὶ Ἐφιάλτου, ὅπου καὶ Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελεῖν;



sul finale, Menippo è privato delle ali, così che nessuno possa seguirne la pericolosità dell'esempio.<sup>75</sup> Il rischio è di incrinare le categorie fondamentali dei rapporti tra dei e uomini, come accadeva in commedia. Il volo è dunque qualcosa d'inaudito e l'ascesa al cielo un atto di *hybris*, un atto, per ciò stesso, profondamente umano.

Come artefice di un trionfo assoluto l'eroe comico poteva assumere tratti divini, fonte di ammirazione e invidia da parte del Coro, e libero da qualsiasi contingenza umana, cambiare atteggiamento ogniqualvolta la situazione lo richiedesse.<sup>76</sup> Tale trionfo era sancito nella *Pace* e negli *Uccelli* (due dialoghi presenti a Luciano nell'*Icaromenippus*)<sup>77</sup> dalle nozze con Opora (cfr. *Pax* 705ss.) e dall'unione con Basileia, assimilata addirittura a quella tra Zeus ed Era (cfr. *Av.* 1731-42b). Negli *Uccelli*, del resto, l'apoteosi era totale, giacché Pisetero compariva come nuovo Zeus dotato di folgore (cfr. vv. 1712-14 e 1744-54) e affermava di dirigersi ἐπὶ δάπεδον Διός (1757).<sup>78</sup>

In maniera simile, nell'*Icaromenippus* la dimensione divina è profeticamente introdotta nelle battute iniziali, dove Menippo è ironicamente apostrofato con epiteti celesti: διοπετιής (2, cfr. Eur. *IT* 977), θεσπέσιε (2, cfr. Hom. *Il.* II 600, *Od.* XII 158, XXIV 49), Ὀλύμπιε (2, cfr. Hes. *Op.* 474; Hom. *Il.* XVIII 79, XXII 130); è addirittura ascritto tra gli Οὐρανίωνες (2, cfr. *Il.* I 570, V 373 e 898, XVII 195, XXI 275 e 509, XXIV 557 e 612) e le ali sono ὠκυπτέροις (10, cfr. *Il.* XII 62). La stessa dimensione è poi esplicitamente allusa mentre osserva dalla Luna le regioni dei Traci e dei Misi, l'Ellade, la Persia e l'India «come il famoso Zeus di Omero» (11 ὄσπερ ὁ τοῦ Ὀμήρου Ζεὺς ἐκεῖνος, cfr. *Il.* XIII 3-6), e si completa nel finale, quando, ammesso alle alte sfere celesti, infrange i confini tra umano e divino partecipando a un banchetto dove assaggia il nettare degli dei, in grado di trasformare

<sup>75</sup> Cfr. 34 περιαιρεθέντα αὐτὸν τὰ πτερά, ἵνα μὴ καὶ αὐθις ἔλθῃ ποτέ.

<sup>76</sup> Già l'eroe omerico aveva un rapporto complesso e privilegiato con la divinità, in nome della propria natura mortale ma vicina a quella divina tramite comparazioni e paragoni o per reale o supposta parentela (Hainsworth 1993, 45-47; Camerotto 2009b, 48). La relazione degli eroi comici con il divino si spinge, però, oltre; nel momento in cui Trigeo, Pisetero e Cremilo sconfiggono Zeus, infatti, ne prendono di fatto il posto (Whitman 1966, 28).

<sup>77</sup> *Supra*, pp. 26ss.

<sup>78</sup> Thiery 1986, 189; Hubbard 1991, 182; Magnelli 2007, 117-119; Camerotto 2008, 268; Jay-Robert 2009, 83.

un mortale in immortale (cfr. 27).<sup>79</sup> Inoltre, terminato il pasto, riflette insonne sull'assetto del mondo (cfr. *Icar.* 28 ἄλλοι μὲν ῥά θεοί τε καὶ ἀνέρες ἵπποκορυσταὶ / εὖδον παννύχιοι, ἐμὲ δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος) e grazie alla metafrasi Δία > ἐμὲ, prende il posto dello Zeus epico (cfr. *Il.* II 1-2 ἄλλοι μὲν ῥά θεοί τε καὶ ἀνέρες ἵπποκορυσταὶ / εὖδον παννύχιοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος), finendo per rivelarsi il solo detentore del distacco e della proverbiale serenità olimpica. Zeus e gli altri dei appaiono infatti immersi nell'affanno della quotidianità (cfr. 22ss.).<sup>80</sup> A questa (diversamente dall'eroe comico) Menippo fa però ritorno (cfr. 34).

Seppur in maniera più sottile, la componente divina caratterizza Menippo anche nella *Necyomantia*, dove scende nell'Ade per poi farne ritorno compiendo, anche in questo caso, un viaggio non concesso a tutti i viventi.<sup>81</sup> Per portarlo a termine e dopo aver compiuto sotto la guida di Mitrobarzane i sacrifici necessari, Menippo indossa *leonte*, lira e pileo (cfr. 1), tutti segni distintivi di eroi quali Odisseo e Orfeo e di un semidio come Eracle, protagonisti di più note catabasi, ed è con le parole di Eracle (cfr. 1) che rivede con sollievo la luce (cfr. Eur. *HF* 523-24 ὦ χαῖρε, μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς, / ὡς ἄσμενός σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μολῶν ὡς ἄσμενός σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μολῶν).<sup>82</sup> Lo scopo di tale travestimento è quindi essere scambiato per i mitici predecessori e risalire dall'Ade (cfr. 8). Caronte confonde, infatti, Menippo con Eracle (cfr. 10) e, come il vero Orfeo, il personaggio satirico ammalia Cerbero con la lira (cfr. 10).

Menippo diventa così una sorta di 'fantasma' tanto tra i vivi quanto tra i morti. Fra i primi è un'apparizione che sconcerata per l'aspetto e, pure, per il messaggio che porta con sé dall'Aldilà. Fra i secondi è un 'fantasma' degli eroi e del semidio di cui ripropone gli attributi. Il travestimento eroico di matrice omerica (cfr. *Od.* XIII 397-403) diventa così in Luciano strumento che

<sup>79</sup> Significativamente *Icar.* 27 (οὔτε σῖτον ἔδουσιν, οὐ πίνουσ' αἰθοπα οἶνον) è una citazione di Hom. *Il.* V 341 (οὐ γὰρ σῖτον ἔδουσ', οὐ πίνουσ' αἰθοπα οἶνον). Sulla diversa dieta umana e divina, Hom. *Od.* V 44-227.

<sup>80</sup> Camerotto 1998, 235-236.

<sup>81</sup> Per il motivo del ritorno dall'Ade (cfr. Hom. *Il.* XX 75-79) in Luciano, *DMort.* 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. In *Cont.* 1 è addirittura Caronte a lasciare per un giorno l'Ade.

<sup>82</sup> Camerotto 2014, 181.

assicura a Menippo una momentanea perdita di identità funzionale all'assunzione di un punto di vista esterno e, quindi, satirico.<sup>83</sup>

#### *La dimensione animale*

Accanto alla componente umana e divina, la *poikilia* eroico-comica ne vantava una animale. 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 (cfr. *Ve.* 105), ape o calabrone (cfr. 107), topo (cfr. 140, 204-205), vari tipi di uccelli (cfr. 129, 207), asino (cfr. 189), una donnola ladra (cfr. 363) e uno κνώδαλον (4).<sup>84</sup> I casi più macroscopici erano però quelli di Pisetero ed Euelpide, le cui metamorfosi in uccelli, con la magica comparsa delle ali (cfr. *Av.* 801-8), costituivano il perno dell'azione comica.<sup>85</sup>

La metamorfosi degli *Uccelli* risulta inoltre particolarmente pertinente per l'*Icaromenippus*, dove il protagonista, 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 le più adatte alle dimensioni umane (cfr. 10 ταῦτα γὰρ μόνα ἄν διαρκέσαι πρὸς μέγεθος ἀνθρωπίνου σώματος), e per la loro generazione e applicazione segue proprio il modello della commedia (cfr. vv. 654-55 e 1307ss.). Le giornate di viaggio si trasformano così in giornate di volo (cfr. 1 εὐζώνῳ ἀετῶ μιᾶς ἡμέρας) e le ali divengono un tutt'uno con Menippo che le sente proprie (cfr. 2 οἰκειᾶ γὰρ ἦν μοι τὰ πτερά), mentre affiora l'idea di una vera e propria metamorfosi avicola (cfr. 2 ἰέραξ τις ἢ κολοῖος ἐξ ἀνθρώπου γενόμενος). I tentativi di volo sono quindi accostati a quelli delle oche (cfr. 10 ὄσπερ οἱ χήνες),

<sup>83</sup> Gómez 2016, 107-118.

<sup>84</sup> Lo κνώδαλον è un 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 (MacDowell 1971, 127; Jedrkiewicz 2006, 63 e 68-69).

<sup>85</sup> Camerotto 2008, 268-269. Per Whitman (1964, 50-51) Pisetero è il miglior esempio della compenetrazione di tratti umani, divini e animali tipica della *poikilia* comica. Gli eroi epici erano invece come leoni, tori, montoni, bestie che nobilitavano l'eroe incarnandone le qualità (Lonsdale 1990, 9-13; Clarke 1995, 137-138 e 146ss.).

sino a quando il personaggio satirico, superata l'insicurezza che lo faceva somigliare a un pulcino, è finalmente τέλειος e ύψιπέτης come un'aquila (cfr. 11).<sup>86</sup>

#### *La componente menippea*

Nella caratterizzazione di Menippo, al referente comico si aggiunge quello menippeo giacché porta il nome uno degli archetipi teorizzati in *Bis Acc.* 33, un *unicum* di tutto rilievo tra i portavoce della satira. Attraverso il nome il personaggio rievoca infatti una figura della tradizione filosofica e letteraria, Menippo di Gadara, di cui non si conosce molto (anche a causa della confusione con gli omonimi, cinque secondo il Laerzio ma ben più numerosi per la *RE*). La stessa biografia di questa enigmatica personalità sembra del resto risentire del modello del cinico Diogene, uno scambio favorito, forse, dallo stesso Menippo nella Διογένους προῶσις.<sup>87</sup>

In effetti, pur annoverato tra i cinici, in antichità Menippo svanì dietro alla figura di Diogene, con cui condivideva alcuni non casuali dettagli biografici: entrambi sarebbero stati prima schiavi e poi filosofi (cfr. Gell. 2.18.7-9; Macr. *sat.* 1.11.42), entrambi furono associati al centro di Sinope in Ponto (cfr. Diog. 6.95 e 99) e di entrambi si afferma che si uccisero o che morirono cibandosi di cibo crudo (cfr. Diog. 6.76-77 per Diogene e 6.100 per Menippo, *sch. ad DMort.* 1.1).<sup>88</sup> Lo stesso Luciano li rappresenta con un certo numero di affinità (cfr. *DMort.* 1.1, 4.2, 10, 11) e anche la descrizione del suo Menippo in *DMort.* 1.2 (γέρων, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθυρον, ἅπαντι

<sup>86</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 questi stranieri e ambigui», τοὺς μετοίκους τούτους καὶ ἀμφιβόλους θεούς (27). *Supra*, la n. 46.

<sup>87</sup> MacLeod 1991, 264-265; Relihan 1996, 270-271. Il Gadarense è confuso da uno scoliasta (p. 98.8-12 Rabe) con il giovane aristocratico protagonista di una *ghost-story* 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 di successo di età augustea. 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>88</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).

ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτυχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον) è particolarmente adatta a Diogene (cfr. Diog. 6.22ss.).<sup>89</sup>

Il Menippo oggetto dell'interesse di Luciano nacque a Gadera, in Palestina, e (sembra) fu discepolo di Cratete di Tebe, che, fiorito al tempo della centotredicesima Olimpiade (328-324 a.C., cfr. Diog. 6.87), permette di datarne il *floruit* al III sec. a.C.<sup>90</sup> Secondo la testimonianza del Laerzio (cfr. 6.99-101), divenne verosimilmente libero da schiavo,<sup>91</sup> giunse a Tebe, di cui fu cittadino e (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>92</sup>

Accanto al Laerzio, secondo il quale in Menippo non vi è nulla di serio (cfr. 6.99 φέρει μὲν οὖν σπουδαῖον οὐδέν· τὰ δὲ βιβλία αὐτοῦ πολλοῦ καταγέλωτος γέμει), un'insinuazione che risuona delle critiche dei filosofi contro i quali era diretta parte della derisione menippea, va citata la testimonianza di Luciano nel *Piscator*, che lo indica come un compagno nella commedia (cfr. 26 Μένιππον ἀναπείσας ἐταῖρον ἡμῶν ἄνδρα

<sup>89</sup> Il Craneo e il Liceo, indicati a Polluce come i luoghi in cui potrà imbattersi in Menippo (cfr. *DMort.* 1.1 εὔροις δ' ἂν αὐτὸν ἐν Κορίνθῳ κατὰ τὸ Κράνειον ἢ ἐν Λυκείῳ τῶν ἐριζόντων πρὸς ἀλλήλους φιλοσόφων καταγέλωτα), erano fra i preferiti dal filosofo (cfr. Diog. 6.22-23, 38 e 80). Anderson 1976c, 278.

<sup>90</sup> Diogene (cfr. 6.99) riferisce che Menippo era contemporaneo di Meleagro, vissuto nel I a.C., ma l'assunto pare imputabile a un errore di copiatura da Diocle di Magnesia, contemporaneo di Meleagro (Hall 1981, 474-475 n. 17). Helm (1906, 96ss.) 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, *infra*, p. 47s.) modello menippeo dell'*Icaromenippus*. Tuttavia, la scarsa omogeneità cronologica potrebbe non dipendere dall'ipotetico archetipo, quanto da un volontario anacronismo luciano, il che la renderebbe inutilizzabile al fine di una datazione più precisa (MacCarthy 1934, 52). L'allusione a eventi ellenistici è infatti in linea con la pratica sofistica (Hall 1981, 82-94; Webb 2006, 27-28). Pratesi (1985, 59 n. 75) rileva però il carattere non trascurabile della coincidenza, ragion per cui andrebbe considerata rilevante, apportando un'ulteriore conferma alla sistemazione cronologica di Menippo diffusamente accolta.

<sup>91</sup> Cfr. Gell. 2.18.6 *alii quoque non pauci servi fuerunt, qui post philosophi clari extiterunt; ex quibus [...] Menippus fuit.*

<sup>92</sup> Hall 1981, 74; Relihan 1996, 273.

συγκωμωδεῖν αὐτῷ τὰ πολλά), il solo a non essere sceso in campo nella causa dei filosofi contro l'autore (cfr. 26 μόνος οὐ πάρεστιν οὐδὲ κατηγορεῖ μεθ' ἡμῶν, προδοὺς τὸ κοινόν). Apparentemente opposta alla testimonianza diogeniana è invece quella di Strabone, che tra i gadarensi ricorda l'epicureo Filodemo, Meleagro e Menippo ὁ σπουδαιογέλοιος (16.2.29),<sup>93</sup> la stessa designazione datagli da Stefano di Bisanzio s.v. Γάδαρα, ponendo l'accento sulla vena satirica del personaggio più che sulla dimensione filosofica. Infine, anche Marco Aurelio ne rileva la medesima disposizione; passando in rassegna i grandi uomini del passato, l'imperatore rievoca, infatti, 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 si dunque dopo i filosofi e non comprendendolo nella 'categoria'. Il Gadarensis è infatti classificato tra quanti si fanno beffe della brevità e dell'inconsistenza della vita umana.

Delle tredici opere attribuitegli dal Laerzio e delle due citate da Ateneo, che tra l'altro ne conserva tre frammenti (rivelatori dei possibili temi e del ricorso all'esametro e al trimetro giambico), non è rimasto quasi nulla.<sup>94</sup> Titoli e frammenti palesano, pe-

<sup>93</sup> Il termine fu verosimilmente coniato per autori come quelli cinici, che esacerbavano volontariamente la tensione tra serio e comico (Branham 1989, 27 e 227 n. 31).

<sup>94</sup> Cfr. Ath. 32e ὁ γοῦν κυνικός Μένιππος ἀλμοπότιν τὴν Μύνδον φησίν, parte di un esametro d'indipendente creazione poetica, in cui compare anche il neologismo ἀλμοπότις, 629e-f καλεῖται δὲ τις καὶ ἄλλη ὄρχησις κόσμον ἐκπύρωσις, ἧς μνημονεύει Μένιππος ὁ κυνικός ἐν τῷ Συμποσίῳ, verosimilmente una parodia del genere platonico con la scherzosa denigrazione di nozioni stoiche, 664e ὁ δὲ κυνικός Μένιππος ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Ἀρκεσιλάῳ γράφει οὕτως· πότος ἦν ἐπικωμασάντων τινῶν καὶ ματτύην ἐκέλευσεν εἰσφέρειν Λάκαινάν τις· καὶ εὐθέως περιεφέρετο περδίκεια ὀλίγα καὶ χήνεια ὀπτά καὶ τρύφη πλακούντων, fr. culinario forse ascrivibile a un banchetto funebre. MacCarthy (1934, 12) ritiene un fr. menippeo la domanda τίς γὰρ ὅλως οἶδε τὰ μετὰ τὸν βίον; di *DMort.* 1 (cfr. Relihan 1993, 40). Titoli menippeici tramandati dal Laerzio in 6.101 sono Διαθηκαί, forse una parodia delle ultime volontà dei filosofi (cfr. Varro fr. 543 ricondotto al *Testamentum*), Πρὸς τοὺς φυσικοὺς καὶ μαθηματικοὺς καὶ γραμματικούς, Γονὰς Ἐπικούρου e Τὰς θρησκευομένας ὑπ' αὐτῶν εἰκάδας (Courtney 1962, 88; Hall 1981, 103). Formalmente il *corpus* menippeico doveva caratterizzarsi 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 Gadarensis in maniera caratteristica e su vasta scala, non più per arricchire e abbellire il testo ma come parte integrante. Ciò significa che, con molta probabilità, l'aspetto fondamentale della satira menippeica risiedeva nella creazione di personaggi che non si limitavano a citare brani in versi, ma che si esprimevano in versi, trascendendo la produzione diatribica e creando un genere inclassificabile per i confini antichi, cfr. Demetr. *Eloc.*

rò, un autore impegnato in generi tipicamente alessandrini, come la forma epistolare e il simposio (le Ἐπιστολαὶ ἀπὸ τοῦ τῶν Θεῶν Προσώπου, cfr. Diog. 6.8.101, furono verosimilmente d'ispirazione a Luciano per le *Epistulae saturnales*), e che probabilmente si cimentò anche in un altro genere in voga tra i filosofi e, in particolare, i cinici: la cosiddetta diatriba, che raggiunse nuovo splendore ai tempi di Luciano, quando, frequentata dai sofisti, esercitò un'influenza considerevole anche su opere di carattere filosofico, religioso e scientifico.<sup>95</sup>

Per comprendere dunque chi sia stato Menippo per Luciano e il senso di mandare in scena una voce che ne porta il nome, è d'obbligo un accenno a una delle sue opere più celebri, la *Necyia*, illustre precedente della *Necyomantia* luciana, probabilmente un'elaborata drammatizzazione (con intento parodico nei confronti dell'undicesimo dell'*Odissea*) del fatto che le stesse verità ciniche non abbiano alcuna reale autorità.<sup>96</sup> È probabile che in quest'opera Menippo abbia rappresentato se stesso come un emissario dell'Oltretomba, procurandosi una diffusa associazione con il mondo degli Inferi, confermata, oltre che dalla scelta di Luciano di mettere al centro di *Dialogi Mortuorum* e *Necyomantia* una voce satirica omonima, anche dalla descrizione di *Suid.* φ 180, s.v. φαίος. Qui il Cinico è presentato mentre simile a una Furia risale dall'Ade, dove ha narrato alle divinità inferie i peccati degli uomini, con indosso un mantello grigio alle caviglie e una cintura viola e 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>97</sup>

---

2.112-13, 3.150; Hermog. *Id.* 4, pp. 313-22 Spengel (Relihan 1993, 18).

<sup>95</sup> Van Groningen 1965.

<sup>96</sup> MacLeod 1991, 266; Relihan 1993, 46. 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, da cui anche Luciano potrebbe aver tratto ispirazione (Hall 1981, 78 e 477 n. 22; Di Marco 1989, 21; *supra*, la n. 31).

<sup>97</sup> Il ritratto, confermato da Varrone nel fr. 539 (*saltem infernus tenebrio, κακὸς δαίμων, atque habeat homines sollicitos, quod eum peius formidant quam fullo ululam*), corrisponde quasi parola per parola alla descrizione del cinico Menedemo in Diog. 6.102 e risuona in quella di Mitrobarzane nella *Necyomantia* (cfr. 6 ha la barba lunga, 8 indossa una sorta di costume drammatico); inoltre anche Menippo indossa il πῖλος (cfr. *Nec.* 1 e 8). La spiegazione più verosimile è che nella *Necyia* fosse presente un personaggio, con tutta probabilità il Gadarense, con indosso il costume descritto da *Suda* e che, in un secondo momento, tale descrizione sia stata erroneamente trasferita dal Laerzio o, forse, dalla sua fonte a Menedemo (Hall 1981, 76). Relihan (1987, 194-195) interpreta il travestimento alla luce della volontà, tipicamente cinica, di oltraggiare qualcuno, ma non esclude l'autoparodia.



Il Gadarese dovette inoltre in qualche modo rivendicare un rapporto con la scuola cinica (si pensi alla *Διογένους προᾶσις*, cfr. Diog. 6.29-30, imparentata con la *Vitarum Auctio* lucianea),<sup>98</sup> verosimilmente accettato da pochi: divenne così il cane dell'Ade, mentre Diogene era il cane che vive in cielo (cfr. *AP* 7.64.4).<sup>99</sup> Menippo raffigurava dunque se stesso come un rinnegato, una rappresentazione riecheggiata dall'omonimo personaggio luciano, tratteggiato come un cane cinico ma dal morso apparentemente innocuo, perché morde ridendo.<sup>100</sup>

Dare il nome Menippo a una voce satirica rappresentava dunque per Luciano un'occasione imperdibile: questa figura, dichiaratamente uno dei modelli della satira, era tradizionalmente estranea alla società, un tratto comune alle voci lucianee. Come per Timone, però, anche con Menippo Luciano gioca con la tradizione e se è vero che per la *Necyomantia* l'influenza della *Necyia* menippea è con ogni probabilità innegabile (anche se non verificabile di prima mano), acquista fascino l'ipotesi che l'*Icaromenippus* possa essere frutto di un gioco parodico e che, quindi, il precedente menippeo di quest'opera (supposto in ragione del parallelo *Necyia/Necyomantia*) possa non essere esistito. I due dialoghi portano infatti in scena due viaggi paralleli, uno nell'Oltretomba e l'altro tra le sfere celesti, ma, almeno per le nostre conoscenze al momento, non è stato tramandato nemmeno il titolo della supposta satira modello dell'*Ica-*

<sup>98</sup> Rispetto alla *Διογένους προᾶσις*, nella *Vitarum Auctio* i filosofi in vendita sono nove e la cessione della vita cinica (cfr. 8-11), per quanto evocativa, si trasforma in una satira contro i soliti oggetti preferiti dal Samosatense, i filosofi ipocriti dei suoi giorni. In questo contesto, la vita cinica afferma il proprio ruolo di liberatrice, di guaritrice delle anime, un *topos* che rimanda al Diogene della *Διογένους προᾶσις*, che in un mercato di schiavi urlava a tutti la verità, e interrogato da un acquirente su cosa dovesse fare, rispondeva: «governare gli uomini». Poi, proposto al banditore di chiedere se vi fosse un interessato all'acquisto di un padrone, a chi lo sembrava diceva che avrebbe dovuto obbedire al proprio schiavo come un malato al medico. In Luciano, la vita cinica rivela al potenziale acquirente come sarà governato, mostrando la stessa franchezza di Diogene. Donzelli 1960, 251; Hall 1981, 77.

<sup>99</sup> Cfr. Cercidas fr. 60.4 Lomiento (fr. 54 Livrea) *Ζανὸς γόνος οὐράνιος τε κύων* dove si gioca sul significato di Diogene «stirpe di Zeus». Relihan 1996, 272; Camerotto 2012, 220.

<sup>100</sup> «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*», Ureña 1995, 71. Nei fr. 516 e 517, Varrone sembra riferirsi al Gadarese come a un *nobilis canis* o a un *canis sine coda*, un cane che morde in continuazione, giacché secondo il proverbio, i cani non mordono quando scodinzolano.



*romenippus*.<sup>101</sup> Questo dialogo potrebbe dunque essere frutto della fantasia luciana, una variazione sul tema rispetto al corrispondente ctonio della *Necyomantia*. Lo stesso titolo, ΙΚΑΡΟΜΕΝΙΠΠΟΣ Η ΥΠΕΡΝΕΦΕΛΟΣ, sembrerebbe infatti implicare un simile motivo a fronte della scoperta dipendenza tradita dal titolo ΜΕΝΙΠΠΟΣ Η ΝΕΚΥΟΜΑΝΤΕΙΑ,<sup>102</sup> il cui eroe Luciano avrebbe quindi parodicamente elevato alle vette celesti rendendolo 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>103</sup>

Il solo nome Menippo doveva, infatti, evocare una serie di associazioni che Luciano si aspettava fossero colte.<sup>104</sup> Si pensi ancora alle abitudini derisorie legate al mondo dell'Oltretomba o al passo di *Suid.* φ 180, s.v. φαίος, dove il Cinico risale dall'Ade per riferire le ipocrisie e i misfatti della razza umana (cfr. Varro fr. 539). Tali suggestioni sono preservate da Luciano in *Necyomantia* e ben undici *Dialogi Mortuorum* e portate alle estreme conseguenze.<sup>105</sup> A interessare Luciano, infatti, è il Me-

<sup>101</sup> Anche Hall (1981, 130-131) ipotizza l'esistenza di un perduto modello menippeo per l'*Icaromenippus*, un'esistenza teorizzata da alcuni sulla base di quattro frammenti (269-272 e 276) del *Marcipor* varroniano, la narrazione (forse) di un viaggio tra acqua e cielo (ma è probabile che descrivano, più che la disastrosa fine del volo di Icaro, un naufragio). Per i paralleli tra *Icaromenippus* e *Necyomantia*, due opere volutamente ed esplicitamente speculari, dove la scena dialogica di apertura (cfr. *Icar.* 1-3 e *Nec.* 1-2) introduce la sezione narrativa più importante (cfr. *Icar.* 4-34 e *Nec.* 3-22), interrotta solo raramente dalle richieste di chiarimenti dell'ascoltatore e abbandonata nel finale per tornare al presente (cfr. *Icar.* 34, *Nec.* 19), Anderson 1976a, 139-40; Branham 1989, 15-17; Relihan 1993, 104-14; Billault 2006, 262-62; Camerotto 2009a, 11-13.

<sup>102</sup> Relihan 1993, 104; Relihan 1996, 278. La forma ΙΚΑΡΟΜΕΝΙΠΠΟΣ Η ΥΠΕΡΝΕΦΕΛΟΣ sembra aprire la strada a un Menippo/Icaro, smentito dall'ingegnosità della *mechane* affine a quella dedalea (cfr. 2 τὸ Δαιδάλειον γὰρ ἐκεῖνο σόφισμα 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 le contraddizioni dei filosofi l'hanno gettato. Allo stesso tempo, il volo supera quello di Dedalo (cfr. 2 τοῦτο μὲν ἤδη καὶ ὑπὲρ τὸν Δαίδαλον ἐφησθα) 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 e divenuta completa nel momento in cui intraprende il volo decisivo verso l'Olimpo (Camerotto 1998, 224-226).

<sup>103</sup> Relihan 1987, 201; Branham 1989, 14; Relihan 1996, 267.

<sup>104</sup> Branham 1989, 20-21.

<sup>105</sup> Nei *Dialogi Mortuorum* Menippo comprende in corso d'opera la propria condizione di deceduto con la morte che ha l'ultima parola anche sulle sue

nippo letterario, una figura che si muove sulle orme dello *spoudaiogeloion* e che rende protagonista di una catabasi e di un'ascesa alle sedi olimpiche, in maniera degna degli eroi della migliore commedia.

Il personaggio luciano è dunque un rinnegato come, del resto, il Menippo storico che svanì dietro a Diogene condividendone – si è visto – alcuni dettagli biografici.<sup>106</sup> Lo stesso Luciano li rappresentò con un certo numero di affinità (cfr. *DMort.* 1.1-2, 4.2, 10, 11) e al Gadarese non furono assegnati né aneddoti né parole di saggezza, un dato interessante se si pensa che le *χορφαί* furono il vero e proprio *genus dicendi* del cinismo e della tradizione diogeniana.<sup>107</sup> Anche Luciano optò, del resto, per non farlo apparire in compagnia di altri cinici facendolo parlare per lo più con creature mitiche (Empedocle e Selene, gli dei inferi e superi, il variegato popolo dell'Oltretomba), mentre si muove nelle dimensioni dell'Olimpo e dell'Aldilà.<sup>108</sup> Presentato come un uomo assolutamente libero nel pensiero e nella parola, Menippo è capace di ridere di qualsiasi cosa, ma senza riservare derisoria superiorità o sferzante ironia agli interlocutori di *Icaromenippus* e *Necyomantia*. Ciò permette al pubblico d'identificarsi in queste figure anonime ed essere coinvolto, come richiesto in un'opera di denuncia, nell'operazione satirica.<sup>109</sup>

Menippo si schiera dunque, anche se con innegabili particolarità, tra i portavoce della satira, che, pur adottando categorie o atteggiamenti cinici, sono altro dai cinici stessi, nei confronti dei

---

continue critiche (Relihan 1987, 201; Relihan 1996, 276 e 278). In questo senso andrà letta anche la distanza temporale che lo separa dai 'colleghi' cinici, espressa verosimilmente dal *Μένιππος οὗτος* di *Fug.* 11. «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» Hall 1981, 91, cfr. *DMort.* 1 Menippo è mandato a chiamare sulla terra da Diogene, 2 è in viaggio con Caronte, 4 parla con Cerbero, 5 e 6 chiede a Hermes ed Eaco di fargli da accompagnatore. Per Relihan (1993, 231 n. 23) l'aggettivo, a carattere derogatorio, suggerisce che Filosofia distingue Menippo dagli antenati cinici.

<sup>106</sup> Relihan 1993, 45.

<sup>107</sup> Donzelli 1960, 266-269; Kindstrand 1986; Branham 1989, 233-234.

<sup>108</sup> Anche se in *DMort.* 1 Diogene attende con ansia l'arrivo di Menippo, i due non s'incontrano mai.

<sup>109</sup> Luciano raggiunge il medesimo obiettivo di coinvolgimento del pubblico suscitando il *thauma* nell'interlocutore (Camerotto 2008, 280-283), una reazione che coinvolge il destinatario interno ed esterno della satira, anche attraverso il riconoscimento dell'ipotesi e lo scarto creatosi (ivi, 215-216).

quali talvolta lo stesso Luciano è fortemente critico.<sup>110</sup> È così elogiato da Caronte (cfr. *DMort.* 2.3), Cerbero (cfr. *DMort.* 4.2), Hermes (cfr. *DMort.* 20.2 e 9) e Cratete per essere assolutamente libero nel pensiero e nella parola, un uomo soddisfatto di ciò che possiede, convinto che non esista nulla che non possa essere sopportato (cfr. *DMort.* 8 e *Nec.* 21 τοῦτο μόνον ἐξ ἅπαντος θηράση, ὅπως τὸ παρὸν εὔ θέμενος παραδράμης γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς).

Il Samosatense non propone però l'autoparodia dell'autore Menippo di Gadara (protagonista nelle proprie opere), ma guarda con un sorriso al suo eroe che, pur non potendo essere ridotto alla figura storica, può essere (a giusto titolo) definito una rielaborazione parodica di uno stereotipo letterario, costruito anche grazie alle opere del Gadarese: uno sbeffeggiatore cinico senza regole, che vive in un mondo evocativamente aristofaneico, fatto di desideri maniacali e mitiche macchinazioni.<sup>111</sup> *Mixis* e *poikilia* ne sono gli ingredienti portanti, mentre non comportandosi da cinico ortodosso, Menippo finisce con l'incarnare il paradigma del burlone, un *kynikos* nel significato originario del termine.<sup>112</sup>

*Dalla commedia alla satira: l'evoluzione della 'coppia eroica'*

Per quanto isolati nel compimento dell'impresa, gli eroi aristofanei si trovavano circondati (oltre che da oppositori) da aiu-

---

<sup>110</sup> Branham 1985, 37. Di parere diverso Relihan (1987, 197), secondo cui in Luciano i cinici sono visti in una luce più calda e umana. In realtà il Samosatense è animato nei loro confronti da un duplice atteggiamento, che può includere tanto il tributo al cinico Demonatte quanto la feroce satira di Peregrino e del discepolo Teagene, come pure la caricatura dei *Fugitivi* (La Penna 1990, 17-18). Questo stato di cose riflette con ogni probabilità le differenze di pensiero e comportamento nella 'scuola', cfr. Arr. *Diss. Epict.* 3.22.2, 10-11, 15, 50, 80 (Jones 1986, 31). Non va inoltre sottovalutato che Luciano adotta con i cinici un atteggiamento 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 (Baldwin 1973, 71-72, cfr. Caster 1937, 68-69; Ureña 1995, 70-71; Nesselrath 1998; Ogden 2007, 197-200; Camerotto 2009c, 1 n. 3).

<sup>111</sup> Così Branham 1989, 14 (cfr. Relihan 1987, 201; Relihan 1996, 267). Di parere diverso García (2010, 78 n. 16), secondo cui il Menippo di Luciano è figura storica e non fittizia, il più significativo esponente del cinismo, la cui dottrina è espressa nelle cosiddette opere menippee.

<sup>112</sup> Valverde 1999, 230. «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», Relihan 1987, 191-192.

tanti e alleati.<sup>113</sup> Questi finivano con l'identificarsi nel progetto dell'eroe, assumendone le qualità come 'specchi' che riflettevano e completavano (ma allo stesso tempo caricaturizzavano e contraddicevano) l'immagine dell'eroico compagno.<sup>114</sup> La coppia comica appariva infatti fondata su due principi: uno di reciprocità e uguaglianza e l'altro di opposizione, come se rappresentasse le due facce di un medesimo personaggio visto allo specchio e, dunque, da punti di vista differenti.<sup>115</sup>

Qualcosa di simile accade anche nella satira luciana. Nella *Necyomantia* Menippo è infatti aiutato da Mitrobarzane, che ne permette l'accesso all'Ade (cfr. 6-10), e nell'*Icaromenippus* è assistito da Empedocle, che ne potenzia la vista (cfr. 13-14). Nel *Lexiphanes* Licino è soccorso da Sopoli, che gli fornisce l'emeticò che farà vomitare all'eponimo protagonista gli iper-atticismi da cui deve guarire (cfr. 20-21). Inoltre, Empedocle, Sopoli e, per certi versi, Mitrobarzane scompaiono in silenzio una volta assolto il proprio compito, lasciando la scena al personaggio satirico, interprete principale e vero protagonista dell'impresa.<sup>116</sup> Più che compagni dunque (mossi da un rapporto fondato, almeno in parte, su principi di reciprocità e uguaglianza), questi personaggi assumono i tratti di aiutanti magici, una sorta di *deus ex machina* collocato alle origini dell'impresa: scendere nell'Ade, ascendere alle sedi degli dei e guarire Lessifane dall'imbarazzante problema dell'iper-atticismo prima di procedere con la nuova educazione. Certo, paragonato a Empedocle,

---

<sup>113</sup> Anche gli eroi omerici potevano avere al proprio fianco un secondo eroe con funzione accessoria o, addirittura, l'intero esercito da guidare all'attacco (Camerotto 2001, 270-271; Di Donato 2006, 41-43; Camerotto 2009b, 45).

<sup>114</sup> Camerotto 2008, 265-267.

<sup>115</sup> I membri della coppia comica potevano essere legati da rapporti di parentela (Filocleone e Bdelicleone, Strepsiade e Fidippide, Euripide e il Parente) o dall'appartenenza al medesimo gruppo sociale (Pisetero ed Euelpide), ma il processo attraverso cui questi legami erano portati in scena variava. Aristofane si serviva, infatti, tanto dei nomi dei personaggi (significativa è l'opposizione Filocleone/Bdelicleone), quanto del destino loro riservato, che poteva seguire percorsi paralleli: Strepsiade e Fidippide divengono, infatti, entrambi discepoli di Socrate ma con risultati differenti, ed Euelpide e Pisetero, fondatori della nuova città, sono destinati l'uno a scomparire e l'altro a trionfare (Jay-Robert 2009, 57-59).

<sup>116</sup> In realtà Mitrobarzane accompagna Menippo durante l'intera catabasi, ma è un'ombra cui il personaggio satirico non si relaziona. La presenza pare giustificata dalla sola necessità di avere accanto qualcuno che possa indicare al personaggio satirico la strada per fare ritorno sulla terra (cfr. *Nec.* 22). Inoltre, «la figura del extranjerò como guía iniciático acentúa el carácter extraordinario del viaje emprendido por Menipo a un lugar sin retorno», Gómez 2016, 116.

che con un intervento degno di Atena (cfr. Hom. *Il.* v 127 ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον ἢ πρὶν ἐπιῆεν e *Icar.* 14 ἀχλὺν [...] ἀπὸ τῶν ὀμμάτων) dota Menippo delle facoltà percettive speciali necessarie alla satira, e a Mitrobarzane, che tra invocazioni e formule magiche (cfr. *Nec.* 7-8) modifica e anticipa il ruolo del filosofo nelle vesti di guida dotata di tratti magico-fantastici, il medico Sopoli non è propriamente quel che si dice un aiutante magico, ma l'emetico ha risultati senz'altro prodigiosi (cfr. *Lex.* 20-21). Grazie al loro intervento la situazione si sblocca e l'impresa può proseguire.

Nella satira luciana, dunque, la tradizionale figura del compagno, che aveva affiancato eroi di ogni tempo e genere, ha ormai ceduto il posto all'aiutante, verosimilmente perché sono venuti meno quei principi di reciprocità che caratterizzavano la *liaison* tra gli antichi eroi e i compagni. Mentre, infatti, i personaggi aristofanei agivano in contesti collettivi, dove i compagni/alleati finivano per identificarsi nel progetto dell'eroe, nell'impresa satirica questa dimensione viene a mancare (e anche per questa ragione, verosimilmente, la presenza di un compagno accanto all'interprete principale è un fatto straordinario, mentre compare spesso un anonimo interlocutore, silenzioso testimone dell'osservazione). La satira, come ribadito più volte, mira a indagare la realtà attraverso un punto di vista isolato e straniante. Per questo, il personaggio satirico non può avere accanto un compagno che ne condivida l'impresa come uno specchio: verrebbero meno lo straniamento e l'isolamento. Il contesto in cui si muove e i risultati a cui mira sono infatti diversi da quelli dei suoi antenati e la nuova 'coppia eroica' ne è manifestazione e conferma.

#### *I Contemplantes e la moltiplicazione della funzione satirica*

Anche con un compagno a fianco, il personaggio satirico rimane solo nella denuncia. Può accadere però che si assista a uno 'sdoppiamento', se non a una 'moltiplicazione', dei portavoce della satira. Così, in *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* più di un personaggio si fa portatore del punto di vista straniante e satirico.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Riprendo in questi paragrafi, adeguandole al contesto, le osservazioni di Deriu 2015 e di un secondo contributo in fase di pubblicazione (*Cataplus, Contemplantes e Iuppiter tragoedus: la 'moltiplicazione' della voce satirica e le Tesmo-*

Nei *Contemplantes* Luciano affida la denuncia a due figure che, oltre a presentare caratteristiche comuni agli altri personaggi satirici luciane, ne sviluppano anche e in particolare una propria. Così Caronte, né dio né mortale, è straniero sia rispetto alla terra (cfr. 2 ἐγὼ δὲ οὐδὲν οἶδα τῶν ὑπὲρ γῆς ξένος ὦν) sia rispetto alla prospettiva divina di Hermes, compagno nell'osservazione, essendo dunque doppiamente detentore del punto di vista straniante necessario a smascherare le inconsistenti preoccupazioni e illusioni degli uomini, ridotte al *geloion* in una celebrazione dell'*isotimia* infera.<sup>118</sup> In maniera simile Hermes, nelle vesti di divinità che osserva dall'alto la vita umana, è a propria volta detentore del punto di vista esterno necessario alla denuncia, che, peraltro, ha luogo grazie all'ideazione e alla creazione (da parte proprio del dio) di una *mechane* grandiosa (cfr. 4-5), funzionale all'osservazione satirica. L'invito (comune a molte opere luciane) è ad aprire gli occhi e ad abbandonare i sogni di grandezza, perché ricchezze, potere e fantasie scompaiono di fronte all'inevitabile destino mortale.<sup>119</sup>

#### *Caronte e il riso*

L'arma di Caronte è il riso, un tratto che il nocchiero condivide con altri personaggi luciane nello smascheramento della precarietà di quanto ne è oggetto.<sup>120</sup> Per Caronte, però, acquista

---

foriazuse e le Rane di Aristofane, in V. Melis (ed.), *Ricerche a confronto 2013 - Dialoghi di Antichità classiche e del Vicino Oriente*, Bologna-Cagliari, Zermeghedo).

<sup>118</sup> Carsana 2008, 179. Halliwell (2008, 443) non sembra cogliere le prospettive satiriche di Caronte, né uomo né dio. Lo studioso si concentra sull'intricchezza dello stratagemma («a god's-eye as *imagined*, of course, by human themselves», *ibidem*) e sulle conseguenze sul riso, «a dialectical exercise or dramatised essay in gelastics», *ibidem*, «only external», *ivi*, 446. «The ferryman is permitted to *watch* life close-up, but his sense of its absurdity remains entirely bloodless», *ivi*, 447. Il nocchiero è così considerato irraggiungibile alla dimensione umana, cui psicologicamente e cognitivamente non sarebbe concessa alcuna valutazione esterna della vita. Si confrontino, però, gli esempi di Cinisco, Licino, Nigrino, Tichiade e Timone, voci satiriche umane, dotate originariamente del punto di vista necessario alla satira, esterno rispetto a un'umanità di cui sono parte. La dimensione divina di Caronte andrebbe pertanto letta come una tra le 'variazioni sul tema' dello straniamento, da avvicinare a quella del dio del biasimo Momo (personaggio satirico del *Deorum concilium* e dello *Iuppiter tragoedus*) o ancora a Hermes negli stessi *Contemplantes*.

<sup>119</sup> Cfr. 24 οἶά ἐστι τὰ τῶν κακοδαμόνων ἀνθρώπων πράγματα — βασιλεῖς, πλίνθοι χρυσαῖ, ἐπιτύμβια μάχαι· Χάρωνος δὲ οὐδεὶς λόγος.

<sup>120</sup> Sul riso e la sua importanza per la satira, pp. 113ss. Sul suo peso nei *Contemplantes*, più estesamente pp. 122ss.

un valore aggiunto, giacché la sua esistenza doveva senz'altro riservarne poche occasioni.<sup>121</sup> Eccezion fatta per questo dialogo, infatti, Luciano non gli associa alcuna gioia, in linea con la tradizione artistica e letteraria che ne fa una figura irrimediabilmente cupa.<sup>122</sup>

Eppure, nel corso del dialogo, il nocchiero suggella con il riso ogni oggetto della denuncia, in precedenza introdotto dalla parodia omerica.<sup>123</sup> Così la visione di Milone è avviata dai vv. 226-27 (τίς τὰρ ὄδ' ἄλλος Ἀχαιὸς ἀνὴρ ἧῦς τε μέγας τε / ἔξοχος Ἀργείων κεφαλὴν τε καὶ εὐρέας ὤμους;) del III libro dell'*Iliade*, leggermente rimaneggiati (cfr. *Cont.* 8 τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἐστὶ πάχιστος ἀνὴρ ἧῦς τε μέγας τε, ἔξοχος ἀνθρώπων κεφαλὴν καὶ εὐρέας ὤμους;),<sup>124</sup> ed è conclusa da una risata (cfr. 8 μακρὰν γέλωτα). Ciro e Cambise sono poi introdotti dall'epica domanda τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος ὁ σεμνὸς ἀνὴρ; (9, cfr. *Il.* III 226) e salutati da altro riso (cfr. 13 ὦ πολλοῦ γέλωτος), e anche il tiranno di Samo Policrate è presentato da una citazione omerica (cfr. *Cont.* 14 νήσω ἐν ἀμφιούρῃ; βασιλεὺς δέ τις εὐχεται εἶναι, *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 (cfr. 14 ἐγὼ δὲ γελάσομαι).

Il nocchiero si serve dunque del riso per smascherare la pic-

<sup>121</sup> Cfr. 1 ἐπεθύμησα, ὦ Ἑρμῆ, ἰδεῖν ὅποιά ἐστι [...] τίνων στερουμένοι πάντες οἰωζουσι κατιόντες παρ' ἡμᾶς· οὐδεὶς γὰρ αὐτῶν διέπλευσεν.

<sup>122</sup> Halliwell 2008, 443, cfr. Milanezi 1995, 231-236. In Luciano il vecchio corriere di anime compare in *DMort.* 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. Fa inoltre una piccola comparsa in *Nec.* 10, dove ingannato dal travestimento di Menippo, lo traghetta di buon grado indicandogli la strada.

<sup>123</sup> «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», Camerotto 1998, 218, cfr. Fusillo 1992, 26-29. «En *Caronte o los observadores* la poesía homérica actúa como permanente telón de fondo de toda la pieza [...] Luciano se sirve de versos homéricos, o mejor dicho, de versos a la manera homérica para formular precisamente una visión negativa y crítica del mundo mortal [...] De este modo, aún resulta más evidente el efecto y la intención paródica de Luciano, al burlarse así no sólo de los necios mortales, sino también del poeta por excelencia de su propia tradición literaria», Gómez 2012, 15.

<sup>124</sup> In *Il.* III 226-27, Elena mostra a Priamo, dall'alto delle mura, Aiace Telamonio. In Luciano a ἄλλος, che in Omero indica la sequenza delle domande (è la terza rivolta da Priamo a Elena), è sostituito il verbo ἐστὶ, originariamente sottinteso, e Ἀχαιὸς e Ἀργείων sono scambiati con πάχιστος, ad amplificare la possanza fisica di Milone, e con il generico ἀνθρώπων (Camerotto 1998, 22).



colezza della realtà umana, riducendola in questo modo al disprezzo.<sup>125</sup> Non è un fatto eccezionale nel *corpus* luciano, ma che nei *Contemplantes* il riso sia un *leitmotiv* associato a una figura per tradizione cupa come il traghettatore infero sembra tutt'altro che casuale. Appare invece come un'ulteriore testimonianza del rapporto intrecciato da Luciano tra la satira e la tradizione alle spalle.

*Hermes e l'ideazione di una mechane funzionale all'impresa*

Nell'alto della specola Caronte non è solo: al suo fianco c'è Hermes, che ne rende acutissima la vista ricorrendo ai vv. 127-28 del v libro dell'*Iliade* (cfr. *Cont.* 7 ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, ἦ πρὶν ἐπῆεν, / ὄφρ' εὖ γινώσκεις ἡμῶν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα. τί ἐστίν; ἤδη ὄρας;), presenti a Luciano anche in *Icar.* 14, dove, con gli stessi versi, Empedocle risolve i problemi visivi di Menippo con un intervento degno di una divinità. Ambedue le figure sono così dotate della vista necessaria alla satira, paragonabile a quella elargita da Atena a Diomede, permettendogli di riconoscere dei e uomini in battaglia.<sup>126</sup>

La figura di Hermes non può però essere assunta al ruolo di aiutante magico in nome del parallelo con Empedocle, né essere posta al fianco di figure come Mitrobarzane o Sopolì, che, assolto il proprio compito, lasciano la scena al personaggio satirico. Hermes continua invece a stare al fianco di Caronte e a partecipare attivamente alla satira da dio ed *episkopon*, dopo aver ideato personalmente la *mechane* che permette l'osservazione e la denuncia.<sup>127</sup> Il dio fa, infatti, rotolare il Pelio, l'Ossa, l'Eta e il Parnaso per ottenere un punto d'osservazione sufficientemente elevato (cfr. 3, 5 οὐ γὰρ ἐπὶ μικρὰν με ταύτην μηχανὴν ἀναβιβάσεις),<sup>128</sup> perfettamente consapevole della necessità di trovare un luogo dal quale vedere tutto e sapendo cosa fare per trovarlo (cfr. 3 αὐτὸς γὰρ εἶσομαι τί ποιητέον καὶ ἐξευρήσω τὴν ἱκανὴν σκοπήν).<sup>129</sup> Rievoca, quindi, l'impresa di Oto ed Efialte

<sup>125</sup> Camerotto 2009a, 42.

<sup>126</sup> Ureña 1995, 150; Camerotto 1998, 247-248.

<sup>127</sup> Sull'importanza dell'*episkopein* per la satira, *infra* e in partic. la n. 34 a p. 193.

<sup>128</sup> «The noun *mēchanē* in 5 perhaps suggests a theatrical “machine” (of the *deus ex machina* type)», Halliwell 2008, 445 n. 33.

<sup>129</sup> Cfr. 2 ὑψηλοῦ τινος ἡμῖν δεῖ χωρίου, ὡς ἀπ' ἐκείνου πάντα κατίδοις [...] ὦρα ἡμῖν ὑψηλὸν τι ὄρος περισκοπεῖν.



che, sovrapposti il Pelio e l'Ossa, pensarono di «avere così una scala che gli bastasse per arrivare in cielo»,<sup>130</sup> e ai due monti aggiunge l'Eta e il Parnaso, sacri ad Apollo e alle Muse, una scelta dalle facili valenze metaletterarie.<sup>131</sup> La realizzazione della *mechane* richiama inoltre l'impresa dell'*Icaromenippus* (cfr. 23 τί ἄν λέγοις, φησίν, Ὄπου πέρι καὶ Ἐφιάλτου, ὅπου καὶ Μένιππος ἐτόλμησεν ἐς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν;), paragonata allo stesso epico tentativo di dare assalto alle sedi divine.<sup>132</sup> Ha dunque carattere straordinario e Caronte, in difficoltà sul maestoso stragemma (cfr. 5), sottolinea l'incredibile grandiosità dell'impresa (cfr. 4 τὸ πρᾶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μεγαλοουργίαν ἔχειν), la cui arditezza è confermata dall'affermazione di Hermes circa l'impossibilità di stare al sicuro e insieme vedere (cfr. 5 οὐκ ἔνι δὲ ἄμφω καὶ ἀσφαλῆ καὶ φιλοθεάμονα εἶναι).<sup>133</sup>

Il dio osserva inoltre la vuota apparenza della vita umana e non solo 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>134</sup> ma conclusa la prima sezione dell'osservazione (con gli *exempla* di Milone, Ciro, Creso, Policrate e altri tiranni, cfr. 8-14), si lascia andare ad amare considerazioni sulla vita umana, concordando su quanto sia ridicolo, καταγέλαστα (17, cfr. 16 παγγέλοια ταῦτα), lo smodato af-

<sup>130</sup> 3 ἱκανὴν ταύτην κλίμακα ἔξειν οἰομένους καὶ πρόσβασιν ἐπὶ τὸν οὐρανόν, cfr. Hom. *Od.* II 305-20.

<sup>131</sup> «Its placing at the pinnacle of Hermes' geological construction makes a witty claim for Lucian's own creative ambition», Halliwell 2008, 445. Sul parallelo tra Oto ed Efiante e Caronte e Hermes, Gómez 2012, 17.

<sup>132</sup> L'impresa dei figli di Aloeo (cfr. *Il.* XI 385-91, *Od.* XI 305-20) è paradigma di *hybris* e in questi termini vi allude lo stesso Hermes, che accenna alla punizione dei due presuntuosi giovinetti in *Cont.* 3 (ἐκείνω μὲν οὖν τῷ μειρακίῳ, ἀτασθάλω γὰρ ἦσθην, δίκας ἐτισάτην), ma precisando che la sua *mechane* non danneggerà gli dei (οὐ γὰρ ἐπὶ κακῶ τῶν θεῶν ταῦτα βουλευόμεν). Il dio e Caronte, infatti, non hanno intenzione di trasgredire il divieto di salire in cielo, legato alla frequentazione di Caronte con le ombre.

<sup>133</sup> Anche in *Icar.* 3 si ironizza sulla possibile caduta del personaggio satirico, da cui sarebbe potuto derivare un pelago menippeo. Inopportuno Anderson (1976a, 137) accosta l'intervento di Caronte (cfr. 5) all'imbarazzo di Licino sull'immaginario destriero affidatogli da Samippo nello scontro contro i persiani in *Nav.* 28ss. 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 differenti: il finto imbarazzo di Licino è infatti strettamente legato allo sguardo satirico sull'impresa sognata dal compagno; i timori di Caronte, invece, sottolineano la grandiosità della *mechane* escogitata da Hermes per permettere l'osservazione satirica.

<sup>134</sup> Cfr. 1 ξεναγήσεις γὰρ εὖ οἶδ' ὅτι με συμπερινοστών καὶ δείξεις ἕκαστα ὡς ἂν εἰδῶς ἅπαντα.

fannarsi degli uomini, destinati a morire nel bel mezzo delle speranze. Guarda poi criticamente al fatto che non pensino ai pericoli nella buona sorte, mentre se ne lamentano nelle difficoltà. Vivrebbero più saggiamente e soffrirebbero meno, tenendo presente la natura di mortali, anziché confidare di mantenere quello che possiedono. La causa di tutto risiede nell'ignoranza e nell'inganno, così che il dio si mostra perplesso (cfr. 22 οὐκ οἶδα) sull'utilità dei sacrifici.<sup>135</sup>

#### *Ulteriori voci satiriche nei Contemplantes*

Oltre a Caronte e Hermes, all'interno dei *Contemplantes* altre voci fanno da cassa di risonanza alla satira. La sezione centrale è infatti occupata dal noto dialogo tra Creso e Solone (cfr. Hdt. I 29-33), tema caro alla Seconda Sofistica, riferito in forma stringata, drammatica e originale da Luciano.<sup>136</sup> Il confronto si articola inoltre in due sezioni: la prima su chi sia il più felice tra gli uomini (cfr. 10), la seconda, nella forma di un dialogo socratico in miniatura, sull'utilità dei donativi agli dei (cfr. 12). Tra le due risuona il commento dei *contemplantes*, che esplicitano la chiave di lettura satirica sottesa alle parole di Solone. Caronte si rallegra, infatti, che il sapiente non si sia dimenticato della morte (cfr. 10 κάλλιστα, ὦ Σόλων, ὅτι ἡμῶν οὐκ ἐπιλέλησαι), ricollegendosi così al primo oggetto dell'osservazione satirica, Milone, immemore della mortalità nel successo (cfr. 8 πόθεν ἐκεῖνος θανάτου νῦν μνημονεύσειεν ἂν ἐν ἀκμῇ τοσαύτη;).

La scena è dunque a Sardi, sulla «grande acropoli dal triplice muro» (9); Creso, seduto su un divano d'oro, conversa con Solone τῷ Ἀθηναίῳ (9). La notazione della provenienza ateniese del sapiente lo dota subito di un punto di vista esterno rispetto

<sup>135</sup> Cfr. 21 οὐκ οἶσθα ὅπως αὐτοὺς ἡ ἀγνοία καὶ ἡ ἀπάτη διατεθείκασι, 11 δεινὴν τινα λέγεις τῶν ἀνθρώπων τὴν ἀβελερίαν. Nel *Gallus* l'ignoranza è alla base dell'ammirazione delle masse per ricchi e potenti; il gallo vi accenna rievocando una passata e misera esistenza da re (cfr. 24 ἐκεῖνοίς μὲν τῆς ἀνοίας συνεγίνωσκον).

<sup>136</sup> Hall 1981, 226; Gómez 2012, 15-16. L'argomento del contenzioso rimane quello noto a tutti e cioè chi sia da giudicare il più felice tra gli uomini (cfr. 10 εἶπέ μοι, τίνα ἡγή τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων εὐδιαμονέστατον 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 ἐλεγχος τῶν τοιούτων καὶ τὸ ἄχρι πρὸς τὸ τέρμα εὐδαιμόνως διαβιώναι) della felicità di una vita.

al sovrano e al luogo, un intento scoperto visto che poco dopo Luciano torna a insistere sul medesimo aspetto: Creso apostrofa Solone ὦ ξένε Ἀθηναῖε (10).

La scena che segue, con Hermes e Caronte 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 derida Creso e la sua albagia di barbaro (cfr. 11 καταγελαῖ 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>137</sup> Segue quindi un mini-dialogo di tipo socratico, con cui attraverso i modi dell'*elenchos* Solone mostra non solo l'inutilità ma anche la pericolosità dei donativi, suscitando, in maniera degna di tutti personaggi satirici luciani, l'irritazione dell'interlocutore (cfr. 12 αἰεὶ σύ μου τῷ πλούτῳ προσπολεμεῖς καὶ φθονεῖς). Stabilito infatti che il ferro, fondamentale in guerra, è migliore dell'oro (cfr. 12 φαίνη δ' οὖν ἀμείνω τοῦ χρυσοῦ τὸν σίδηρον ὁμολογῶν), Solone dimostra che qualsiasi offerta agli dei, per loro comunque inutile (cfr. 12 τῷ δὲ θεῷ ὀλίγον μέλει τῶν σῶν χρυσοποιῶν), finirà come un bene insperato nelle mani di Focesi, Beoti, Delfi o di qualche tiranno o predatore.

Solone è dunque un estraneo rispetto all'oggetto della denuncia condotta attraverso il riso e i modi dell'*elenchos*, suscitando irritazione nell'interlocutore. A suggello di una simile caratterizzazione arriva del resto il commento di Hermes, secondo cui «il Lidio [...] non sopporta la franchezza (παρρησίαν) e la verità (ἀλήθειαν) 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>138</sup> Se ancora vi fossero dubbi circa la caratterizzazione satirica del sapiente, queste parole non sembrano lasciargli spazio. L'ateniese occupa infatti una posizione distaccata da Creso e il suo mondo, che gli fornisce anche agli occhi dell'interlocutore l'incomprensibile prospettiva straniante della satira (cfr. 13 ξένον αὐτῷ δοκεῖ τὸ πρᾶγμα): non solo è uno straniero (cfr. 9 τῷ Ἀθηναίῳ, 10 ὦ ξένε Ἀθηναῖε), ma vive nella povertà (cfr. 13 πένης ἄν-

<sup>137</sup> Halliwell 2008, 453.

<sup>138</sup> 13 οὐ φέρει ὁ Λυδὸς, ὦ Χάρων, τὴν παρρησίαν καὶ τὴν ἀλήθειαν τῶν λόγων, ἀλλὰ ξένον αὐτῷ δοκεῖ τὸ πρᾶγμα, πένης ἄνθρωπος, οὐχ ὑποπτήσων, τὸ δὲ παριστάμενον ἐλευθέρως λέγων.

θρωπος), garanzia di libertà (cfr. 13 ἐλευθέρως), *aletheia* (13) e *parrhesia* (13), caratteristiche satiriche.<sup>139</sup>

La rappresentazione satirica di Solone, che insieme a Creso è ormai divenuto nella produzione sofistica contemporanea a Luciano un tipo privo di significato storico, è ancora una volta illustrativa del rapporto che lega il Samosatense ai referenti letterari, siano essi archetipi da 'imitare' o 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>140</sup> Luciano porta dunque in scena una figura della produzione retorica contemporanea, dotandola però di alcuni dettagli che la rendono satirica. La voce di Solone si aggiunge così a quella di Caronte e Hermes amplificandole, ma non è la sola.

Il dio accenna, infatti, a un gruppo ristretto ma sufficiente d'uomini (cfr. 21 πάνυ ὀλίγοι εἰσὶν [...] ἱκανοὶ καὶ οὗτοι) con una certa inclinazione per la verità (πρὸς τὴν ἀλήθειαν ἀποκλίνοντες), che «hanno guardato a fondo nelle cose e capito come sono».<sup>141</sup> Essi vivono in isolamento dagli altri (cfr. 21 ἀποσπασάντες τῶν πολλῶν), di cui ridono (cfr. 21 καταγελῶσι), riuscendo profondamente sgraditi (cfr. 21 οὐδαμῆ οὐδαμῶς ἀρέσκονται αὐτοῖς); «sono odiati [...] in quanto smascherano le loro follie»,<sup>142</sup> il che li rende uomini coraggiosi (cfr. 21 ὃ γεννάδαι) agli occhi di Caronte. Da veri e intrepidi osservatori satirici, le anonime figure del finale dei *Contemplantes* occupano quindi una posizione isolata dai più, espressione della prospettiva straniante attraverso cui i personaggi satirici esercitano la denuncia (cfr. 21 ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας) e il riso, in mezzo all'incomprensione e al disprezzo generale. Incarnano inoltre una forma estrema di riso satirico, totalmente delusi dalla vita e dai valori umani, animati da uno smodato

<sup>139</sup> Per l'elogio della povertà, *Fug.* 24 e *Nigr.* 12-14. Per la povertà delle voci satiriche, *Cat.* 19 (Cinisco), 15 e 21 (Micillo), *DMort.* 2.1 (Menippo). Per la *parrhesia* virtù satirica, pp. 185ss.

<sup>140</sup> Bompaire 1958, 166-168. Anche la citazione nel medesimo contesto dei destini di Policrate e Creso (accomunati già in Erodoto da movenze narrative, riprese linguistiche e concettuali) può essere facilmente letta alla luce della produzione retorica contemporanea. Nell'ambito delle scuole di retorica, l'associazione doveva ormai essere divenuta un luogo comune (Berardi 2004, 322-323). Anderson (1976a, 114-116) nota l'attribuzione di tratti cinici a Solone, ma non li inquadra nell'ottica satirica.

<sup>141</sup> 21 ὅξυ δεδοκότες ἐς τὰ πράγματα καὶ κατεγνωκότες οἳ ἔστιν.

<sup>142</sup> 21 καὶ γὰρ καὶ μισοῦνται ἐλέγχοντες αὐτῶν τὰς ἀμαθίας.

desiderio di fuggire verso la morte (cfr. 21 δρασμὸν ἤδη βουλεύοντες παρ' ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου).<sup>143</sup>

Non sarà allora verosimilmente un caso che Luciano ricorra al participio ἐλέγχοντες (21), indice di un modo di condurre il dialogo che dal Socrate dei dialoghi platonici è giunto a Solone e alle anonime figure dei *Contemplantes*.<sup>144</sup> L'acutezza del Samosatense non lascia troppi dubbi al riguardo.

Con un'evidente *climax* l'estraneità all'oggetto dell'osservazione si trasforma così in un rifiuto estremo che, a propria volta, si concretizza nella fuga verso la morte, dimensione altra per eccellenza, lo sfondo su cui si svolgono i *Dialogi Mortuorum* e verso cui 'fugge' la voce satirica della *Necyomantia* alla ricerca di risposte.<sup>145</sup> Il dialogo si chiude così con circolarità: gli anonimi personaggi dei *Contemplantes* desiderano infatti sfuggire dalla vita alla morte, giungendo 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 occupazioni.<sup>146</sup> Nulla è cambiato a seguito dell'impresa e di Caronte, mitica incarnazione della morte, e pochi (se non nessuno) continuano a interessarsi (cfr. 24 Χάρωνος δὲ οὐδεὶς λόγος).

*Lo sdoppiamento della funzione satirica e il coinvolgimento del pubblico nella denuncia*

Nei *Contemplantes* Luciano affida la satira a due figure principali, Hermes e Caronte, a cui Solone e gli anonimi personaggi del finale fanno da cassa di risonanza. Inoltre, per evitare (verosimilmente) che questa moltiplicazione crei appiattimento, Caronte e Hermes sviluppano ciascuno una caratteristica particolare della satira. Per Caronte, né uomo né dio, uno straniero sulla terra e dunque doppiamente detentore del punto di vista straniante, si tratta del riso con cui colpisce ciascuno degli oggetti dell'osservazione, mentre la quotidianità da traghettatore infernale non doveva riservarne occasione. Per Hermes, invece, divinità che denuncia dall'alto la vacuità della vita umana, si

<sup>143</sup> Halliwell (2008, 453) indugia sul disequilibrio tra il riso degli anonimi e quello di Solone, che disorienterebbe il lettore, confuso tra due punti di vista.

<sup>144</sup> Sull'*elenchos* come strumento della satira, associato anche ad altri suoi portavoce, pp. 92ss.

<sup>145</sup> Camerotto 2009a, 126; Gómez 2016, 101ss., cfr. Frye 1969, 309-310.

<sup>146</sup> Cfr. 24 ἤξω δέ σοι καὶ αὐτὸς μετ' ὀλίγον νεκροστολῶν.

tratta dell'ideazione e della creazione di una *mechane* grandiosa e ardita, funzionale all'osservazione satirica. Grazie a questa, infatti, il viaggio dagli Inferi alla terra si configura come utile (cfr. 24 ὠνάμην γάρ τι διὰ σὲ τῆς ἀποδημίας), una dimensione comune ad altre imprese satiriche (cfr. *Icar.* 1 ἀναλογίζομαι τῆς ἔναγχος ἀποδημίας) e con radici nelle dimensioni eroiche di tragedia e commedia. La parola eroica (comica e tragica) era infatti strumento χρηστός, attraverso cui l'eroe realizzava l'impresa di 'salvatore' della città (cfr. Aristoph. *Lys.* 638-39, *Pax* 909-11).<sup>147</sup> Nel mondo della satira, però, questa dimensione ha ormai assunto un senso nuovo, rifunzionalizzato in conformità del nuovo contesto culturale e letterario, ma senza perdere ambiguità e autoironia. Così, se nell'Atene classica un cittadino era χρηστός per le qualità morali, politiche e sociali da cui traeva beneficio egli stesso e soprattutto la città (cfr. *Th.* 832ss.), l'utile della satira non ha nulla a che vedere con queste qualità, mentre è strettamente connesso alla denuncia.<sup>148</sup>

Tanto Caronte quanto Hermes rientrano dunque tra gli ΕΠΙΣΚΟΠΟΥΝΤΕΣ del titolo, personaggi che pensano e interpretano ciò che vedono in modo particolare, personaggi satirici, dunque, come Menippo e Nigrino, con cui condividono la funzione di *episkopountes*.<sup>149</sup>

Inoltre, perché Hermes, di propria iniziativa, faccia rotolare i monti per ottenere un punto d'osservazione sufficientemente elevato (cfr. 3), Caronte lo supplica di non lasciarlo vagabondare inutilmente sulla terra<sup>150</sup> e gli intima di fare quello che ritiene giusto, mentre lui se ne starà seduto in silenzio, ubbidendo ai comandi.<sup>151</sup> Di fatto, però, la collaborazione del nocchiero si li-

<sup>147</sup> Dover 1974, 296-299; Cagnetta, Petrocelli, Zagaria 1978, 327-328 e 332ss.; Casevitz 1997, 445-456; Beta 2004, 286.

<sup>148</sup> Nell'*Hermotimus*, l'eponimo stoico riconosce esplicitamente a Licino il ruolo di 'salvatore' (cfr. 72 e 86) e nel *Lexiphanes*, il personaggio satirico fornisce all'eponimo protagonista dati concreti per un *curriculum studiorum* coi fiocchi.

<sup>149</sup> Cfr., rispettivamente, *Icar.* 11 οἶά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο e *Nigr.* 18 σφόδρα που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιγνόμενα. La diversità dei personaggi satirici è spesso sottolineata dalla collocazione in un punto d'osservazione materialmente esterno, un luogo sopraelevato da cui guardare dall'alto le bassezze umane e in cui divenire agenti dell'*episkopein*, uno dei tanti motivi di derivazione cinica, piegato alla satira (si veda la n. 34 a p. 195).

<sup>150</sup> Cfr. 1 περιόψει οὖν με ἄλλως πλανώμενον ὑπὲρ γῆς. Per una lettura parodica della *captatio benevolentiae* di Caronte nei confronti di Hermes, Ureña 1995, 154-156.

<sup>151</sup> Cfr. 3 σὺ πρᾶττε ὅποσα καλῶς ἔχειν νομίζεις κυβερνήτης νῦν γε ὄν'

mita all'osservazione e al commento della grandiosità della *mechane*.<sup>152</sup> Almeno inizialmente, infatti, Caronte non sembra possedere la competenza poetica necessaria a partecipare in prima persona alla creazione della specola a suon di versi, mentre successivamente rivela le proprie competenze in tal senso (cfr. 7 οὐδ' αὐτὸν ἀμελέτητον ὄντα με τῶν Ὀμήρου), sino a mostrarsi un eccellente parodo (cfr. 14 εὖ γε παρωδεῖς, ὦ Χάρων).<sup>153</sup>

Il nocchiero si configura così come l'incarnazione letteraria del destinatario esterno della satira, coinvolto attraverso la conoscenza dei testi parodiati in «un dialogo tra *pepaideumeno*i che hanno adottato una prospettiva parodica di rilettura e di attualizzazione della tradizione letteraria»,<sup>154</sup> un'interpretazione che completa la lettura del personaggio in chiave satirica. Il fine della satira è, infatti, una denuncia che preveda il coinvolgimento del pubblico divenendone soggetto attivo alla stregua dell'autore e dei suoi eroi. Questo, verosimilmente, è quanto accade a Caronte che, grazie all'intervento di Hermes, partecipa attivamente all'osservazione servendosi del riso come mezzo di denuncia e di coinvolgimento del pubblico, rivelandosi un *pepaideumenos* ed essendo lui stesso osservatore.<sup>155</sup>

#### *Un nuovo tentativo di lettura del Catapulus*

Tra i dialoghi lucianei, i *Contemplantes* non rappresentano un caso isolato per la moltiplicazione delle voci satiriche. Al centro del *Catapulus*, per la cui stesura Luciano fu verosimilmente ispirato dalla *Necyia* menippea,<sup>156</sup> si erge infatti la coppia Cini-

---

ἐγὼ δέ, ὥσπερ ἐπιβάταις νόμος, σιωπῇ καθεδούμαι πάντα πειθόμενος κελεύοντί σοι.

<sup>152</sup> Cfr. 4 τὸ πρῶγμα δοκεῖ μοι ἀπίθανόν τινα τὴν μεγαλοργίαν ἔχειν.

<sup>153</sup> Camerotto 1998, 283. Anderson (1978b, 98) nota che nei primi paragrafi dei *Contemplantes*, Caronte si esprime in prosa per connotarsi «as a prosaic character (ἡκίστα ποιητικός)» e sorprendere Hermes.

<sup>154</sup> Camerotto 1998, 283.

<sup>155</sup> Gómez (2012, 118ss.) analizza la esibita competenza letteraria, e nello specifico omerica, del traghettatore infernale come strumento che contribuisce a dotare di contenuti la conversazione con Hermes, i cui inserimenti parodici hanno invece la funzione di strutturare il dialogo. Nelle parole di Caronte, i valori omerici sono così volutamente capovolti con il fine di mostrare l'instabilità dell'esistenza umana.

<sup>156</sup> Helm (1906, 65ss.) considerava il *Catapulus* una servile riproposizione di alcune scene della *Necyia*, sulla base della duplicazione dei ruoli di Cinisco e Micillo, per i quali tuttavia ammetteva l'impossibilità di una totale identificazione. Sulla scia di questi studi, il povero e miserabile calzolaio Micillo è stato a lungo considerato un doppio del filosofo Cinisco, a propria volta riflesso di



scio/Micillo, le cui metà appaiono ambedue *porte-parole* della satira.<sup>157</sup> Il tiranno Megapente è infatti aspramente criticato da Micillo e accusato da Cinisco dinanzi al tribunale di Radamante.<sup>158</sup> Entrambi sono inoltre felici di essere morti e lamentano che non sia accaduto prima (cfr. 7 e 14), nessuno dei due ha l'obolo da pagare a Caronte (cfr. 19 e 21) ed entrambi vessano il tiranno, Cinisco colpendolo (cfr. 13) e l'altro sedendogli sulle spalle (cfr. 19). Eppure, il quadretto offerto dal calzolaio sulle spalle di Megapente ha un tono squisitamente comico, estraneo all'immagine di Cinisco, cinico di professione. Infine, sono entrambi giudicati per primi e prosciolti (cfr. 24 e 25).<sup>159</sup>

*Cinisco: risvolti satirici del paradigma cinico*

Nel *Cataplus* Cinisco è un cinico a tutti gli effetti: entra in scena «con bisaccia a tracolla e bastone in mano, guardando torvo e sollecitando gli altri» (3 πήραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δοιμὺ ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα)<sup>160</sup>. Negli aneddoti intorno alla figura di Diogene (cfr. D.Chr. 32.9, 34.2; Epict. 3.22.50, 4.8.5), infatti, l'aspetto (a piedi scalzi e con indosso mantello rattoppato e bastone) occupa una posizione centrale come manifestazione di *autarkeia*, dell'essenzone da qualsiasi forma di controllo sociale.<sup>161</sup> È pertanto significativo che, dopo una simile descrizione, l'enunciazione del nome sia strategicamente ritardata.<sup>162</sup> È «il filosofo Cinisco», si dirà, «morto per aver mangiato il pasto di Ecate, le uova dei sacrifici espiatori e in più una seppia cruda» (7), una morte che richiama quella di Diogene e Menippo di cui si af-

---

Diogene (Schwartz 1969b, 137-138).

<sup>157</sup> «In questa speciale impresa del *Cataplus* Cinisco è affiancato nella scena del viaggio verso l'oltretomba da un secondo eroe satirico», Camerotto 2014, 69.

<sup>158</sup> Nesselrath (1998, 130) considera Cinisco e Micillo due figure ciniche.

<sup>159</sup> MacCarthy 1934, 46.

<sup>160</sup> Cfr. 19 πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἦν ὄρας καὶ τουτοὺ τοῦ ξύλου.

<sup>161</sup> Tra i cinici l'aspetto veicola l'immediata associazione con Eracle, eroe cinico per eccellenza (si veda più estesamente la n. 25 a p. 191) e *Autarkes* è paradigma di autosufficienza, che, come le bestie e gli dei, ha ridotto i propri bisogni (fisici e spirituali) all'essenziale (Audrey 1956; Fontanille 1993, 12). Sull'*autarkeia* cinica, Fontanille 1993, 10-11; Branham 1994, 350-351; López 2003, 55-56; Bosman 2006, 97.

<sup>162</sup> Per l'importanza strategica di ritardi ed ellissi nei dialoghi lucianei, p. 122 la n. 147.



ferma che si uccisero o che morirono cibandosi di cibo crudo (cfr. Diog. 6.76-77 per Diogene e 6.100 per Menippo, *sch. ad DMort.* 1.1). A detta di Cloto, poi, Cinisco ebbe in vita il ruolo di «sorvegliante e medico delle colpe degli uomini» (7 ἔφορόν σε καὶ ἰατρὸν εἶναι τῶν ἀνθρωπίνων ἀμαρτημάτων ἀπελίμπανον), una funzione anche questa in linea con la tradizione cinica e molto vicina al Diogene della Διογένους πράσις, che sembra pretendesse dai potenziali acquirenti obbedienza pari a quella di un malato nei confronti di un medico.<sup>163</sup>

Cinisco mostra inoltre nei confronti della morte un atteggiamento tipicamente cinico, chiedendo 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 (cfr. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἰας ἄνω τὸν χρόνον; [...] καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν, ἀλλ' οὐκ οἶδ' ὅπως ἄρρηκτον ἦν).<sup>164</sup> Già allora, del resto, osava criticare apertamente Megapente (cfr. 13); poter dire ciò che si vuole come, quando e dove lo si desidera è infatti un privilegio cui un cinico non potrebbe rinunciare.<sup>165</sup>

Nel *Cataplus* Luciano raccoglie quindi con Cinisco l'eredità del paradigma del filosofo di Sinope, per sottolineare la condi-

<sup>163</sup> Sulla figura di Diogene come paradigma cinico in Luciano (e non solo), pp. 43ss.

<sup>164</sup> L'atteggiamento è lo stesso degli anonimi personaggi osservati con ammirazione da Caronte nel finale dei *Contemplantes*, animati da uno smodato desiderio di fuggire verso la morte (cfr. 21 δρασμὸν ἤδη βουλευόντες παρ' ὑμᾶς ἀπὸ τοῦ βίου).

<sup>165</sup> I cinici rappresentano i soli filosofi dell'antichità ad aver fatto della *parrhesia* un valore fondamentale (ma questa virtù ricoprì un peso anche per gli epicurei, con Filodemo autore di un *Περὶ Παρρησίας*, cfr. Momigliano 1971, 520; Holland 2004, 256-257). L'esercizio della *parrhesia* era, infatti, allo stesso tempo un'attività 'retorica' (Branham 1994) e un riflesso del rifiuto ad apprendere qualsiasi cosa fosse parte del consueto patrimonio culturale, in opposizione agli elaborati discorsi dei *pepaideumenoi* (per quanto resti impossibile determinare quanto fosse una posa studiata o la testimonianza di un effettivo rifiuto). Punto di vista pubblico e privato coincidevano, così che la *parrhesia* si fondava sul riconoscimento pubblico della vita privata e su una spiccata tendenza ad azioni clamorose, volte a violare qualsiasi regola anche attraverso una serie di *topoi*, che andavano dalle tecniche verbali alla gestualità, incarnazione concreta di *parrhesia* (Vaage 1992, 28; Branham 1994, 338; Kennedy 1999, 34-37). Alla base vi erano infatti la libertà e l'opportunità di parlare apertamente, rifiutando qualsiasi costrizione e rispondendo all'imperativo etico di parlare e rimanere visibili alla *polis*. Per il cinismo la *parrhesia* era «la cosa più bella tra gli uomini» (Diog. 6.69) da applicare, a parole e azioni, nella vita di tutti i giorni (Goulet-Cazé 1990, 2746-2747; Vaage 1992, 28; Foucault 1996, 69 e 79-88; Vaage 1996, 30-35; Kennedy 1999, 34-37; Bosman 2006, 94).

zione di solitudine e unicità del personaggio satirico, diverso anche esteriormente. Pur nella tradizione, dunque, la caratterizzazione è spia dello *status* del personaggio e, non a caso, il 'biglietto da visita' con cui Luciano lo manda in scena. Cinisco è così dotato di un punto di vista straniante, alla maniera delle altre voci lucianee e, tuttavia, in modo del tutto peculiare.

*Micillo, la libertà della satira nella povertà*

Come Cinisco, anche Micillo si rivela puro al giudizio di Radamante; in questo caso, anzi, per via dell'estrazione umile del calzolaio, non v'è nemmeno traccia della più piccola macchia (cfr. 25 καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος).

Del terzetto che, accompagnato da Hermes, va incontro a Cloto e Caronte, il calzolaio è «l'altro che ride» (3 ἄλλον γελῶντα); le presentazioni ufficiali sono ancora una volta ritardate e bisognerà aspettare il § 14 per sapere che si tratta del «ciabattino Micillo», ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος, un povero (cfr. 14 πένης εἰμί) e in quanto tale detentore di libertà e *parrhesia*. Da un lato, dunque, il *Cataplus* offre un filosofo cinico, guarito dalle proprie macchie dalla frequentazione con la filosofia (cfr. 24), e dall'altro un semplice calzolaio, esente da colpe (cfr. 25 καθαρὸς ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος) grazie alla povertà.

Su questo aspetto insiste lo stesso Micillo, presentandosi come un uomo libero dalla schiavitù delle ricchezze, di cui invece soffrono gli oggetti dell'osservazione. Privo di campi, case, oro, masserizie, fama e ritratti, in vita è stato naturalmente libero da impacci (cfr. 15 εἰκότως εὐζῶνος ἦν), ragion per cui ora accoglie con gioia (cfr. 15 ὑπερήδιστον ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ) gli aspetti invitanti dell'Ade e dell'utopica *isotimia* infera.<sup>166</sup> Micillo pare così un termine di confronto per il corrotto Megapente, vergognosamente ricco in vita e ora a dir poco sofferente nei confronti della condizione di deceduto, di cui invece il ciabattino gioisce (cfr. 15). Non solo: Micillo è destinato alle Isole dei Beati (cfr. 24-25) e Megapente condannato a non dimenticare lo splendore terrestre, torturato dal ricordo della perdita (cfr. 28-29).

Inoltre, come i *Contemplantes* si aprono nel segno del riso

---

<sup>166</sup> *Stricto sensu*, non c'è *isotimia* nell'Ade come non c'era sulla terra, ma a parti inverse (Halliwell 2008, 457-458).

(cfr. 1 τί γελαῖς, ὦ Χάρων); così nel *Cataplus* Luciano vi allude alla comparsa di Micillo, sviluppando il tema di pari passo con l'*isotimia*. Da vivo, infatti, Micillo ammirava il vicino Megapente (cfr. 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι [...] ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ πάντων καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πῆχει βασιλικῶ), apparsogli «totalmente ridicolo», παγγέλοιος (16, cfr. *Cont.* 16 παγγέλοια ταῦτα), solo dopo la morte.<sup>167</sup> Allora – racconta – derise se stesso per l'ammirazione nei confronti del tiranno (cfr. 16 κάμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων), e ora le sue risate colpiscono anche l'usuraio Gnifone (cfr. 17 οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα).<sup>168</sup> Solo una volta morto, dunque, Micillo ha compreso che non esistono ragioni per non ridere di chi ha creduto nelle potenzialità materiali della felicità, assumendo così un punto di vista cinico, simboleggiato dall'unione con Cinisco (che già in vita aveva dileggiato il tiranno, cfr. 13) sull'altra riva dell'Acheronte, dove camminano insieme (cfr. 22 ἄμα [...] βαδίζομεν). Ecco perché verosimilmente, in questa sezione del dialogo, il ciabattino sta accanto al cinico in silenzio (cfr. 25 ἄπιθι καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί): la sua denuncia ha risuonato precedentemente (cfr. 15-17) e, ormai, i punti di vista coincidono.<sup>169</sup>

*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 e, con essa, uno dei suoi aspetti caratterizzanti: Cinisco è infatti il paradigma della diversità e dell'isolamento esplicitati dall'aspetto di filosofo cinico; a Micillo spetta invece il riso.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> Cfr. Halliwell 2008, 455 e 460 n. 51. Sul riso di Micillo, pp. 124ss.

<sup>168</sup> MacCarthy (1934, 45) ritiene verosimile che i tre siano morti nello stesso giorno e che sia nell'Oltretomba che Micillo ride degli altri due.

<sup>169</sup> Nel finale del dialogo Cinisco espleta, di fronte al tribunale di Radamante, il ruolo di satireggiatore, nelle vesti di accusatore di Megapente (cfr. 23 πάντως βούλομαι κατηγοῆσαι τυράννου τινός ἃ συνεπίσταμαι πονηρὰ δράσαντι αὐτῶ παρὰ τὸν βίον).

<sup>170</sup> Nei panni di voce satirica, anche Micillo è necessariamente un diverso. Il calzolaio è infatti povero, una condizione nei confronti della quale ha nutrito in vita tutt'altro atteggiamento rispetto al compagno di scena; se, infatti, per Cinisco è stato un valore da mostrare con orgoglio, per Micillo era motivo di sofferenza e causa dell'ammirazione per il vicino e le ricchezze.

Ora, è significativo che in un dialogo ad ambientazione ctonia come il *Cataplus*, la satira sia affidata a più voci 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 con gli altri poveri (cfr. 15 ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν) e partecipanti alla traversata (cfr. 17 μεταξὺ γὰρ πλέοντες τὰ λοιπὰ γελασόμεθα οἰμῶζοντας αὐτοὺς ὀρῶντες). L'*isotimia* può infatti giustificare questo stato di cose, come contesto suggestivo in cui far levare assieme più voci. Si pensi ai dialoghetti dei *Dialogi Mortuorum*, dove più personaggi si alternano nelle veci di portavoce della satira, o ai *Contemplantes*, dove, per quanto non ambientati nell'Oltretomba, Caronte e Hermes sono intrinsecamente legati all'Ade.<sup>171</sup> Certo, manca il raffronto della *Necyomantia*, ma la diversa situazione potrebbe essere imputabile al modello menippeico con cui Luciano intreccia un consapevole gioco parodico.<sup>172</sup>

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 scelleratezze umane, in quest'opera le due voci non risuonano assieme. Per quanto, infatti, compaiano congiuntamente al § 7, di fatto sembrano spartirsi gli episodi: Cinisco aiuta Hermes a riacciuffare Megapente che cerca di scappare,<sup>173</sup> ma poi passa in secondo piano e le scene seguenti sono dominate da Micillo, prima presentato (cfr. 14) e poi rappresentato al centro della traversata dell'Acheronte (cfr. 19-23).<sup>174</sup> Il calzolaio, disposto a nuotare pur di arrivare presto nell'Ade, fa la parte del campione e Cinisco si limita a qualche battuta, mentre si dà da fare ai remi per pagarsi il

<sup>171</sup> Hermes «est bien entendu un dieu chthonien, "seul messager accrédité par Zeus", cfr. *Hymn. Hom.* 572ss.», Bompaigne 1998, 269 n. 4.

<sup>172</sup> Sui rapporti tra la *Necyia* menippeica e la *Necyomantia* luciana, p. 46.

<sup>173</sup> La scena (non necessariamente menippeica come teorizzato da Helm) potrebbe derivare dal Σίσυφος Δραπέτης, un dramma satiresco di Eschilo (Hall 1981, 142).

<sup>174</sup> Il primo episodio si conclude con un breve interludio tra il cinico e Megapente (cfr. 13), ricco di reminiscenze letterarie. Così, al § 8, il motivo di Protesilao rievoca *Il.* II 701, la richiesta di un solo giorno di permesso dall'Ade Eur. *Med.* 304, e il motivo della sostituzione Eur. *Alc.* 14-18. Infine, l'allusione al rimpianto di Achille richiama *Od.* XI 489 (Bompaigne 1998, 276 nn. 28-29 e 281 n. 281; Camerotto 1998, 291 n. 133). Il rimprovero del ciabattino, ὦ Κλωθοῖ, ἐμοῦ δὲ οὐδεὶς ὑμῖν λόγος; (14, cfr. *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* (MacCarthy 1934, 39; Bompaigne 1998, 282 n. 46).

viaggio (cfr. 19).<sup>175</sup> Giunti nell'Ade, i due camminano a fianco (cfr. 22 ἄμα [...] βαδίζωμεν) e prima si assiste al più lungo e articolato processo a Cinisco (cfr. 23-24) e poi a quello sbrigativo e immediato a Micillo (cfr. 25).<sup>176</sup> Segue il giudizio di Megapente (cfr. 25-29), durante il quale il ciabattino resterà al fianco del cinico (cfr. 25 ἄπιθι καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί) in silenzio, verosimilmente perché ha già denunciato i misfatti del tiranno (cfr. 15-17).<sup>177</sup>

Come con Caronte e Hermes nei *Contemplantes*, così anche con Cinisco e Micillo nel *Cataplus* Luciano non manda in scena una coppia di 'doppioni'. Ciascuno sembra infatti incarnare un tratto caratteristico: il riso Micillo e una diversità di stampo cinico Cinisco, per quanto rifunzionalizzata nel contesto satirico. L'aspetto cinico è di per sé espressione di una povertà accettata e ostentata, che in un certo senso oppone Cinisco allo stesso Micillo, giacché solo dopo la morte il calzolaio ride di sé per l'ammirazione provata in vita nei confronti del tiranno e della sua ricchezza (cfr. 16 κἄμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων). La morte è stata il *pharmakon* di Micillo, come la filosofia lo è stata per Cinisco (cfr. 24).<sup>178</sup>

<sup>175</sup> Il referente letterario è ai vv. 197ss. delle *Rane*, dove Dioniso è incaricato di remare (Hall 1981, 141; Sidwell 2004, 376 n. 39). Particolarmente derisorio il 'lamento' del ciabattino (cfr. 20 οἶμοι τῶν καττυμάτων οἶμοι τῶν κρηπίδων τῶν παλαιῶν ὄττοτοι τῶν σαθρῶν ὑποδημάτων), un divertente contrappunto agli altri morti (cfr. 20 οἶμοι τῶν κτημάτων. οἶμοι τῶν ἀγρῶν. ὄττοτοι τὴν οἰκίαν οἶαν ἀπέλιπον) e un pezzo di bravura sofistica paragonabile all'appello e al contro-appello del *Prometheus* e a *Luct.* 13 e 16ss., dove il figlio morto illustra al padre come dovrebbe tessere il suo lamento parodiandone i tratti convenzionali e artificiali (MacCarthy 1934, 46-47; Camerotto 1998, 40).

<sup>176</sup> Cinisco e Micillo s'imbattono in un'Erinni, in una scena allusiva a *Ra.* 285ss., dove Empusa spaventa Dioniso e Xanthia, che fra l'altro incontrano un gruppo di iniziati (cfr. *Ra.* 312ss.) come Tisifone, Cinisco e Micillo. In *Cat.* 22, il riferimento ai Misteri acquista ironia associato a Cinisco, un cinico e dunque persona che ha avuto in odio i Misteri, e ciò nonostante un iniziato (cfr. 22 ἔτελέσθης γὰρ, ὦ Κυνίσκε, δηλον ὅτι τὰ Ἐλευσίνια). MacCarthy 1934, 47-48; Anderson 1976a, 151; Bompaire 1998, 261; Sidwell 2004, 376 n. 43.

<sup>177</sup> I tre sono giudicati sulla base dei segni lasciati sull'anima da colpe e misfatti, un'idea presente in Plato *Grg.* 523c-525 (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.* 963ss. (Sidwell 2004, 377 n. 47). Nel passo aristofaneo, però, i 'testimoni' non parlavano, fatto comunque non estraneo alla fantasia comica; basterà, infatti, pensare al prologo della *Lisistrata*, recitato proprio da una lampada a olio. La personificazione di oggetti di questo tipo è inoltre comune negli epigrammi erotici di età ellenistica (cfr. Ascl. 9; Meleagr. 59).

<sup>178</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 φαρ-

Luciano esplora inoltre le potenzialità satiriche dell'opposizione ciabattino/tiranno, incarnazioni di povertà e ricchezza, a cui aggiunge il contrasto tra Megapente e il cinico, simboli di tirannia e di libertà. Ai tempi del Samosatense, infatti, la coppia cinico/calzolaio era già entrata a far parte della tradizione letteraria comparando nei 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>179</sup> Un Micillo di estrazione povera sembra, del resto, comparisse nelle opere di Cratete (cfr. Plu. *De vit. aer. al.* 830c), il che lascia supporre che il personaggio potesse rappresentare nella diatriba cinica l'incarnazione del povero.<sup>180</sup> Infine, la stessa figura del tiranno è fra i temi preferiti di *progymnasmata*, *declamationes* e altre opere di età imperiale.<sup>181</sup>

Nel *Cataplus* Luciano si conferma dunque un interprete originale della cultura del tempo e anche del genere di cui rivendica la paternità, il dialogo satirico. Insieme ai *Contemplantes*, il dialogo esemplifica infatti la possibilità di far risuonare assieme più voci della satira, senza rinunciare al punto di vista stranianti. Lo *status* satirico di Hermes, Caronte, Solone e degli anonimi e irriverenti smascheratori della follia umana di *Cont.* 21, come di Cinisco e Micillo sembra infatti chiaro, pur nel riconoscimento di alcune peculiarità: per Hermes si tratta della creazione della *mechane*, per Cinisco di una diversità paradigmatica (esplicitata, in quanto filosofo cinico, dall'aspetto esteriore), per Caronte e Micillo del riso.

---

μάκω), di cui Cinisco si servì (24). L'immagine non è eccezionale in Luciano: le parole di Nigrino, per esempio, intinte in un farmaco agrodolce (*Nigr.* 37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκω), guariscono repentinamente la vista dell'anima del cosiddetto convertito (cfr. 4).

<sup>179</sup> Accanto a Cinisco e Micillo si possono citare Cratete con Filisco (cfr. *Telles fr.* 4<sup>b</sup> p. 46 ll. 6-14 Hense) e Antistene con Simone. Diogene Laerzio (cfr. 2.122) documenta anche alcune conversazioni tra Socrate e il ciabattino Simone (Hock 1976).

<sup>180</sup> Hall 1981, 80.

<sup>181</sup> Mestre, Gómez (2009, 94-95) considerano i tiranni della retorica uno strumento utile a spiegare la realtà romana, di cui denunciano lo strapotere di *euergetai* e potenti, accusando gli usurpatori del legittimo potere personificato dall'imperatore.

*Momo e Damide contro tutti: una lettura di conferma dello Iuppiter tragoedus*

Nello *Iuppiter tragoedus* la scena si sdoppia e dal § 35 allo scenario celeste, dove risuona la voce satirica di Momo, si alterna l'*agorá* di Atene con il dibattito tra i filosofi Timocle e Damide.<sup>182</sup> 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 inesorabili.

Nell'assemblea divina convocata da Zeus, dopo l'intervento introduttivo del signore olimpico (cfr. 15-18), Momo è il primo a prendere la parola (cfr. 19). Il dio del biasimo è così immediatamente dotato della *parrhesia*, una sorta di biglietto da visita con cui Luciano lo manda in scena.<sup>183</sup> Chiede, infatti, che gli sia concesso di parlare μετὰ παρρησίας (19).<sup>184</sup> Le parole del dio sono all'insegna della verità (cfr. 21 ἀπόκριναι μετ' ἀληθείας) e come per qualsiasi *parrhesiastes* che si rispetti, suscitano l'irritazione dell'interlocutore: sono infatti avvertite come le ciance (cfr. 23 ληρεῖν) di uno «aspro», τραχύν, e «disposto alla critica», ἐπιτιμητικόν.<sup>185</sup> A dispetto, dunque, dell'iniziale consenso alla *parrhesia*, alla prova dei fatti Zeus desidera un *parrhe-*

<sup>182</sup> Luciano rimanda l'ingresso del personaggio satirico Momo al § 19. La sezione iniziale è, infatti, occupata dalla conversazione tra Zeus, Atena, Era e Hermes sulla necessità di convocare un'assemblea per arginare le possibili conseguenze del dibattito tra Timocle e Damide (cfr. 1-6) e dal conseguente ingresso in scena dei partecipanti (cfr. 7-14). Per quanto, dunque, la maggior parte dei dialoghi si apra con il portavoce della satira già in scena, può accadere che questo compaia in un secondo momento, come – si è visto – nel *Catapulus*, dove Micillo e Cinisco fanno il loro ingresso al § 7. Sulla satira olimpica come specchio deformante (alla stregua dell'Ade) della realtà terrestre, Brandão 2001, 221-228.

<sup>183</sup> La figura di Momo, figlio di Nyx (cfr. Hes. *Th.* 214), si associa bene ai modi della satira. Ne è il protagonista in *Deor.Conc.* 1-14 e *JTrag.* 18-49, dove si muove come «"Lucianic" persona», Whitmarsh 2001, 270. Altri riferimenti al personaggio sono presenti in *Bacch.* 8, *Dear. Iud.* 2, *Herm.* 20, *Hist.Conscr.* 33, *Icar.* 31, *VH* 2.3. Con uno spunto interessante Camerotto (2009c, 9) ne accosta la figura al Dioniso delle *Rame*, dio che recita la parte dell'eroe comico, come Momo è divinità nella veste di eroe satirico.

<sup>184</sup> Zeus esorta Momo a esprimersi con chiarezza, aggiungendo anche i nomi come si addice a un vero *parrhesiastes* (cfr. 3 μηδὲν αἰνιγματώδες, ὦ Μῶμε, ἀλλὰ σαφῶς καὶ διαρρήδην λέγε, προστιθεὶς καὶ τοῦνομα, νῦν γὰρ ἐς τὸ μέσον ἀπέρριπταί σοι ὁ λόγος, ὡς πολλοὺς εἰκάζειν καὶ ἐφαρμόζειν ἄλλοτε ἄλλον τοῖς λεγομένοις. χρηὴ δὲ παρρησιαστὴν ὄντα μηδὲν ὀκνεῖν λέγειν) con richiamo all'*onomasti komodein* dell'*Archaia* (Camerotto 2014, 237).

<sup>185</sup> Per Momo *parrhesia* e denuncia vanno di pari passo con l'*elenchos*, cfr. *Deor.Conc.* 2 διελέγχω γὰρ ἅπαντα, 7 ἃ δὲ μάλιστα ἐλεγχθῆναι δεῖν ἡγοῦμαι, ταῦτα ἐρῶ, 8 μακρὸν γὰρ ἂν τὸ διελέγχειν γένοιτο.



*siastes* silenzioso (una figura paradossale, che preferirebbe il silenzio alla libertà di parola), se incapace di dare quei consigli che tutto il resto della comunità divina sembra pronta a dispensare (cfr. 23 οἱ ἄλλοι [...] ποιήσετε). Questo, però, non interessa a Momo che, da vero personaggio satirico, critica e distrugge.

Il dio occupa così una posizione liminare tra le altre divinità, che gli garantisce l'estraneità satirica. In un primo momento, infatti, s'include nella comunità celeste ricorrendo massicciamente al 'noi' (cfr. 15 ἀντιληπτέον ἡμῖν ἐστίν, ἡμεῖς δὲ πάνυ ὀλιγώρως ἔχειν δοκοῦμεν πρὸς αὐτά), poi, con una sorta di *coup de théâtre*, se ne taglia fuori, passando improvvisamente al 'voi' (cfr. 22 ὥστε ὑμέτερον ἂν εἶη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων).

Dal § 35 inoltre la scena si allarga all'*agorà*, dove Timocle e Damide sono impegnati nel confronto sul tema della provvidenza all'origine delle iniziali preoccupazioni di Zeus (cfr. 4) e della convocazione dell'assemblea (cfr. 5). Il dibattito tra i due filosofi è scandito dai commenti degli spettatori celesti (cfr. 35, 42, 44, 45, 46, 50, 51), Momo e Zeus appunto, secondo un andamento che ricorda i *Contemplantes*, dove Hermes e Caronte commentano dall'alto l'incontro di Solone e Cresò (cfr. 11 e 13). Tra i due esiste però una differenza sostanziale: Hermes e Caronte sono entrambi portatori del punto di vista satirico, ma non Momo e Zeus. Il signore olimpico e gli altri dei sono infatti oggetto dell'osservazione satirica e per questo destinatari della *parrhesia* di Momo.

Il confronto terrestre tra i due filosofi ripropone dunque la dicotomia celeste; Damide, infatti, «parla in libertà» (44 παρρησιάζεται), è colto più volte in preda al riso,<sup>186</sup> è accusato di «impudenza» (38 ἀναίσχυντίαν) e di fare dell'ironia (53 εἰρωνεύη) e finisce per scatenare l'ira di Timocle, che lo rincorre per percuoterlo (cfr. 53). Il suo atteggiamento è tipicamente satirico.

Momo e Damide rappresentano quindi su piani diversi (celeste e terrestre) il medesimo punto di vista rispetto al problema della provvidenza divina, che risulta così ampliato.<sup>187</sup> Entrambi

<sup>186</sup> Cfr. 42 ταῦτα πῶς οὐ γέλωσ ἐστίν, ὃ καλὲ Τιμόκλεις; 51 ΔΑΜΙΣ ἦν πρότερον γελάσω ἐς κόρον, ἀποκρινούμαι σοι. ΤΙΜΟΚΛΗΣ ἄλλὰ εἰσκάς οὐδὲ παυσέσθαι γελῶν, 53 ὁ μὲν γελῶν, ὃ θεοί, ἄπεισιν.

<sup>187</sup> «L'epicureo Damide, che smonta la fiducia nella provvidenza divina dello stoico Timocle, non è altro che il suo doppio sulla terra con le stesse armi messe a disposizione, la *parrhesia* (JTr. 44 ἐξ ἀμάξης παρρησιάζεται), l'ironia



incarnano a buon diritto l'aspetto distruttivo della satira, dove i consigli di una *pars construens* per un nuovo mondo non sono ammessi.<sup>188</sup> Quel che conta è la critica, affidata a due voci che risuonano tra cielo e terra amplificandosi.

Il mondo divino è, come l'Ade, luogo altro per eccellenza, che per più di un verso fa da specchio deformante alla realtà terrestre,<sup>189</sup> così come alla parola di Momo fa da specchio, seppur con proprie peculiarità, quella del filosofo Damide.

*La 'moltiplicazione' della voce satirica e le Tesmoforiazuse e le Rane di Aristofane*

In *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* si assiste a una moltiplicazione dei portavoce della satira.<sup>190</sup> Lo *status* satirico di Cinisco e Micillo, di Hermes, Caronte, Solone e gli anonimi e irriverenti smascheratori della follia umana di *Cont.* 21, oltre che di Momo e Damide è infatti chiaro, pur nel riconoscimento di alcune peculiarità.

Nel *Cataplus*, il filosofo Cinisco e il ciabattino Micillo diventano così ciascuno una sorta d'incarnazione di un aspetto tipico delle voci luciane: Cinisco è il paradigma della diversità e dell'isolamento esplicitati da filosofo cinico nell'aspetto esteriore; a Micillo spetta invece un riso per molti versi corale.

In maniera analoga, nei *Contemplantes* a Hermes è riservata la creazione della *mechane* (cfr. 4-5) che rende possibile l'osservazione e a cui Caronte si rivela estraneo. Il nocchiero è d'altra parte detentore di un altro tratto satirico significativamente estraneo a Hermes: il riso, generato dallo scarto tra l'importante

(*JTr.* 52 εἰρωνεύη ταῦτα πρὸς ἐμέ), il riso (*JTr.* 51 πρότερον γελάσω ἐς κόρον [...] οὐδὲ παύσεσθαι γελῶν) e le modalità di indagine e di critica che Momos ben riconosce (*JTr.* 42 ταῦτα πάντα ἤξειν εἰς τοῦμφανὲς καὶ ἀκριβῶς ἐξετασθήσεσθαι), Camerotto 2014, 81.

<sup>188</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 per opposizione: Momo è infatti catalogato come vera e propria *pars destruens*, in opposizione alle altre divinità (il 'voi' di Momo, cfr. 22 ὥστε ὑμέτερον ἂν εἴη παύειν καὶ ἰᾶσθαι ταῦτα, τῶν καὶ ἐς τόδε αὐτὰ προαγαγόντων), invitate a dare consigli costruttivi.

<sup>189</sup> Brandão 2001, 220ss.

<sup>190</sup> Camerotto (2014, 26-27) individua voci satiriche di gradi diversi nel *De Morte Peregrini* e nel *Pseudologista* (ivi, 40).

esteriorità e la realtà misera e incerta, una nota che lo caratterizza in maniera paradossale, in quanto figura per tradizione cupa ed estranea al *gelos*.<sup>191</sup>

Infine, nello *Iuppiter tragoedus*, Damide assomma in sé una serie di caratteristiche satiriche (*parrhesia*, riso, ironia), mentre Momo è un campione di *parrhesia* (in linea peraltro con l'altro dialogo di cui è protagonista, il *Deorum Concilium*).<sup>192</sup>

In *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* Luciano porta dunque in scena un modo corale di condurre la satira; le voci si moltiplicano e a quelle principali se ne affiancano altre per così dire 'secondarie' (Solone e gli anonimi di *Cont.* 21) senza che i toni si appiattiscano, mentre per ciascuna rimangono intatti l'estraneità e l'isolamento necessari alla denuncia. L'abilità del Samosatense sta nel proporre personaggi sostanzialmente fedeli alle esigenze della satira e allo stesso tempo in linea con il contesto dei dialoghi di cui sono protagonisti. La molteplicità delle voci sottolinea, anzi, la possibilità che anche la denuncia possa avvenire da più punti di vista e non sia pertanto unidirezionale.

Ora, anche in questa moltiplicazione della funzione satirica, Luciano pare per certi versi inserirsi all'interno della tradizione. Una situazione 'analoga' è infatti stata studiata in uno dei modelli parodiati dall'autore, l'Aristofane delle *Tesmofoziause*, un'opera, come i più tardi *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus*, fortemente intrisa di parodia letteraria.<sup>193</sup> Né andranno dimenticate le *Rane*, altro testo carico di intenti parodici, chiaramente presente a Luciano in più luoghi del *Cataplus*.<sup>194</sup> Qui Aristofane portava in scena due stranieri nell'*Ade*, 'anticipando' i due stranieri sulla terra dei *Contemplantes*.

Nelle *Tesmofoziause* il Parente, quasi sempre presente in scena, era tecnicamente il protagonista del dramma, ma Euripide era la mente di diverse *mechanai*, rendendo possibile un parallelo con Caronte e Hermes, l'ideatore della *mechane* che permette al nocchiero l'osservazione della vita umana.<sup>195</sup> Inoltre,

<sup>191</sup> Sul mancato riso di Hermes, pp. 122ss.

<sup>192</sup> Le parole di Momo sono all'insegna della *parrhesia* anche nel *Deorum Concilium* (cfr. 2 e 6). Qui, per quanto invitato a esprimersi senza esitazioni (cfr. 3), suscita ancora una volta l'irritazione dell'interlocutore. Zeus lo invita, infatti, a non accusare Asclepio ed Eracle (cfr. 6), a non denigrare Ganimede (cfr. 8) e a fare attenzione nel criticare i Misteri egizi (cfr. 11).

<sup>193</sup> Tra i numerosi contributi sulla parodia in Aristofane, Rau 1967; Bonanno 1987b; Silk 1993.

<sup>194</sup> Sulla relazione tra il *Cataplus* e le *Rane*, le nn. 174-176 alle pp. 67-68.

<sup>195</sup> Pure il Parente è artefice di autonome trovate: il rapimento della bambi-

nella commedia Euripide delegava la funzione protagonista, incaricando il Parente di perorare la propria causa presso le donne (cfr. *Th.* 211ss.)<sup>196</sup> e nei *Contemplantes*, Caronte enfatizza a più riprese l'onniscienza e il ruolo di guida del dio, ponendosi totalmente nelle sue mani (cfr. 1-3). Anche nel *Cataplus* del resto, Cinisco e Micillo si passano continuamente di mano la funzione protagonista, una situazione che può essere affiancata alla coppia Dioniso/Xanthia, protagonisti delle *Rane* con cui il *Cataplus* condivide l'ambientazione.<sup>197</sup>

A livello strutturale inoltre, all'interno delle *Tesmofoiazuse* questo stato di cose si risolveva nel riconoscimento di due momenti: il primo con l'assemblea e la difesa di Euripide (cfr. vv. 279-784), il secondo, successivo alla parabasi, con il poeta che salva il Parente (cfr. vv. 846-1231).<sup>198</sup>

Una strutturazione analoga si ripresenta del resto nel *Cataplus*, dove dapprima Micillo si fa portavoce della satira contro Megapente (cfr. 14-18), mentre in un secondo momento (separato dal precedente dallo spartiacque dell'Acheronte, cfr. 19-21) è Cinisco a svolgere il ruolo di satireggiatore nelle vesti di accusatore del tiranno di fronte al tribunale di Radamante (cfr. 26-29). Allo stesso modo, la prima sezione dello *Iuppiter tragoedus* è occupata dall'assemblea divina e dalla sua convocazione, mentre dal § 35 la scena si sposta nell'agorà, con il confronto tra Damide e Timocle. Infine, anche i *Contemplantes* appaiono strutturalmente suddivisibili 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 della morte, cfr. 10), 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>199</sup> un tema anticipato nel

---

na (cfr. *Th.* 659-764) 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 (cfr. vv. 769-75), e la divertente ripresa dell'*Elena* (cfr. vv. 850-927).

<sup>196</sup> «Euripide manda in scena, fingendolo per l'occasione, il proprio "doppio", cui deve lasciare il ruolo primario per ragioni elementari di logica teatrale», Bonanno 1990, 253.

<sup>197</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>198</sup> Russo 1984, 295-298.

<sup>199</sup> Cfr. 21 ὦ μακάριε, οὐκ οἶσθα ὅπως αὐτοὺς ἢ ἄγνοια καὶ ἢ ἀπάτη

commento alla prima sezione del dialogo soloniano (cfr. 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 la morte.<sup>200</sup>

Andrà inoltre osservato che nelle *Tesmoforiazuse*, a differenza delle altre opere aristofanee, l'impresa non portava alla creazione di un nuovo ordine, ma si limitava a ristabilire l'equilibrio, nonostante l'azione fosse comunque caratterizzata, come quella di tutti gli eroi aristofanei, da una forte determinazione che li spingeva a ingegnarsi per superare creativamente l'*impasse*.<sup>201</sup> Questo è vero anche per le *Rane*, dove Dioniso, solo parzialmente fedele ai piani iniziali, riportava sulla terra Eschilo, il preservatore degli antichi costumi e non il 'rivoluzionario' Euripide.

Anche in *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* non si arriva del resto alla creazione di un nuovo mondo, un fatto che non rientra nelle dinamiche satiriche. Il Parente e Dioniso, più che affiancati nelle rispettive imprese da Euripide e Xanthia, sono così plausibili antenati della determinazione degli eroi lucianei in genere e dei protagonisti di *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* in particolare, in quanto possessori 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.

---

διατεθείκασιν.

<sup>200</sup> Cfr. 20 παραινέσω αὐτοῖς ἀπέχεσθαι μὲν τῶν ματαίων πόνων, ζῆν δὲ ἀεὶ τὸν θάνατον πρὸ ὀφθαλμῶν ἔχοντας. Il tono non va però sopravvalutato a discapito del riso; seppur, infatti, sia sparito dalle labbra di Caronte, risuona ancora su quelle di un gruppo ristretto ma sufficiente d'uomini (cfr. 21 καταγελῶσι), dotati dei tratti necessari all'osservazione satirica (*supra*, pp. 59ss.). Di contro Halliwell (2008, 451), concentrandosi sul riso di Caronte e la sua scomparsa, ne trascura le altre manifestazioni, a suo dire prive d'importanza tematica, ritenendo inevitabile che Hermes e Caronte divengano «more inclined [...] to regard humans as victims of a miserabile predicament», *ibidem*.

<sup>201</sup> Paduano 1982, 103-107; Bonanno 1990, 254; Tammaro 2006, 252-253.



## DA PLATONE A LUCIANO

La satira luciana non è solo *tolmema*, né è ispirata solo dalla commedia. Toni in parte diversi sono infatti caratteristici di quei dialoghi e personaggi che hanno come archetipo e interlocutore principale il dialogo filosofico.

Il punto di partenza resta però lo stesso: la ricerca della verità, che può per esempio concretarsi nella comprensione di che cosa susciti la smania per lo *pseudos* (cfr. *Philops.* 1) o nella convinzione di poter conseguire la felicità attraverso l'adesione a una filosofia (cfr. *Herm.* 1-2). Cambiano invece le forme per arrivare alla meta senza tuttavia negare, ancora una volta, la *mixis*.

### 1. Modello platonico e impresa satirica

Nel § 33 del *Bis Accusatus*, Luciano indica la commedia come uno strumento di contaminazione del dialogo platonico, un processo – si è appena visto – che interessa anche lo sviluppo e la costruzione dell'impresa e dei personaggi satirici. In maniera analoga con quanto accade con la commedia, anche l'ispirazione platonica può riguardare, oltre alla struttura dei dialoghi, le 'imprese' e la caratterizzazione dei portavoce della satira.

Di questo i dialoghi liciniani offrono un buon esempio, giacché richiamano da vicino la struttura e i motivi del dialogo platonico, indicato come archetipo in *Bis Acc.* 33.<sup>1</sup> Non si potrà inoltre esulare dall'analisi del *Nigrinus*, aperto da un dialogo d'inquadramento di tipo platonico (cfr. 1-12) e costruito su un

---

<sup>1</sup> Fra i dialoghi liciniani si è scelto di concentrare l'attenzione sulle opere con una struttura 'drammatica' più definita (*Eunuchus*, *Hermotimus*, *Lexiphanes*, *Navigium*, *Symposium*), servendosi di *De Saltatione*, *Imagines* e *Pro Imaginibus* (rispettivamente una sorta di trattato/encomio della pantomima e due elogi, tutti sotto forma di dialogo) come termini di confronto.

complesso gioco di scatole cinesi direttamente e strutturalmente confrontabile con il *Simposio* di Platone.<sup>2</sup> Né si tralascieranno il *Parasitus* e il *Philopseudes*, opere dove l'impianto e l'ispirazione platonica sono innestati su due generi in voga nel II d.C.: l'elogio paradossale e l'antica narrativa fantastica.

*Navigium, Symposium e Nigrinus: una questione di struttura e motivi tra 'scatole cinesi'*

L'influenza del dialogo platonico sulle opere con protagonista Licino è nota ed evidente. Risuona sia a livello microscopico (allusioni testuali e ripresa di motivi) sia macroscopico. *Navigium* e *Symposium* ne sono esempi efficaci.

Il primo si apre infatti secondo lo schema del *dialogue-promenade* caro a Platone (una *promenade*, peraltro, che ha luogo sulla strada tra il Pireo e Atene) e il *Symposium* propone un dialogo introduttivo, seguito dalla narrazione degli avvenimenti nella forma di dialogo narrato, un procedimento platonico recuperato con frequenza da Luciano.<sup>3</sup> Nel finale però, a differenza di quanto accade nel modello, il *Symposium* riprende la cornice, con Filone semplice destinatario delle riflessioni di Licino (cfr. 48 ὦ καλὲ Φίλων).<sup>4</sup> La struttura è inoltre amplificata dal gioco di specchi iniziale: come infatti nel *Simposio* platonico Apollodoro si apprestava a raccontare quanto narrato qualche giorno prima a un anonimo conoscente, informato da un tale cui Fenice aveva riferito tutto (a propria volta erudito da un certo Aristodemo, fonte anche di Apollodoro, cfr. 172a-173b), così Filone chiede a Licino chiarimenti su quanto raccontato da Carino, informato a propria volta da Dionico (cfr. 1).<sup>5</sup> A differenza

<sup>2</sup> Whitmarsh 2001, 265-279.

<sup>3</sup> Con questo stratagemma si aprono anche *Eunuchus* (cfr. 1-6), *Icaromenippus* (cfr. 1), *Necyomantia* (cfr. 1-2), *Nigrinus* (cfr. 1-12) e *Philopseudes* (cfr. 1-5) e fra tutti, Licino veste i panni di voce satirica in due occasioni: *Eunuchus* e *Symposium*. La struttura a cornice è inoltre propria del *De Saltatione* (cfr. 1-6), dove fa da contenitore a un trattato/encomio della pantomima (cfr. 7-85), in cui la cornice è ripresa nel finale (cfr. 85). Nell'*Hermotimus* Licino dedica all'eponimo stoico il cammino che gli resta da compiere (cfr. 11 ἐγὼ ἀφίημί σοι ὅσον ἔτι τὸ λοιπὸν τῆς ὁδοῦ), proponendo così un modulo che sembra collocare il dialogo (con le dovute peculiarità) tra i *dialogues-promenade*.

<sup>4</sup> Bompaire 1998, 190; Romeri 2001, 648; Zanotti Fregonara 2009, 7. In *Eun.* 13 la cornice è analogamente ripresa nel finale con un richiamo (ὦ ἑταῖρε) all'*hetairos* Panfilo.

<sup>5</sup> Una delle ragioni per cui Filone si è rivolto a Licino è che a lui era stato indirizzato da tale Carino, che per primo gli aveva raccontato la vicenda (cfr. 2

di Apollodoro, però, Licino fornisce una testimonianza autoptica, in cui anche il fruitore è coinvolto in maniera più diretta (cfr. *Symp.* 1 χθές e *Smp.* 173a πάνυ, ἔφη, ἄρα πάλαι).<sup>6</sup>

Il *Symposium* è poi strutturalmente identico all'*Eutidemo*, un'opera in cui, guarda caso, Platone giustappone la leggerezza dei discorsi sofistici alla pretesa serietà degli artefici, un contrasto riproposto da Luciano per i cosiddetti 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. Una simile alternanza tra dialogo e narrazione, verosimilmente propria anche di Menippo,<sup>7</sup> era dunque presente già in Platone.

Il *Navigium* è inoltre scandito da uno schema a tre (tre sono infatti i sogni narrati dai compagni di viaggio di Licino), che coincide perfettamente con il piano della *Repubblica*.<sup>8</sup> Analoghe

---

εἰ βουλοίμεθα τάληθῆ ἀκοῦσαι καὶ ὅπως ἐπράχθη ἕκαστα, παρὰ σὲ ἡμᾶς ἦκειν ἐκέλευσε). Filone è certo che Licino riporterà alla lettera quanto visto e sentito, da ascoltatore 'professionista' (cfr. 2 τοὺς λόγους αὐτοὺς ἂν ἀπομνημονεύσαι ἄτε μὴ παρέργως τῶν τοιούτων, ἀλλ' ἐν σπουδῇ ἀκροώμενον). Nonostante le pretese, infatti, ha più voglia di raccontare di quanto ne abbia lui di ascoltarlo (cfr. 4). In maniera analoga, nel *Simposio* platonico, Glaucone era certo che Apollodoro fosse il «più adatto», δικαιοτάτος (172b), a riferire il discorso di Socrate, ed è per questa ragione che gli si è rivolto. Inoltre, mentre Apollodoro non ha reticenza a parlare perché si occupa di filosofia, Licino si mostra reticente per via dell'indecenza dei 'filosofi' (Romeri 2002, 198 e 201).

<sup>6</sup> Romeri 2002, 197-198. Anche nell'*Eunuchus* Licino si dichiara testimone autoptico (cfr. 1 ἐξ ἀγορᾶς μὲν ἦκω σοι), un'affermazione di valore per Anderson (1976a, 62) circa la possibilità che la vicenda possa aver effettivamente avuto luogo. Al di là della verosimiglianza della contesa (Oliver 1981, in partic. 222-223; Anderson 1994, 1440; Nesselrath 2009, 130), il dato autoptico potrebbe di contro corroborare la possibilità che sia stata inventata; nel *Symposium* (cfr. 1 χθές) e nel *Philopseudes* (cfr. 5 ἐγὼ γέ τοι παρὰ Εὐκράτους ἦκω σοι τοῦ πάνυ) la medesima pretesa dà verosimiglianza ad avvenimenti palesemente immaginati.

<sup>7</sup> «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.*», MacLeod 1991, 265. Bompaire (1958, 314-317) esprime cautela rispetto a supposti elementi menippeï nel *Symposium*; la compresenza di prosa e versi è infatti in linea con la tradizione simposiaca in cui i comasti avevano un ruolo centrale (*contra* Gallardo 1972, 243). Va inoltre osservato che già l'*Eutidemo* era intramezzato da commenti rivolti dal narratore a un pubblico fittizio (Branham 1989, 105) e che l'alternanza di discorso diretto e indiretto in un dialogo come il *Nigrinus* è evidentemente modellata su Plato *Phdr.* 228d (Anderson 1978a, 368, cfr. Anderson 1976a, 147; Whitmarsh 2001, 272-273).

<sup>8</sup> La costruzione tripartita della *Repubblica* era già stata osservata dagli autori dei *progymnasmata* (per la loro influenza su Luciano, Kennedy 2003). Anderson (1976a, 156-157) non manca di notare che è anche caratteristica di



strutture tripartite, o percepibili come tali, compaiono – come già ricordato – nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone* (tra i dialoghi favoriti dal Samosatense) e tra le opere luciane caratterizzano *Contemplantes*, *Gallus*, *Parasitus*, *Piscator*, *Timon* e altri due dialoghi liciniani, *Eunuchus* e *Lexiphanes*.<sup>9</sup> Nel primo, alla cornice iniziale (cfr. *Eun.* 1-3) segue il dibattito centrale (cfr. 4-9), concluso dall'inattesa denuncia dell'immoralità di Bagoa (cfr. 10-13).<sup>10</sup> Nel secondo, la scena finale, dove l'eponimo protagonista ascolta Licino in religioso silenzio (cfr. *Lex.* 22-25), fa da *pendant* all'interludio iniziale, dove il personaggio satirico ha ascoltato la lettura dell'anti-simposio (cfr. 1-15); al centro un vivace scambio di battute, con l'intervento del medico Sopolì (cfr. 16-21).

*Navigium* e *Symposium* risentono inoltre del modello platonico per temi e motivi come l'invisibilità (cfr. *R.* 577c-580c in partic. 579d-e), rievocata nella storia di Gige e dell'anello (cfr. *Nav.* 44)<sup>11</sup> e la comparazione tra la navigazione e l'arte oratoria (cfr. *Grg.* 511d-512a), estesa nel *Navigium* al trasporto del grano (cfr. 1-9) e immagine dell'eloquenza allegorica d'ispirazione divina.<sup>12</sup> Essa suscita in Adimanto un irresistibile desiderio di ricchezza e ricorda, oltre ai sogni politici di *Repubblica* e *Leggi*, la navigazione di Socrate nel *Fedro* (cfr. 279b-c), quando il filosofo, partito come Ulisse a consultare l'anima di Tiresia, scopre il tesoro della saggezza attraverso il ricordo, la verità iniziatica esposta nell'inno a Eros.<sup>13</sup>

---

aneddotica morale: Eliano (cfr. *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*, Anderson 1977, 363ss.; Anderson 1982, 88-90, in partic. 89.

<sup>9</sup> Si veda a pp. 24ss.

<sup>10</sup> Anderson 1976a, 161.

<sup>11</sup> In *R.* 359d-360d s'immagina come si comporterebbe un uomo giusto in possesso dell'anello; nessuno è abbastanza forte da non rubare, accoppiarsi con chi desidera, uccidere, ferire e agire come un dio tra gli uomini, una supposizione riferita da Luciano agli stoici in *Bis Acc.* 21 (Husson 1970, II, 88).

<sup>12</sup> «The immense size of the ship and its destination in Italy betoken a world far different from Plato's», Jones 1986, 158. Già in Omero la navigazione era ora immagine delle menzogne di Ulisse (cfr. *Od.* XIV 285-92, 334-35), ora della parola divina che si realizza al ritorno di Menelao dall'Egitto (Laplace 1985, 73; Houston 1987).

<sup>13</sup> Laplace (1985, 73) inquadra l'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*», *ivi*, 74.

Il *Navigium* si apre inoltre sulla scia della *Repubblica* (cfr. 327a) e sviluppa un *peri politeias* dedicato ai sogni di grandezza di tre 'tiranni'.<sup>14</sup> Tutto o quasi concorre a creare un'atmosfera platoneggiante: dalla passeggiata sulla strada dal Pireo ad Atene (che richiama quella di Socrate nella *Repubblica*) al nome di Adimanto (che in *R.* 327c è tra quanti raggiungono Socrate di rientro dal Pireo). Lo stesso demo di origine, Mirrinunte (cfr. 1), colloca la figura in un'atmosfera classica, in cui risuona il richiamo al Fedro dell'omonimo dialogo di Platone (cfr. *Smp.* 176d Φαίδρον τὸν Μυρρινούσιον).<sup>15</sup> Evidentemente platonico è inoltre il grazioso siparietto dal sapore socratico, dove Adimanto è chiamato a gran voce dai compagni: Ἀδείμαντε, σέ φημι τὸν Μυρρινούσιον τὸν Στρομβίχου (10), una scena che rievoca quella in cui, nel *Simposio*, Apollodoro raccontava di essere stato richiamato (sulla strada dal Falero ad Atene) da un amico che, riconoscitolo di spalle, l'aveva apostrofato: ὦ Φαληρεὺς [...] οὗτος Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμενεῖς; (172a).<sup>16</sup> Adimanto sogna inoltre una casa ὑπὲρ τὴν Πουκίλην (13), preferendola alla dimora paterna παρὰ τὸν Ἰλισσόν (13), entrambe in luoghi cari a Platone (cfr. *Phdr.* 229a et ss.).

È inoltre rilevante la concordanza d'intenti che spinge i viaggiatori del *Navigium* e i simposiasti del *Simposio* a fare a turno il proprio intervento sull'argomento precedentemente stabilito: passare il tempo nel modo più piacevole possibile (cfr. 16 οὕτω γὰρ ἂν ἡμᾶς ὁ τε κάματος λάθοι καὶ ἅμα εὐφρανόμεθα ὥσπερ ἡδίστῳ ὄνειρατι ἐκουσίῳ περιπεσόντες, *Smp.* 173b), secondo l'ordine già fissato.<sup>17</sup> Nel *Navigium*, però, i discorsi finiscono col superarsi per absurdità (e non per 'qualità') e l'ultimo a fare il proprio intervento è Timolao con le sue sconcertanti fantasie.<sup>18</sup> Come inoltre nel *Simposio* Socrate prendeva

<sup>14</sup> Anderson 1976a, 162. Sul *peri politeias* del *Navigium*, la n. 189 a p. 135.

<sup>15</sup> Husson 1970, II, 3.

<sup>16</sup> Il parallelo è istituito da Helm (1906, 337-338) ma rifiutato da Husson (1979, II, 27) giacché ritorna in più luoghi e con toni diversi. Tuttavia, mentre 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 Strepziade di Aristofane si svegliava proprio al canto dello stesso animale, lamentando la propria povertà di fronte ai sogni aristocratici del figlio (cfr. *Nub.* 1ss.), nel *Navigium* l'immagine sembra effettivamente avere sapore socratico, cfr. 11; Anderson 1976a, 16 e 103.

<sup>17</sup> Cfr. *Symp.* 37 dove il platonico Ione afferma παρὰ τῶ ἡμετέρῳ Πλάτωνι ἐν λόγοις ἢ πλείστη διατριβὴ ἐγένετο dove διατριβὴ vale *otium* (Bompaire 1998, 222 n. 5).

<sup>18</sup> Husson 1970, II, 43. I sogni del *Navigium* sono preparati dal clima fanta-

la parola per ultimo, così nel *Navigium* Licino, con piglio satirico, trae le degne conclusioni, presiedendo sino all'ultimo (e con autorità indiscussa) al passatempo, ma senza prendervi parte, dopo averne decretato l'inizio rispondendo alla platonica domanda di Adimanto: τίς γοῦν πρῶτος ἄρξεταί; (17).<sup>19</sup>

Il gioco tra il *Symposium* e l'omonimo precedente è, se possibile, ancora più evidente. Il dialogo si caratterizza, infatti, per l'alternanza di imitazione e contraffazione, di richiami e di contrasti e mentre il quadro indecente dei filosofi lo allontana dal precedente, la sobrietà di Licino lo avvicina.<sup>20</sup>

L'ἄκκλητος Aristodemo rivive dunque in Alcidamante e il suo arrivo imprevisto è accostato a quello di Alcibiade;<sup>21</sup> il ritardatario Socrate rinasce nel medico Dionico (cfr. 20), corrispettivo di Erissimaco, e nel racconto delle ragioni del ritardo (una sfida auletica con il musicista Polipreonte, cfr. 20) sembra dare nuova vita alla famosa competizione del satiro Marsia, cui Alcibiade aveva paragonato Socrate (cfr. 215b); inoltre, in quanto primo narratore della vicenda, la figura di Dionico può essere a giusto titolo accostata a quella di Aristodemo.<sup>22</sup> A Socrate che riferisce il discorso di Diotima (cfr. 201a et ss.) fa poi da contrappunto la lettura della lettera di Etoimocle (cfr. 22ss.), due momenti di svolta (per quanto opposti) per gli eventi nar-

stico e meraviglioso della sezione iniziale (cfr. 1-10) e conoscono una *climax* che va dalle più volgari fantasie di ricchezza di Adimanto alle più complesse di Timolao (Moricca 1914, 316-333 e 457-476; Affholder 1960, 338; Husson 1970, I, 9). Una *climax* analoga è proposta da Luciano in *Anacharsis*, *Philopseudes* e *Toxaris* (Bompaire 1958, 308; Anderson 1976a, 157).

<sup>19</sup> Con 'platonica' si fa riferimento alla forma pleonastica, secondo un modulo impiegato da Platone ad apertura del *Simposio*, cfr. 177d, 178a (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>20</sup> Romeri 2002, 200. Il *Simposium* luciano presenta interessanti punti di contatto anche con il *Fedro*. Qui l'eponimo protagonista mostrava una certa reticenza a recitare a Socrate il discorso di Lisia, esattamente come una certa reticenza caratterizzerà Licino nel *Symposium*. L'ascendenza platonica è confermata dal ricorso al verbo θρύπτω (4 θρύπτῃ), lo stesso utilizzato per la riluttanza di Fedro (228c e 236c). Romeri 2002, 202-204; DELG, s.v. θρύπτω.

<sup>21</sup> Cfr. 12 ἐπεισέπαισεν ὁ Κυνηκὸς Ἀμλκιδάμας ἄκκλητος, *Smp.* 174c ἐγώ, οὐχ ὡς σὺ λέγεις, ὦ Σώκρατες, ἀλλά, καθ' Ὅμηρον, φαῦλος ὢν ἐπὶ σοφοῦ ἀνδρὸς ἰέναι θοίνην ἄκκλητος.

<sup>22</sup> Anderson 1976a, 48; Zanotti Fregonara 2009, 10. Gallardo (1972, 246) accosta il racconto di Dionico a quelli fantastici della Cena di Trimalcione (cfr. Petr. 62ss.). Romeri (2002, 198 e 200) nota che mentre il ritardo non aveva evitato a Socrate di partecipare al banchetto, nel caso di Dionico gli impedisce di prendere parte agli avvenimenti ed esserne un testimone valido.

rati.<sup>23</sup> La lettera denuncia inoltre la relazione tra Difilo e Zenone (cfr. 27), proponendo la coppia omosessuale tipica della letteratura simposiaca.<sup>24</sup> Infine, la lode della continenza socratica e delle virtù militari del filosofo (cfr. 214a et ss.) si oppone alla lotta del cinico Alcidas con il buffone Satirione e la scena finale è dominata da un solo 'sopravvissuto', Alcidas appunto, che a differenza di Socrate (cfr. 223d) dorme (cfr. 47).<sup>25</sup>

Nel *Symposium* ritornano inoltre gli argomenti classici del dialogo platonico (cfr. 39-40), ma mentre in Platone i *logoi* erano separati dal momento conviviale, in Luciano l'attenzione è fissata sul cibo e sul vino (cfr. 11, 14, 34, 38) e gli invitati finiscono tutti ubriachi (cfr. 17).<sup>26</sup> L'interesse filosofico ha quindi lasciato il posto a quello alimentare e all'*agon* sull'*eros* è sostituito un vero e proprio *agon* alimentare. In questo modo, dove prima regnava l'ordine stabilito dalle parole, ora regna la confusione tra *logoi* e cibo e tra il *deipnon* (che continua a insinuarsi e dominare) e il *symposion*, sino a quando il primo ha la meglio trasformandosi in uno strumento di battaglia.<sup>27</sup>

<sup>23</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.

<sup>24</sup> Gallardo 1972, 246 e 250.

<sup>25</sup> Relihan 1992. Bompaire (1958, 316-317) aggiunge a tutto questo 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, cfr. *Symp.* 18-19, corrispettivo del Filippo del *Simposio* senofonteo, cfr. 1.11 (cfr. Gallardo 1972, 245).

<sup>26</sup> Romeri 2001, 647-65; Romeri 2002, 197-207 (per una negazione di qualsiasi intento parodico del *Symposium* luciano nei confronti del *Simposio* platonico, cfr. *ivi*, 194); Zanotti Fregonara 2009, 8. Per Gallardo (1972, 247) la minuziosa descrizione delle pietanze condotta da Luciano allontana dal simposio filosofico di Platone, avvicinando invece a Petronio. Gassino (2002b, 261-264) mostra come Luciano non condanni il consumo di vino di per sé; la *bagarre* scaturisce dall'associazione con i cosiddetti filosofi.

<sup>27</sup> Piano filosofico e alimentare si confondono anche nella lettera di Etoimocle in *Symp.* 22-23 (Romeri 2002, 209-219). Branham (1989, 111-113) nota come nel dialogo siano inseriti tutti i motivi normalmente presenti in un simposio ma consapevolmente esclusi dal banchetto platonico. Questo perché il dialogo si presenta come un'inversione parodica della platonica «symptotic competition in wit», *ibidem*; gli ospiti incarnano 'virtù' opposte a quelle richieste dal *decorum* e il carattere agonistico si sposta dal piano dell'*eros* a quello eristico, in una spuria imitazione dell'*agon* platonico. «Plato's *Symposium* is the setting for discourses on love; Lucian's is the frame for deeds of hatred», Anderson 1976a, 162, cfr. *ivi*, 146-148; Relihan 1992, 224. Per Bompaire (1958, 316 n. 2) un germe della brutalità del *Symposium* luciano compariva già in Platone, nel movimentato ingresso in scena di Alcibiade (cfr. Gallardo 1972, 242). Per il *Symposium*, esempio di ἀντισυμποσιάζειν (cfr. *Lex.* 1 ἀντισυμποσιάζω τῷ Ἀρίστωνος ἐν

I dialoghi liciniani non sono però i soli a vantare un'ispirazione marcatamente platonica. Al riguardo merita infatti di essere citato il *Nigrinus* che, peraltro, si apre con un dialogo d'inquadramento di tipo platonico (lo stesso già rilevato per *Eunuchus*, *Icaromenippus*, *Necyomantia* e *Symposium*).<sup>28</sup> Nel dialogo il complesso gioco di scatole cinesi è direttamente e strutturalmente confrontabile con il *Simposio* di Platone, di cui travalica i limiti e problematizza la prospettiva autoriale.<sup>29</sup> L'opera è infatti introdotta da una lettera dedicatoria aperta dalla formula di saluto εὖ πράττειν (cfr. *Ep. passim*, R. 621d), «in good Platonic fashion». <sup>30</sup> Con la lettera (cfr. *praef. Nigr.* 1), un certo Λουκιανός indirizza il dialogo al filosofo Nigrino. Questo è poi a propria volta incorniciato da una conversazione tra due personaggi anonimi (cfr. 1-12), uno dei quali riporta il dialogo della sezione centrale (cfr. 13-34), 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 indiretto, nella pretesa di una parafrasi libera modellata su Plato *Phdr.* 228d.<sup>31</sup> Le parole del filosofo sono quindi riferite previo avvertimento che non si tratterà di un discorso mimetico, sebbene l'anonimo interlocutore dichiara di essersi preparato (cfr. 6), un dettaglio già presente nel *Simposio*, dove Apollodoro affermava, prima, di non essere a corto di esercizio nel riferire la conversazione che

---

ἀντῶ), Romeri 2001, 647-651; Romeri 2002, 193ss. e Zanotti Fregonara 2009, 6-10. Infine, Frazier (1994) sottolinea che nel dialogo Luciano gioca sì con temi letterari ma anche con un codice sociale che offre la possibilità di un parallelo con le *Quaestiones Conviviales* (per un ridimensionamento di questa interpretazione, comunque condivisa, Romeri 2002, 194-196).

<sup>28</sup> Per un'analisi della struttura e della composizione del dialogo, Quacquarelli 1956; Hall 1981, 157-164.

<sup>29</sup> Whitmarsh 2001, 265-279. Per il gioco del *Simposio* platonico, sottolineato e complicato dal carattere diegetico del *reportage*, Halperin 1992, 96-100.

<sup>30</sup> Clay 1992, 3421. «Ma il grande Platone [...] consiglia di rifiutare decisamente il "sii lieto", τὸ μὲν 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» (Luc. *Laps.* 4). Schwartz (1965, 96) rileva anche l'ascendenza epicurea dell'espressione, cfr. Diog. 10.24 (35) e 25 (83).

<sup>31</sup> Anderson 1978a, 368; Whitmarsh 2001, 272-273. «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» (*Nigr.* 11, cfr. *Phdr.* 228d παντὸς μᾶλλον τὰ γε ὅματα οὐκ ἐξέμαθον τὴν μέντοι διάνοιαν [...] ἐν κεφαλαίοις ἕκαστον ἐφεξῆς δίδειμι, ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ πρώτου).

ebbe luogo in casa di Agatone (cfr. 173c οὐκ ἀμελετήτως ἔχω) e, poi, osservava che si sarebbe trattato di una *diegesis* e non di un dialogo (cfr. 174a ἐξ ἀρχῆς ὑμῖν ὡς ἐκεῖνος διηγείτο καὶ ἐγὼ περιάσομαι διηγήσασθαι). 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>32</sup>

Nella realtà di entrambe le opere però, le parole di Nigrino e dei simposiasti sono di fatto parzialmente riportate in forma mimetica (cfr. *Nigr.* 21 ὁ δὲ δὴ ἔφην e 25 καὶ ταῦτα μὲν οὖν γελοῖα ἤγειτο), alternando dialogo e narrazione. Nel *Nigrinus* si finisce infatti per ricorrere anche alla prima persona (cfr. 16-25) producendo un discorso che, nei fatti, non tiene fede alla promessa di mantenere vivo il potere delle parole del filosofo, che risulta a tratti confusamente oscurato.<sup>33</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>34</sup>

L'interludio iniziale presenta inoltre numerose reminiscenze platoniche. Si insiste infatti sul carattere radicale della conversione (cfr. 1 ἄφνω μεταβέβλησαι [...] οὕτως ἐν βραχεῖ), un aspetto su cui anche Apollodoro e Alcibiade si erano soffermati nel *Simposio*.<sup>35</sup> Tale conversione è del resto descritta come un

<sup>32</sup> Clay 1992, 3421-3422.

<sup>33</sup> Schlapbach 2010, 266. Il passaggio alla prima persona è la prima di alcune contraddizioni che hanno portato a interrogarsi su modi e tempi di composizione del dialogo. I §§ 26-28 costituiscono infatti una parentesi: riportano alcune informazioni sullo stile di vita del filosofo, peraltro stranamente riferite al passato (cfr. 26 διετέλει, 26 ἠξίωσεν, 26 διωμολόγει, 26 παρέλθη, ma si veda subito dopo, nel medesimo paragrafo, il presente παρέχει), e si ha l'impressione che all'incontro fossero presenti alcuni discepoli (cfr. 27 παρήνει δὲ τοῖς συνοῦσι e 28 ἕνα δὲ καὶ αὐτός εἶδον). Difficile spiegarsi le ragioni di tali 'anomalie': dialogo composto malamente o poco accorta riunione di versioni differenti? Per una possibile risposta, la n. 73 a p. 99.

<sup>34</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' ἐγὼ, ἦ δ' ὅς), precedute o seguite dal soggetto o ricorrenti all'interno di un inciso, riconoscibili nell'intero *corpus* platonico (Andrieu 1954, 316-319). Ripetute periodicamente, avvertono il lettore della natura indiretta del discorso (Hornsby 1956, 37-40; Bacon 1959, 415-430; Dover 1980, 80-81; Halperin 1992, 97).

<sup>35</sup> Tackaberry 1930, 64ss. (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» (*Smp.* 173a); (Alcibiade) «quando s'ode te [...] siamo tratti violentemente da

passaggio dalle tenebre alla luce (cfr. 4 ἔχαιρον δ' αὖ ὥσπερ ἐκ ζοφεροῦ τινος ἀέρος τοῦ βίου τοῦ πρόσθεν ἐς αἰθρίαν τε καὶ μέγα φῶς ἀναβλέπων), secondo uno scenario che riecheggia l'immaginario epistemologico e ontologico del mito della caverna nei libri centrali della *Repubblica* (cfr. 514a-517a, 518a-e)<sup>36</sup> e con allusioni all'immagine del volo del *Fedro* (cfr. 247a-e). La rievocazione degli amanti, che richiamano alla memoria gli innamorati lontani come se fossero presenti (cfr. 7), ricorda un passo del *Fedone*.<sup>37</sup>

Infine il *Nigrinus* si apre e si chiude con immagini platoniche: la metafora del male agli occhi, causa del viaggio a Roma (cfr. 2), rievoca *R.* 518a-519b<sup>38</sup> e gli effetti delle parole di Nigrino ricordano quelli più noti dell'insegnamento socratico; la ripresa dell'immagine del morso (cfr. 38 οἱ πρὸς τῶν κυνῶν τῶν λυσσῶντων δηχθέντες οὐκ αὐτοὶ μόνοι λυσιώσιν [...] συμμεταβαίνει γάρ τι τοῦ πάθους ἅμα τῷ δήγματι καὶ πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχῆ) si ricollega, infatti, all'aporia suscitata dalle parole del filosofo ateniese (cfr. *Smp.* 218a), il cui destinatario poteva peraltro essere colpito da ἰλιγγος (cfr. *Nigr.* 35 ἰλίγγω κατελημμένος [...] ἀπορούμενος e *Plato Ly.* 216c).<sup>39</sup>

Tra i modelli platonici del dialogo andrà inoltre citato (accanto a *Fedone*, *Fedro*, *Simposio* e *Repubblica*) anche il *Menesseno*, per via dello spiccato interesse per la retorica, combinato con

noi stessi, ἐκπεπληγμένοι ἐσμέν, e veniamo invasi» (215d).

<sup>36</sup> Così già Peretti 1946, 21.

<sup>37</sup> Trapp 2008, 117, cfr. 73d οὐκοῦν οἶσθα ὅτι ἐρασταί, ὅταν ἴδωσι λύραν ἢ ἰμάτιον ἢ ἄλλο τι οἷς τὰ παιδικὰ αὐτῶν εἶωθε χρῆσθαι, πάσχουσι τοῦτο ἔγνωσάν τε τὴν λύραν καὶ ἐν τῇ διανοίᾳ ἔλαθον τὸ εἶδος τοῦ παιδὸς οὗ ἦν ἡ λύρα;

<sup>38</sup> Cfr. *R.* 518a διτταὶ καὶ ἀπὸ διττῶν γίνονται ἐπιταράξεις ὄμμασιν, ἔκ τε φωτὸς εἰς σκότος μεθισταμένων καὶ ἐκ σκότους εἰς φῶς. ταῦτα δὲ ταῦτα νομίσας γίνεσθαι καὶ περὶ ψυχὴν. Anche Albino (XVII 2), il filosofo platonico che per alcuni si celerebbe dietro Nigrino (*infra*, estesamente la n. 174), ricorre a un'immagine simile: le ricchezze sono di grande ostacolo alla virtù che, invece, rende sempre più acuto l'occhio dell'anima (Quacquarelli 1956, 62-63 e 69).

<sup>39</sup> Whitmarsh 2001, 274-277. L'immagine del morso (*infra*, pp. 140ss.) torna anche in *Dips.* 9 (ὥστε σύγγνωτε, εἰ δηχθεὶς καὶ αὐτὸς τὴν ψυχὴν ἠδίστω τούτῳ καὶ ὑγιεινοτάτῳ τῷ δήγματι ἐμφοροῦμαι χανδὸν ὑποθεὶς τῷ κρουνῶ τὴν κεφαλὴν), in *Herm.* 86 (φιλοσόφῳ δὲ ἐς τὸ λοιπὸν κἂν ἄκων ποτὲ ὀδῶ βαδίζων ἐντύχῳ, οὕτως ἐκτραπήσομαι καὶ περιστήσομαι ὥσπερ τοὺς λυτῶντας τῶν κυνῶν) e in *Philops.* 40 (σὺ τοίνυν ἔοικας αὐτὸς ἐν Εὐκράτους δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδωκέναι κάμοι τοῦ δήγματος).



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* (cfr. *Nigr.* 35 εἶτα πολλῆ συγχύσει καὶ ἰλίγγῳ κατελημμένος, τοῦτο μὲν ἰδρῶτι κατερροέομην e *Prt.* 328d καὶ ἐγὼ μὲν πολὺν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπων ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν).<sup>40</sup>

*Dall'ispirazione all'impresa: l'eironeia da socratica (e comica) a satirica*

Nel vasto numero dei dialoghi luciani, anche l'ispirazione platonica può permeare le parole e la caratterizzazione dei personaggi satirici. Tra le caratteristiche che Luciano attribuisce a Licino, infatti, *l'eironeia* (di cui l'esperienza socratica è presupposto innegabile e indispensabile)<sup>41</sup> è tra le più costanti: non c'è quasi dialogo, infatti, in cui questo personaggio non parli da *eiron*. Come Socrate anche *l'eiron* Licino dunque suscita negli interlocutori la sensazione di essere per lo meno sbeffeggiati, senza perdere in alcun modo autorità e restando, come già accadeva al filosofo, un'indiscutibile *auctoritas*. Così, nel *Navigium* ha il compito di συκοφαντῶν τοὺς ἄλλους (46) e il suo parere, non sempre ben accetto (si veda, ad esempio, il vocativo ἀνθρώπε al § 21 con cui Adimanto lo apostrofa irritato), è comunque sollecitato.<sup>42</sup> Per non parlare di quanto accade con Lessifane, ansioso di sottoporgli a giudizio l'anti-simposio (cfr. *Lex.* 1), o con

<sup>40</sup> Smith (1897, 339-341) legge il *Nigrinus* come un'opera sofistica rivolta al pubblico di Atene, cui Luciano avrebbe offerto una sorta di Panatenaica, elaborata alla maniera platonica. Nesselrath (2009, 123), pur avanzando la possibilità che l'opera sia stata scritta per ingraziarsi Atene, non prende una posizione definitiva. Per il *Menesseno* come modello del *Nigrinus*, Schlapbach 2010, 261. «In several of the passages imitated by Lucian, Plato was in fact presenting material which he scarcely approved: Aspasia's curious speech (*Phdr.* 230E<sub>ff.</sub>); and Protagoras' specious display (*Prt.* 328D/*Nigr.* 35). And these reminiscences might have introduced an ironic speech by Nigrinus», Anderson 1978a, 372-373 n. 18.

<sup>41</sup> In Platone, il campo semantico di *eiron* sembra 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. Anche se tale cambiamento è di difficile collocazione cronologica, l'ipotesi che possa essere ascritto, in qualche modo, alla figura di Socrate, appare quantomeno intrigante (Cornford 1968, 139; Guthrie 1969, 446-447; Vlastos 1991, 25ss.; Roochnik 1995, 39-52; Gordon 1996, 131-137).

<sup>42</sup> Husson 1970, I, 3-4 e II, 52.



Ermotimo che, superate le pretese da maestro, si affida ai suoi ragionamenti (cfr. *Herm.* 21).

L'*eironeia* liciniana ha inoltre una chiara volontà irrisoria, che la avvicina per certi versi alla maliziosa *eironeia* comica senza tuttavia che vi si identifichi totalmente: ne recupera infatti l'intento canzonatorio ma non la volontà di ingannare.<sup>43</sup> Mentre, quindi, in commedia l'*eironeia* camminava di pari passo con l'*alazoneia* e in Platone l'*iron* si spogliava dei tratti dell'*alazon* (in quanto custode fedele dell'imponente costruzione dialettica della ricerca, che non lascia spazio ad atteggiamenti maliziosi e sarcastici),<sup>44</sup> in Licino i tratti derisori della prima convivono con l'assenza di qualsiasi volontà di inganno nella seconda, senza più convergere nell'*alazoneia*.

Ora è proprio il *Navigium*, con l'ironia sferzante di Licino, a mostrare come il recupero dell'*eironeia* comica possa convivere, in un testo di evidente ispirazione platonica, con l'*eironeia* socratica ma privato dei tratti dell'*alazoneia*.<sup>45</sup> Adimanto e compagni infatti si sentono derisi ma non imbrogliati, perché riconoscono il gioco ironico di Licino che colpisce impietosamente, senza lasciare margine di ripresa, i tre amici in preda all'illusione del sogno. L'ironia della voce satirica del *Navigium* non genera quindi inganno ma riso, gesto tanto supremo e caratterizzante da chiudere icasticamente il dialogo: τὸ γελάσαι μάλα ἠδέως (46) è quanto a conclusione Licino afferma di desiderare, sottolineando che ricchezze, potere e fantasie di grandezza non contano nulla, zittite dalla satira e dal riso.

L'*eironeia* è strumento di denuncia anche nel *Lexiphanes*. Torna, infatti (anche se appena scorciata), nella cornice iniziale, dove si concreta in un gioco malizioso con l'eponimo protagonista, consapevole del fatto che la derisione di Licino altro non sia che una manifestazione d'ironia: di fronte alle provocazioni lo invita a smettere di esercitarla (cfr. 1 τὸν μὲν εἴρωνα πεδοῖ κατάβαλε).<sup>46</sup> Licino promette allora di essere un ascoltatore at-

<sup>43</sup> Gli eroi aristofanei sono il risultato della complessa compenetrazione di diverse componenti, tra cui spiccano *alazoneia* ed *eironeia* (cfr. *Nub.* 449 μάσθλης εἴρων γλοιὸς ἀλαζών). Se infatti l'*iron* è chi pretende di avere meno conoscenza e potere di quanto realmente abbia, l'*alazon* è chi reclama un rispetto non dovutogli (cfr. Aristot. *EN* 1127a-b), vantando conoscenze e abilità oltremisura di cui si serve nel proprio interesse (Thiercy 1986, 187; Silk 2000, 232).

<sup>44</sup> Lanza 1997, 78-89.

<sup>45</sup> Husson 1970, I, 11-12.

<sup>46</sup> Licino chiede a Lessifane di leggergli alcuni passi della nuova creazione,

tento (cfr. 1), ma poi risponde a Lessifane, che ne reclama l'attenzione, dicendosi certo delle sue qualità (cfr. 1 ἔοικε τοιοῦτος εἶναι σός γε ὤν). Se – come sembra – ironia c'è, questa volta non è avvertita dal destinatario, che si abbandona alla lettura di parte dell'anti-simposio senza apparentemente comprendere il senso della battuta, come parrebbe invece richiesto al pubblico esterno, interessato al processo satirico. Per funzionare e garantire il proseguimento del dialogo, del resto, la stessa *eironeia* socratica non doveva essere intesa dai destinatari interni o perlomeno da parte di essi, mentre poteva essere letta e interpretata dal pubblico esterno.<sup>47</sup>

È però significativo che, cornice a parte, l'*eironeia* non risuoni altrove nel *Lexiphanes*, in linea, con tutta verosimiglianza, con l'intento dell'opera. Mentre infatti nel *Navigium* gli atteggiamenti maliziosi e sarcastici dell'*eiron* comico sono recuperati e arricchiti dall'esperienza socratica, divenendo fonte di riso in funzione dell'obiettivo satirico, nel *Lexiphanes* Licino quasi non si spende a smascherare l'eponimo protagonista, che anzi sembrerebbe già smascherato giacché tutte le persone più o meno colte ridono di lui (cfr. 23). Questa volta a Luciano preme proporre 'soluzioni' alla situazione denunciata e una buona sezione del dialogo, dal § 18 in poi, è dedicata alla somministrazione dell'emetico e alla nuova istruzione di Lessifane.

Nell'*Hermotimus* Licino si serve invece dell'*eironeia* per provocare ironicamente lo stoico e fare in modo che si senta a tal punto chiamato in causa da assumere una posizione di 'supe-

---

così da non perdere il divertimento (cfr. 1 μὴ παντάπασιν ἀπολειποίμην τῆς ἐστίασεως) ed essere irrorato di nettare (cfr. 1 νέκταρος γὰρ τινος ἔοικας οἰνοχοῦσεν ἡμῖν ἀπ' αὐτοῦ, Hom. *Il.* 1598 e IV 3), affermazioni a cui segue l'invito dell'eponimo personaggio a smettere di fare dell'ironia (cfr. Camerotto 2014, 53).

<sup>47</sup> Secondo questa lettura, l'atteggiamento di Socrate sarebbe stato doppiamente ironico, latore da un lato di una marcata volontà di sbeffeggiamento nei confronti di almeno una parte degli interlocutori interni, e dall'altro fautore di una complice 'strizzata d'occhio' al pubblico esterno (Vasiliou 1999; Vasiliou 2002). Implicazioni filosofiche a parte, l'*eironeia* socratica era anche un dispositivo letterario, parte di un testo dal carattere fittizio, scritto per essere letto. È pertanto verosimile che *eiron* e affini abbiano avuto uso e significati ambigui a seconda dell'uditore. Fruidori dell'*eironeia* erano infatti 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 (cfr. *De Or.* 2.67) e Quintiliano (cfr. *Inst. Or.* 9.2.46), è probabile che i secondi si siano sentiti per lo meno sbeffeggiati, attribuendo al termine il valore negativo originario (cfr. Aristoph. *Nub.* 449; Aristot. *EN* 1127b; Demosth. 4.7; Plato *Lg.* 908d-e; Theophr. *Ch.* 1.1). Vlastos 1991, 23ss.; Gottlieb 1992, 278-279.

riorità'. Come infatti il filosofo ateniese evitava di irrigidirsi nella posizione del maestro e spesso e volentieri occupava quella di chi apprende (sino a che i ruoli si capovolgevano ed era lui stesso a condurre il dialogo),<sup>48</sup> così attraverso l'*eironeia* anche Licino innesca uno scambio di ruoli funzionale al coinvolgimento del destinatario nel percorso dialettico verso la 'verità', che qui (e questo è l'apporto luciano) si concreta nel processo di denuncia tipico della satira. Nell'iniziale, apparente e voluta 'inferiorità', dunque, smascherata al pubblico del dialogo dai toni ironici, Licino occupa il ruolo d'interrogante per 'innalzare' lo stoico a insegnante (o almeno questa è l'impressione che vuole dargli) e permettere la messa in moto del dialogo.

Il personaggio satirico domanda infatti a Ermotimo a che punto si trovi sul cammino verso la felicità, certo che stia per conseguirla per via del tempo e delle energie spese (cfr. 2); lo stoico appare infatti *ῶχρόν ἀεὶ ὑπὸ φροντίδων καὶ τὸ σῶμα κατεσκεληκότα* (2, cfr. Aristoph. *Nub.* 103, 119ss., 198ss., 1112, 1171). Ermotimo, però, non sospetta quanto queste parole siano lontane da ciò che Licino effettivamente pensa, e afferma di essere solo agli inizi (cfr. 2-3), ma il personaggio satirico ha bisogno di dati concreti: quando raggiungerà il traguardo? Dopo i prossimi Misteri, le Panatenee o le Olimpiadi (cfr. 4)? Troppo poco a detta dello stoico (cfr. 4), ma non per Licino che aveva reclamato la possibilità di percorrere per tre volte il tragitto dall'India a Gibilterra (cfr. 2). Niente di più sbagliato, secondo lo stoico: molti tentano infatti di raggiungere il suo stesso traguardo, ma pochissimi arrivano a tagliarlo e a vivere felicemente il resto della vita (cfr. 5). Ermotimo ha dunque abbracciato lo stoicismo con questo obiettivo, ma, via via che il confronto si fa più serrato, fallisce nel tentativo di mostrare la validità dei criteri che ne hanno motivato la scelta (cfr. 19 *ἐχοῖν μὲν, ὃ χρηστὲ, κοινόν τι τὸ γνῶρισμα εἶναι τῶν οὕτω μεγάλων καὶ ἅπασι χρησίμων*). Licino lo invita così ad ascoltarlo mentre si accinge a trovare lui stesso un criterio infallibile (cfr. 21). I ruoli si sono dunque a questo punto capovolti e il personaggio satirico prende in mano lo svolgimento del dialogo, in linea con i migliori stratagemmi socratici.

---

<sup>48</sup> Socrate evitava la rigidità di chi insegna comportandosi da estraneo al resto della società attraverso il riso, cfr. *Phd.* 64 (Nonvel Pieri 2000, 272-273). Sul riso socratico, pp. 114ss.

Tra i portavoce della satira luciana, Licino non è il solo *ei-ron*. Anche le domande e le osservazioni di Cinisco finiscono per tingersi di ironia nello *Iuppiter confutatus*, dove il personaggio satirico chiede provocatoriamente a Zeus chi potrebbe insegnargli la verità se non il padre degli dei (cfr. 10 *παρὰ τίνος γὰρ ἂν ἄλλου τὰληθὲς ἢ παρὰ σοῦ μάθοιμι*); e sorride mordacemente (cfr. 4 *τί δ' οὖν ἐμειδίασας*;) al ricordo dell'assemblea divina di Hom. *Il.* VIII 5-27, rilevandone con ironia l'incongruenza e suscitando il riso della satira.<sup>49</sup> Così, alle minacce del dio Cinisco oppone più volte la sudditanza alla Moira: che cosa potrebbe succedergli che questa non abbia già deciso?<sup>50</sup> Né lo preoccupa che cosa lo attenda nell'Ade; afferma che ne scoprirà qualcosa dopo la morte, ammesso che vi sia qualcosa da scoprire.<sup>51</sup> Ha ironia, inoltre, anche nei confronti delle Moire, protagoniste di una vita di preoccupazioni; Cinisco non scambierebbe la propria, per quanto misera, con la loro (cfr. 19). Un ultimo tocco è riservato infine di nuovo a Zeus (cfr. 19 *εἰ δὲ μὴ ῥάδιόν σοι ἀποκρίνασθαι πρὸς ταῦτα, ὦ Ζεῦ, καὶ τούτοις ἀγαπήσομεν οἷς ἀπεκρίνω*), mentre l'intero dialogo è attraversato da una sorta di «refrain ironique»,<sup>52</sup> rappresentato dalla ripetizione del termine *εἴμαρτο* (8, 9, 19) che finisce per chiosarne il finale. L'ironia di Cinisco è infine scambiata (come già quella socratica, cfr. *Smp.* 215b) per un sintomo di *hybris* e le sue intenzioni sono ὑβριστικά (9) agli occhi del signore degli dei.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Cfr. 4 *ἀνεμνήσθη ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν, ἐν οἷς πεποιήσαι αὐτῶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν θεῶν δημηγορῶν, ὅποτε ἠπέιλει αὐτοῖς ὡς ἀπὸ σειρᾶς τίνος χρυσῆς ἀναρτησόμενος τὰ πάντα*. Il riso (cfr. 4 *ἐμειδίασας*) si contrappone all'ammirazione (cfr. 4 *θαυμάσιος*) e alla paura (cfr. 4 *ὑπέρφροιστον μεταξὺ ἀκούων τῶν ἐπῶν*) e «all'azione di Zeus che manifesta la sua *hyperopsis*, 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», Camerotto 1996, 148, cfr. Bouquiaux-Simon 1968, 136-138; Camerotto 1998, 165.

<sup>50</sup> Cfr. 9 *φείδου, ὦ Ζεῦ, τῶν ἀπειλῶν, εἰδῶς οὐδὲν με πεισόμενον ὅ τι μὴ καὶ τῇ Μοίρᾳ πρὸ σοῦ ἔδοξεν*.

<sup>51</sup> Cfr. 17 *ἐγὼ δέ, εἰ μὲν τι καὶ τοιοῦτόν ἐστιν, εἴσομαι τὸ σαφὲς ἐπειδὴν ἀποθάνω*. In Plato *Ap.* 29b Socrate afferma di non avere certezza alcuna rispetto a ciò che lo attende nell'Oltretomba.

<sup>52</sup> Bompaire 1998, 304 n. 1.

<sup>53</sup> Nel *Simposio* Socrate è detto *hybristes* da Agatone e Alcibiade che richiama, 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 *hybris*, grazie a cui il filosofo non cederà alle lusinghe dell'allievo (Dover 1980, 166). All'apparenza, dunque, Socrate è mezzo umano e mezzo bestiale, tanto da sospettarlo detentore di *hybris*, ma 'aperto' appaiono immagini divine (Clay 2000, 72-73).

*La parola socratica come mezzo dell'impresa satirica: l'elenchos, strumento della satira*

Come il 'chiacchierone' per eccellenza della letteratura greca antica Socrate era stato immortalato da Aristofane intento a λαλεῖν,<sup>54</sup> così nel *Navigium* Licino è detto λάλος (25) da Adimanto e nel *Symposium* Filone afferma di sapere quanto il personaggio satirico smani per raccontare gli avvenimenti cui ha assistito (cfr. 4).<sup>55</sup> Nell'*Hermotimus*, inoltre, Licino invita personalmente lo stoico a lasciarlo chiacchierare (cfr. 63 ἀλλ' ἔα ληρεῖν) e a considerarlo un esaltato (cfr. 63 κορυβαντιῶντι), una richiesta che potrebbe avere *allure* socratica, in parallelo con il tono ironico del passo, dove Licino ironizza sulla disillusione di cui sarebbe preda Ermotimo che ha appena realizzato di non poter diventare un Crisippo, un Platone o un Pitagora prima del tramonto (cfr. 63). Anche il ricorso al verbo κορυβαντιῶντι è del resto indicativo, giacché è lo stesso con cui Alcibiade descrive il turbamento provocato da Socrate/Marsia nel *Simposio* (cfr. 215e).<sup>56</sup> Le parole del personaggio satirico presen-

<sup>54</sup> Aristofane faceva cantare alle rane quanto fosse bello non stare seduti a chiacchierare con il filosofo (cfr. *Ra.* 1491ss.) e Platone, nel *Simposio*, faceva sì che Fedro mettesse in guardia Agatone dal rispondergli: in quel caso gli sarebbe interessato solo discutere (cfr. *Smp.* 194d) a danno dell'elogio di Eros. 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 *DMort.* 6.4 e lo colloca tra i chiacchieroni in *Nec.* 12. È inoltre per Licino σοφώτατος ἀνὴρ in *Salt.* 25, ed emblema di sapienza e intelligenza in *Im.* 1. Su Socrate in Luciano, Camerotto 2014, 83-93.

<sup>55</sup> Alla chiacchiera di Licino fa riferimento anche Cratone nel *De Saltatione*, dicendosi disposto ad ascoltarlo se vuole «versargliene addosso» (cfr. 6 σὺ δὲ εἰ βούλει ληρόν τινα κατασκεδάσαι μου, ἔτοιμος φιλακὴν ταύτην λειτουργίαν ὑποστήναι). 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 (cfr. 7 εὖ γε, ὦ Κράτων, καὶ τούτου ἐδεόμην μάλιστα· εἴση γὰρ μετ' ὀλίγον εἰ λήρος εἶναι σοὶ δοῖται τὰ λεχθησόμενα).

<sup>56</sup> In *Herm.* 63 l'invasamento, diversamente dal modello, 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 ἐοικώς, κεχρωσμένος μὲν τῇ μίλτῳ καὶ τῷ κυανῷ, τὸ δ' ἔνδοθεν πῆλινός τε καὶ εὐθρυππος ὤν), per il quale è possibile il parallelo con *Smp.* 215b (τοῖς ἐν τοῖς ἐρμογλυφείοις καθημένοις, οὐστὶνας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἱ δὲ διχάδε διοιχθέντες, φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες 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 acco-

tano inoltre (soprattutto nella sezione finale) proverbi, detti, immagini, similitudini, metafore e sono addirittura arricchite da una favola,<sup>57</sup> tutti tratti tipici della dizione socratica, di cui si ricalcherebbe, in parte, anche l'intento di chiarezza ed esemplarità.<sup>58</sup>

Per certi versi dunque, Licino è un 'chiacchierone' come lo era Socrate, anche se la sua predilezione per la chiacchiera va letta (come e forse ancor più dell'*eironeia*) nel nuovo contesto satirico, in cui la *parrhesia*, qualità dalle ascendenze non solo socratiche, ha un peso tutt'altro che secondario.<sup>59</sup> 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, cfr. 4), è facilmente collegabile con il proposito di denuncia verosimilmente non sempre colto (come nel caso dell'*eironeia*) dai suoi oggetti e interlocutori.<sup>60</sup> Questi, a sentir parlare, parlare

---

stato sono belle all'esterno ma vuote all'interno; i sileni cui Socrate somiglia sono esternamente brutti ma aperti rivelano immagini divine. 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), pur riconoscendo il legame tra *Gall.* 24, *Lex.* 22 e *Plato Smp.* 215b, non li confronta con *Im.* 11, dove Licino oppone la bellezza di Panthea a quella di altre donne e anche di templi egizi, belli fuori ma con dei animali dentro (Schwartz 1964, 391), capovolgendo ancora una volta la suggestione platonica in maniera analoga al *Gallus* e al *Lexiphanes*.

<sup>57</sup> Cfr. 84 τὸ γὰρ τοῦ μύθου ἐκεῖνο πάνυ συννετόν, οἶμαι, ὃν Αἴσωπος διηγείτο· ἔφη γὰρ ἄνθρωπόν τινα ἐπὶ τῇ ἡϊόνι καθεζόμενον ἐπὶ τὴν κυματωγὴν ἀριθμεῖν τὰ κύματα, σφαλέντα δὲ καὶ ἄχθεσθαι καὶ ἀνιάσθαι, ἄχρι δὴ τὴν κερδῶ παραστᾶσαν εἰπεῖν αὐτῷ, τί, ὦ γενναῖε, ἀνιᾶ τῶν παρελθόντων ἔνεκα, δέον τὰ ἐντεῦθεν ἀρξάμενον ἀριθμεῖν ἀμελήσαντα ἐκεῖνων;

<sup>58</sup> Espressioni proverbiali tornano spesso nelle battute introduttive e nei momenti più serrati del dialogare socratico, ricondotti così a una più pacata quotidianità (cfr. *Plato Euthd.* 297c, *Phd.* 89c, *R.* 390e, *Smp.* 217e, 222b). In quanto provenienti dalla lingua parlata, gli conferiscono infatti un carattere più 'autentico' e si configurano come costituzionalmente portatori di verità non criticabili e anzi accettabili come tali. Accanto ai proverbi compaiono inoltre espressioni semi-proverbiali e familiari, verosimilmente appartenenti alla lingua d'uso e adatte all'atmosfera informale che costituisce la base di buona parte dello stile platonico (Tarrant 1946, 112-113; Tarrant 1958, 160; Kindstrand 1978, 73).

<sup>59</sup> Si veda a pp. 185ss.

<sup>60</sup> Si pensi alle parole con cui Licino richiama l'attenzione di Filone in *Symp.* 38 (μέμνησό μοι τούτων, ὦ Φίλων, διότι δὴ ἐστὶ τι ἐν αὐτοῖς χρήσιμον ἐς τὸν λόγον) e 43 (καὶ μοι, ὦ Φίλων, πάνυ πρόσεχε τὸν νοῦν, ὁμοῦ γὰρ ἔσμεν ἤδη τῷ κεφαλαίῳ τῶν παραχθέντων), espressione della concitazione dei momenti e dell'ansia del narratore, preoccupato che il pubblico non perda un solo dettaglio. Per Branham (1989, 106) Licino strizza l'occhio con finta reticenza al pubblico, complice dell'indiscrezione a patto di mantenere il silenzio.

e ancora parlare Licino, l'avranno ritenuto un 'chiacchierone' (come già era accaduto a Socrate), senza del resto coglierne il valore sul piano della satira.<sup>61</sup>

Nell'*Hermotimus*, inoltre, il ragionamento che ha condotto l'eponimo filosofo e Licino a dimostrare che la ricerca della verità è impossibile (giacché necessita di troppi anni) è considerato dal secondo frutto della collaborazione reciproca: ragionando insieme, si è giunti alle logiche conseguenze (cfr. 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εὗρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάν), un'affermazione dal sapore socratico se si pensa al funzionamento e ai risultati dell'*elenchos*. Le parole di Licino, infatti, ne suggeriscono la percezione come un procedere per gradi, in comune accordo verso le necessarie deduzioni, preoccupandosi che l'interlocutore stia seguendo e acconsenta.<sup>62</sup>

Inoltre, di fronte all'*impasse* rappresentato dall'impossibilità di scegliere la migliore filosofia sulla base delle parole dei soli addetti (cfr. 29), la voce satirica immagina di trovarsi di fronte alcuni interlocutori fittizi (cfr. 30-34), niente poco di meno che i grandi filosofi del passato, «Platone, Pitagora, Aristotele e gli altri» (30 Πλάτωνα καὶ Πυθαγόραν καὶ Ἀριστοτέλην καὶ τοὺς ἄλλους) di cui riporta in forma diretta i discorsi (cfr. 30 λέγοντες, 30 φαῖεν, 31 προσέροίτο με, 32 φήσει πρὸς με, 33 εἰπεῖν πρὸς ἐμέ, 34 φαίη ἂν ὁ Πλάτων) nel tentativo di superare lo stallo e far sì che anche Ermotimo giunga all'onvia conseguenza che la ricerca della verità è impossibile da portare a termine (cfr. 50 με πλησίον ἤδη τῆς ἐλπίδος ὄντα εἰς ἀπορίας φέρων ἐμβέβληκας ἀδύνατον ἀποφαίνων τῆς ἀληθείας τὴν εὗρεσιν ἐτῶν γε τοσοῦτων δεομένην).

Il modulo della formulazione fittizia si presenta in analoghe situazioni di difficoltà nei dialoghi platonici, dove conosce un'evoluzione cronologica in parallelo alla parabola del rappor-

<sup>61</sup> È pertanto significativo che Licino in persona sembri etichettarsi come *parrhesiastes* nel *Lexiphanes*. La voce satirica è infatti sicura che il povero Lessifane non debba mai essersi imbattuto in un «uomo libero», ἀνδρὶ ἐλευθέρῳ (17), anche nel parlare (cfr. 17 παρηρησίαν ἄγοντι), che, dicendogli la verità, gli avrebbe rivelato in che pericolo si trovasse. Delinea così un personaggio *eleutheros* e *parrhesiastes* come ogni portavoce della satira, erede anche in questo dell'esperienza socratica e della commedia, attraverso la mediazione cinica.

<sup>62</sup> Si confronti la definizione di *elenchos* 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 *elenchus*». Per la sua funzione, Mittelstrass 1988, 132-134.



to con la verità.<sup>63</sup> Così, a una prima fase in cui la formulazione è condotta per lo più attraverso periodi ipotetici (cfr. *Chrm.* 165c-d, *Euthph.* 12d, *Grg.* 451a-c, *Men.* 72b, *Prt.* 331a) ed esortazioni all'interlocutore principale, affinché riproduca quanto osservato nella situazione fittizia esplicativa e paradigmatica (con Socrate nella veste di rispondente e un τις anonimo nel ruolo di interrogante, cfr. *Grg.* 454d, 515b, *Men.* 74b, *Prt.* 311b-c), a questa fase ne segue con una certa continuità una seconda, in cui la situazione fittizia può assumere funzione argomentativa (cfr. *Smp.* 204d-205a e *Phd.* 105b-c) e comincia a essere introdotta con imperativi (cfr. *Phdr.* 261a πάριτε, 261a ἀποκρινέσθω, 261a ἐρωτᾶτε) e ingiunzioni dirette e indirette (cfr. *R.* 478e λεγέτω μοι [...] καὶ ἀποκρινέσθω) da personaggi diversi da Socrate (Diotima, per esempio, cfr. *Smp.* 204d εἰ δέ τις ἡμᾶς ἔροιτο) che iniziano ad avere una caratterizzazione come tipi astratti. Infine, in un terzo e ultimo momento, l'interlocuzione fittizia può coinvolgere tanto personaggi esterni al dialogo (cfr. *R.* 365b-366b) quanto figure storiche facilmente identificabili (cfr. *Tht.* 161c Protagora) che ricoprono il ruolo di rispondenti, mentre alle interrogazioni si affiancano obiezioni ed esortazioni.

Nell'*Hermotimus*, Licino immagina quindi di trovarsi nella veste di rispondente (come già Socrate) di fronte a «Platone, Pitagora, Aristotele e gli altri» (30), personaggi storici facilmente identificabili, che si trovano a muovere tutta una serie di obiezioni: è necessario ascoltare tutte le parti in causa (e dunque tutti i filosofi) prima di scegliere chi sostenere (cfr. 30); bisognerebbe aver viaggiato oltre i confini della Grecia per avere coscienza delle altre teorie filosofiche presenti al mondo prima di sceglierne una (cfr. 32); e sarebbe necessario che i maestri di Ermotimo si confrontassero con grandi filosofi quali loro sarebbero, prima di essere decretati vincitori (cfr. 34). Lo stoico chiede, però, che il tutto sia messo da parte (cfr. 35 ὦ Λυκῖνε, πρὸς τῆς Ἑστίας, Πλάτωνα μὲν καὶ Ἀριστοτέλην καὶ Ἐπίκουρον καὶ τοὺς ἄλλους ἀτρεμεῖν ἐάσωμεν) così che, per quanto la ripresa della formulazione platonica sia plausibile, questa non arriva comunque a determinare (diversamente da quel che accadeva in Platone) il superamento dell'*impasse*. Ermotimo sceglie infatti di non seguire il cammino segnato da Licino e dai suoi 'interlocutori', ma di proseguire per altra via (cfr. 35 νῶ δέ,

<sup>63</sup> Longo 2000, in partic. 94-140, 143-166, 221-256, cui si rimanda per uno studio in dettaglio.



ἐγὼ τε καὶ σύ, ἐφ' ἡμῶν αὐτῶν ἐξετάσωμεν, εἰ τοιοῦτόν ἐστι τὸ φιλοσοφίας πρᾶγμα, οἷον ἐγὼ φημι αὐτὸ εἶναι).<sup>64</sup>

Anche nello *Iuppiter confutatus* e in una piccola sezione dei *Contemplantes l'elenchos* è strumento dell'impresa satirica. Nello ΖΕΥΣ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ, infatti, Cinisco preannuncia al signore degli dei una semplice domanda, a cui ne seguiranno altre senza che il dio si renda conto delle concessioni fatte.<sup>65</sup> Così dimostra a Zeus l'impossibilità da parte di Minosse di premiare o punire qualcuno fra i morti per via della sudditanza alla Moira, responsabile delle azioni di chiunque e che pertanto meriterebbe di essere premiata o punita al posto degli uomini (cfr. 18). Esprime inoltre sin dagli esordi consapevolezza circa la consequenzialità delle affermazioni a cui la conversazione con il signore degli dei lo sta conducendo in merito all'inutilità dei sacrifici (cfr. 6 ὁ δὲ λόγος αὐτὸς οὐκ οἶδ' ὅπως ἡμῖν προῖών εἰς τοῦτο ἀπέβη, περιττὰς εἶναι τὰς θυσίας), un'osservazione in linea con *l'elenchos* socratico.<sup>66</sup> Le sue parole, come quelle di Licino in *Herm.* 50 (ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εὖρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάν), suggeriscono infatti che la conversazione è percepita come un percorso per gradi verso le inevitabili deduzioni e che anche Cinisco si preoccupi che l'interlocutore stia seguendo e sia d'accordo.

Dal canto suo Zeus reagisce secondo i modi degli interlocutori platonici (cfr. 2 καὶ μάλα, 2 πάνυ μὲν οὖν, 4 ἀνάγκε, 7 φημι γάρ, 7 δῆλον μὲν, 16 οὐ γάρ, 7, 11 e 18 οὐδαμῶς, 18 οὐ γάρ οὖν) e come i sofisti di fronte a Socrate, impone imbarazzato il proprio veto alla continuazione del confronto sino ad abbandonarlo (cfr. 19 καί σε ἄπειμι ἤδη καταλιπών).<sup>67</sup> Ritiene

<sup>64</sup> In quest'ottica è significativo che il dialogo si chiuda con un'immagine socratica. Ermotimo, 'uomo nuono' in molti sensi (cfr. 86 ἄπειμι γοῦν ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, ὡς μεταβαλοίμην καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σχῆμα), ha infatti intenzione di fuggire eventuali futuri incontri con i filosofi come se si trattasse di cani rabbiosi (cfr. 86 ὄσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν). L'immagine platonica del morso torna anche in *Dips.* 9 e in *Philops.* 40 (*infra*, p. 140s.). Per una lettura del passo in relazione ai filosofi redivivi del *Piscator*, Peterson 2016, 194-198.

<sup>65</sup> Cfr. 1 ΚΥΝΙΣΚΟΣ ἀπόκριναι μοι πρὸς τινα οὐ χαλεπὴν ἐρώτησιν. ΖΕΥΣ μικρὰ γε ὡς ἀληθῶς ἢ εὐχὴ καὶ πρόχειρος ὥστε ἐρώτα ὅποσα ἂν ἐθέλης.

<sup>66</sup> Cfr. 7 βούλει οὖν ἐπαγάγω καὶ τὸ μετὰ τοῦτο, ἢ δῆλον, κἂν μὴ εἴπω αὐτό;

<sup>67</sup> Camerotto (1998, 281) inserisce l'osservazione in un discorso più ampio sul funzionamento della parodia nello *Iuppiter confutatus* e la costruzione della figura di Zeus, «segnale iterato della presenza dell'ipotesto» (ivi, 280) e «rappresentante del destinatario dell'opera di Luciano con la sua lettura ortodossa

inoltre le osservazioni di Cinisco semplici chiacchiere (cfr. 6 ἐρώτα, εἴ σοι σχολή τὰ τοιαῦτα ληρεῖν), alla stregua (si potrebbe commentare) delle parole del 'chiacchierone' per eccellenza, Socrate.<sup>68</sup>

Non a caso Cinisco è un *parrhesiastes* che divulga in tutta franchezza la verità (cfr. 5 μου τᾶληθῆ μετὰ παρρησίας λέγοντος), virtù satirica non estranea (con le dovute peculiarità) a Socrate<sup>69</sup> e fonte, come per ogni voce luciana che si rispetti, dell'irritazione dell'interlocutore invitato, come già ai tempi del filosofo ateniese, ad ascoltare senza aggressività e collera (cfr. 5 μὴ τραχέως μηδὲ πρὸς ὀργὴν ἀκούσης μου).

L'*elenchos* compare inoltre nella sezione centrale dei *Contemplantes*, occupata dal noto dialogo tra Creso e Solone. La seconda parte della conversazione (cfr. 12) presenta infatti la forma di un dialogo socratico in miniatura, con cui il sapiente porta il sovrano a concordare sull'inutilità e la pericolosità dei donativi in oro o in qualsiasi altro metallo agli dei, finendo col suscitargli l'irritazione. Sancito che il ferro, indispensabile in guerra, è migliore dell'oro (cfr. 12), Solone dimostra che qualsiasi offerta alle divinità è per loro comunque inutile (cfr. 12) e che finirebbe come un bene insperato nelle mani di altri popoli, tiranni o predatori, divenendo quindi pericolosa per Creso e il suo regno. Il sovrano, dal canto suo, invitato da Solone a non adirarsi (cfr. 12 ἦν ἀποκρίνη μηδὲν ἀγανακτῶν, μάθοις ἄν), conclude la conversazione sottolineando come il sapiente sia sempre ostile alla sua ricchezza (cfr. 12 ἀεὶ σύ μου τῷ πλούτῳ προσπολεμεῖς καὶ φθονεῖς).<sup>70</sup>

---

di Omero», ivi, 281.

<sup>68</sup> Di converso, per Cinisco sono chiacchiere i racconti di Omero, cfr. 2 ληρεῖν, δηλαδὴ φήσομεν τότε αὐτόν;

<sup>69</sup> Sebbene in Platone il termine *parrhesia* non sia mai riferito al filosofo, questi occupa innegabilmente il ruolo di *parrhesiastes*: nell'*Apologia*, per esempio, dove palesa agli Ateniesi la verità, esortandoli alla saggezza e alla perfezione delle anime (cfr. 29d-e), e nell'*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 (Foucault 1996, 12-13; Raalte 2004, 296-305). La *parrhesia* socratica caratterizza dunque discorsi razionali, eticamente apprezzabili e piacevoli, e si contrappone all'ignoranza di sé e ai falsi insegnamenti dei sofisti. Socrate può infatti parlare liberamente perché ciò che dice è in linea con ciò che pensa e questo concorda con le sue azioni (cfr. *La.* 178a, 179c, 189a). 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 (Foucault 1996, 59-69; Raalte 2004, 280-295).

<sup>70</sup> Nell'*Alexander* «l'*elenchos* agisce regolarmente nelle due direzioni, contro

*L'incantesimo dei logoi come causa di aporia*

L'eponimo filosofo protagonista del *Nigrinus* ha modi di fare amabili (cfr. 3 σφόδρα οὖν με φιλοφρόνως ἀσπασάμενος ἡρώτα ὅ τι πράττοιμι), parla divinamente (cfr. 3 τοσαύτην τινά μου λόγων ἀμβροσίαν κατεσκεδάσεν) e ha un atteggiamento fortemente derisorio (cfr. 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 satireggiati nel *corpus* luciano.<sup>71</sup>

Le parole del filosofo rendono inoltre il cosiddetto convertito *semnos* e *meteoros* (1), in un passo avvicinato al fr. 15 K-A attribuito a Callia: (A.) τί δὴ σύ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γὰρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος.<sup>72</sup> Qui una donna accusava esplicitamente Socrate del proprio aspetto *semnos*, mentre secoli dopo, il convertito si celerà dietro una generica «buona sorte», εὐτυχία (1), che coincide con la visita a Nigrino, τὸν Πλατωνικὸν φιλόσοφον (2). All'origine dei cambiamenti vi sono quindi due filosofi, Socrate da un lato e Nigrino dall'altro, le cui parole hanno esiti affini.

I discorsi del filosofo luciano sprofondano inoltre il convertito in un'aporia tale da lasciarlo senza parole (cfr. 35 φωνὴ ἐξέλειπε καὶ ἡ γλῶττα διημάρτανε, καὶ τέλος ἐδάκρουν ἀπορούμενος) come, in numerose occasioni, tanto Socrate (cfr. *Ap.* 17a, *Mx.* 235a-c, *Prt.* 328d il modello più prossimo al passo luciano, καὶ ἐγὼ μὲν πολὺν χρόνον κεκλημένος ἔτι πρὸς αὐτὸν ἔβλεπων ὡς ἐροῦντά τι, ἐπιθυμῶν ἀκούειν, *Phdr.* 234d, *Smp.* 198a-c) quanto i suoi interlocutori (cfr. *Men.* 80a, *Smp.* 194a, 203d, 215–216). Nel caso del filosofo ateniese, inoltre, la conseguenza pressoché immediata di tale fascinazione era la produzione di un nuovo *logos*, esattamente quel che accade al

---

le mistificazioni e contro la stoltezza di chi si lascia ingannare» (Camerotto 2014, 32) e nel *Pseudologista* l'azione del satireggiatore è definita dal verbo ἐλέγχει (1).

<sup>71</sup> Schroeder 2000.

<sup>72</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, pp. 170ss.

convertito che s'impegna a ripetere quanto sentito e a comporre, appunto, un *logos*.<sup>73</sup>

Non sorprende, quindi, che a Nigrino sia riferita la metafora platonica dell'arciere (cfr. 37 ὅστις δὲ ἀγαθὸς τοξότης καὶ τούτῳ ὅμοιος) che colpisce inesorabile l'anima dell'ascoltatore sulla scia dello *Ione* platonico. Qui gli effetti dell'ispirazione poetica erano paragonati a una serie di anelli magnetici, che andavano dal 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 (cfr. 35 εἰ γὰρ τι δεῖ καμὲ ἤδη φιλοσόφων προσάψασθαι λόγων, ὧδε περὶ τούτων ὑπέληφα).<sup>74</sup>

Le parole del filosofo sono quindi accostate al suono di un flauto frigio (cfr. 37), un'immagine molto vicina a quella con cui Alcibiade tesseva l'elogio di Socrate, *auletes* ben più ammirevole di Marsia (cfr. *Smp.* 215b), e prossima anche al *Menesseno*, dove il discorso funebre risuonava tanto soavemente da poter essere accostato solo alle melodie auletiche (cfr. 235c ἔναυλος ὁ λόγος), che riecheggiano a lungo nella mente dell'ascoltatore.<sup>75</sup>

Luciano sembra dunque aver tenuto presente Socrate nel delineare la satira di Nigrino, quella di un 'filosofo' che attraverso la parola provoca cambiamenti radicali negli interlocutori. Così facendo, ha posto tra i temi fondamentali del dialogo le poten-

<sup>73</sup> Schlapbach 2010, 266-267. Luciano è interessato alla produzione di nuovi *logoi* come segno del cambiamento intellettuale e morale risultante dal loro impatto immediato (Loraux 1974, 184). Alla luce di questo interesse possono pertanto essere spiegate quelle incoerenze riconosciute dalla critica, altrimenti incomprensibili se si pensa a un fedele *reportage* del discorso del filosofo (Litt 1909, 98-107; Peretti 1946; Bompaire 1958, 509-512. Si veda anche la n. 33 a p. 85).

<sup>74</sup> Schlapbach (2010) individua la genesi della metafora nel postulato socratico secondo cui il retore deve conoscere bene l'anima dell'interlocutore. La creazione di *logoi* dall'insegnamento filosofico sarebbe dunque percepita come fine a se stessa e la dimensione erotica della retorica trasformata in mal d'amore. Luciano riformulerebbe quindi 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 di Luciano con Platone, volontariamente frainteso o in quanto degno retore (in linea con i migliori *standard* socratici) o in quanto fascinatore degli amanti dei *logoi*. Quale che fosse la posizione di Luciano («for Lucian Plato's success as a writer was perhaps also his failure as a philosopher, at least of the kind described in *Phaedrus*», *ivi*, 274), a interessare è che, pur parodiando Platone, Luciano crei «his own highly complex and diverse body of philosophical fiction» (*ibidem*), in linea con il nuovo contesto e destinatario.

<sup>75</sup> Anderson 1978a, 372.

zialità e le dinamiche dei *logoi*, orali e scritti. Che cosa sia il discorso filosofico e a che 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*. Qui il filosofo, udito il discorso di Lisia (come riportato dall'eponimo 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>76</sup> Sia Fedro sia il personaggio luciano ripropongono dunque un discorso udito (e significativamente, in entrambi i contesti, si ricorre al termine *melete*, cfr. *Nigr.* 6 μελέτην ἐποιήσάμην, *Phdr.* 228b ἵνα μελετώη, utilizzato all'epoca di Luciano per indicare le declamazioni sofistiche) e con un entusiasmo tale da contagiare il destinatario.<sup>77</sup>

Mentre quindi della dizione socratica la parola liciniana ripropone proverbi, detti, immagini, similitudini, metafore e talvolta lo stesso *elenchos*, per Nigrino la vicinanza si muove principalmente sulle conseguenze. Terminato il *reportage*, infatti, l'anonimo amico afferma di esser stato morso dalle parole del filosofo alla maniera di un cane rabbioso (cfr. 38), in un'evidente eco del *Simposio*, dove Alcibiade reagiva alle parole di Socrate come «morso da un serpente» (218a). L'immagine ha ovviamente subito una trasposizione di stampo cinico (cfr. *Alex.* 55) e alla serpe è stato sostituito un cane rabbioso, come accade anche in *Herm.* 86 (ὥσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν) e in *Philops.* 40 (σὺ τοίνυν ἔοικας αὐτὸς ἐν Εὐκράτους δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδωκέναι κάμοι τοῦ δήγματος).<sup>78</sup> Qui, come nel *Nigrinus*, l'immagine è inoltre riferita alle parole del personaggio satirico, in quanto strumento della denuncia.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Cfr. *Phdr.* 234d δαιμονίως μὲν οὖν, ὧ ἑταῖρε, ὥστε με ἐκπλαγῆναι. καὶ τοῦτο ἐγὼ ἔπαθον διὰ σέ, ὦ Φαῖδρε, πρὸς σε ἀποβλέπων, ὅτι ἐμοὶ ἐδόκει γάνυσθαι ὑπὸ τοῦ λόγου μεταξὺ ἀναγιγνώσκων ἠγόμενος γὰρ σὲ μᾶλλον ἢ ἐμὲ ἐπαῖειν περὶ τῶν τοιούτων, σοὶ εἰπόμεν, καὶ ἐπόμενος συνεβάκχευσα μετὰ σοῦ, τῆς θείας κεφαλῆς.

<sup>77</sup> Schlapbach (2010, 272) nota anche come Nigrino abbia la stessa capacità di Trasimaco in *Phdr.* 267c-d: far impazzire la folla per poi calmarla con le parole.

<sup>78</sup> Il parallelo è già osservato da Whitmarsh (2001, 274-277).

<sup>79</sup> Nell'*Alexander*, al momento dell'incontro con l'eponimo santone, Luciano finge di baciarli la mano, per poi mordergliela (cfr. Saïd 1993, 258). Nel *Philopseudes*, le parole del personaggio satirico hanno ben altro veleno rispetto a quelle di Nigrino, perché contaminano il loro destinatario che, come Tichiade, vede mostri, demoni ed Ecaci ovunque (*infra*, pp. 140ss.).

I *logoi* di Nigrino hanno quindi socraticamente colpito il convertito, sotto la forma di frecce intinte in un farmaco agrodolce (37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ), e sono all'origine della guarigione della vista dell'anima, cui si fa riferimento ad apertura del dialogo.<sup>80</sup> Poi il contagio (giunto, secondo il modello del *Fedro*, all'amico per mezzo del morso delle parole del convertito) diventa frutto di follia (cfr. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχῆ), una dimensione che consente all'eroe luciano di stare ai margini, in una logica 'altra' indispensabile alla denuncia.<sup>81</sup> Anche l'impresa di Nigrino, dunque, ha i suoi strumenti: *logoi* che incantano e fanno 'ammalare' alla maniera di quelli socratici, ma stravolti e ri-funzionalizzati nel nuovo mondo della satira.

*Il Parasitus, il paradosso e la ripresa deviata del Gorgia platonico*

Nel *Parasitus*, la forma dialogica è la veste originale sotto cui si cela un encomio. La lode però è paradossale, perché interessa la parassitica alla stregua delle arti più nobili, secondo i modi prescritti dai manuali.<sup>82</sup> I modelli luciane per l'elogio della *parasitike technē* non si riducono però alle composizioni di genere e l'autore sceglie di ricorrere a un antecedente platonico preciso, il *Gorgia*, cui si affiancano il *Fedro* e il *Simposio*. Come infatti

<sup>80</sup> Cfr. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὀξυδερέστερος κατὰ μικρὸν ἐγγινόμεν' ἐλελήθειν γὰρ τέως αὐτὴν τυφλώπτουσαν περιφέρων.

<sup>81</sup> La follia, in quanto espressione di diversità, caratterizzava già anche l'eroe comico. Si va così dal celebre μαίνεται καὶ κινὸν τρόπον di cui 'soffrirebbe' Trigeo (*Pax* 54), alla pazzia di cui sono accusati Strepsiade (cfr. *Nub.* 783, 832-33, 844-46), Pisetero (cfr. *Av.* 427, 1214), Cremilo (cfr. *Pl.* 2, 507-508) e lo stesso Dioniso (cfr. *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 (cfr. *Ve.* 4), può infatti essere simbolicamente riferito alla follia (cfr. Aesch. *Eum.* 644 ὦ παντομοσὴ κνώδαλα, στύγη θεῶν detto delle Erinni). Harvey 1971; Paduano 1974b, 32ss.; Beta 1999, 136-140.

<sup>82</sup> Luciano si mostra leale ai procedimenti del genere, cimentandosi in una composizione che è manifestazione tipica della Seconda Sofistica e creando l'illusione di elogiare la parassitica e non di servirsi dell'elogio a fini satirici (Pernot 1993, 543). L'applicazione sistematica dei *topoi* encomiastici a un *adoxon* acquista così valore parodico rispetto all'eloquenza epidittica (Gómez, Mestre 2006, 353-354). L'encomio dell'arte è quindi trasferito ai praticanti, veri e propri eroi omerici (cfr. 44-47), e si articola secondo il piano normalmente atteso, con la condotta del parassita in tempo di guerra e di pace e la conseguente enumerazione delle qualità fisiche (cfr. 40-41) e morali (cfr. 42-56) tra le quattro virtù abituali: ἀνδρεία, δικαιοσύνη, σωφροσύνη, φρόνησις e, infine, il *topos* ἀπὸ τῆς τύχης (Bompaire 1958, 285 n. 5; Gargiulo 2003, 179-180).

nel primo si discuteva dello *status* di *techne* della retorica, così nel *Parasitus* si discute dello *status* di *techne* della parassitica.

Al manierismo del *Gorgia* G. Anderson riconduce inoltre lo 'schema dentro lo schema' dell'impianto tripartito generale, una struttura frequente in Luciano, dai tre sogni del *Navigium* alla 'commedia' di *Piscator* e *Timon*.<sup>83</sup> Nel *Parasitus* le tre sezioni si alternano inoltre con lunghezza progressiva: prima si dimostra che la parassitica è un'arte (cfr. 4-12), poi che è superiore a tutte le altre riunite insieme (cfr. 13-25) e, infine, che lo è anche rispetto a tutte le arti prese singolarmente (cfr. 25-57). Il *Gorgia* offre così un parallelo diretto, giacché costruito anch'esso su tre sezioni successive (i dialoghi tra Socrate e Gorgia, cfr. 449c-461b, Polo, cfr. 461b-481b, e Callicle, cfr. 482c-527e).<sup>84</sup> A queste si aggiungono la scena iniziale e finale (cfr. *Par.* 1-4 e 58-61), «to correspond to Plato's preliminary demonstrations».<sup>85</sup>

Un simile impianto è dunque arricchito e arricchisce l'andamento socratico dell'opera. La *skepsis*, che nel dialogo platonico prelude alla sezione dialettica, è infatti introdotta (come atteso) da espressioni del tipo σκοπεῖν δὲ δεῖ (3, cfr. 4 σκοπῶμεν, 4 δεῖ) e, secondo un altro procedimento tipico del dialogare platonico (cfr. *Prt.* 338d-e), i ruoli dei due partecipanti sono invertiti: inizialmente Tichiade interroga Simone sulla *techne* di cui si dice esperto e poi lascia questo ruolo al parassita, acconsentendo su ogni punto all'esame della *parasitike techne* e dei suoi adepti, una descrizione fondata su una lingua astratta e complessa, con numerosi e altisonanti astratti in -ικός costruiti proprio sulla scorta del *Gorgia* (cfr. 465c).<sup>86</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), θαυμαστὰ λέγεις (47) e anche la lingua del parassita è disseminata di espressioni platoniche, come πάνυ μὲν οὖν (3), ὀρθῶς σύ γε λέγων (9, cfr. *Grg.* 451c, *La.* 192b, *Men.* 73e, *Prt.* 352d, *Sph.* 231c), δοκεῖ γὰρ δὴ (9, cfr. *Phd.* 115a) e ᾧ βέλτιστε (39, nell'ante-

<sup>83</sup> Si veda a pp. 24ss. e 78ss.

<sup>84</sup> Cfr. Dodds 1959, 3.

<sup>85</sup> Anderson 1979, 64-65. «The author of *de Parasito* was able to imitate the layout as the language of the *Gorgias*», *ivi*, 184.

<sup>86</sup> Trédé 1994, 186. Sui momenti della dialettica platonica, Goldschmidt 1962.



cedente un modo per prendere ironicamente le distanze).<sup>87</sup> Infine, anche espressioni come *ὡς ἔουκεν* (1, 8, 13, 18, 30), molto consuete nelle opere luciane, contribuiscono a colorare platonicamente la dizione di entrambi i protagonisti.<sup>88</sup>

L'elogio della parassitica allude inoltre al *Gorgia* anche nel recupero e nella riorganizzazione ridicola di alcuni dei punti di forza del dialogo.<sup>89</sup> Entrambe le opere prendono infatti le mosse dalla domanda di uno degli interlocutori principali (rispettivamente Socrate e Tichiade) sulla *techne* in cui sarebbero versati Gorgia (cfr. 447c βούλομαι γὰρ πυθέσθαι παρ' αὐτοῦ τίς ἢ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός, καὶ τί ἐστὶν ὃ ἐπαγγέλλεται τε καὶ διδάσκει) e Simone (cfr. 3 τί ποτ' οὖν ἐστὶν ἡ τέχνη); Il *Parasitus* si apre però *ex abrupto* (cfr. 1 τί ποτε ἄρα), mentre nel *Gorgia* la domanda è preceduta da un breve scambio di battute.<sup>90</sup> In entrambi i dialoghi, poi, la risposta non arriva immediatamente (cfr. *Grg.* 449a τῆς ῥητορικῆς, *Par.* 1 ἡ παρασιτική) e come nel *Gorgia* Cherefonte (prima di chiedere come bisognerebbe chiamare l'eponimo protagonista in nome dell'arte che esercita) cita gli esempi di Erodico, Aristofonte e suo fratello chiamati per la loro arte rispettivamente medico e pittori (cfr. 448b), così nel *Parasitus* Tichiade elenca una serie di arti (musica, medicina, geometria, retorica o arti popolari come quella del falegname e del calzolaio) che Simone potrebbe conoscere (cfr. 1), mentre il parassita si proclama competente in un'arte a suo parere nobile (1 ὡς ἐγὼ οἶμαι, γενναίας), mostrando la stessa elusività con cui nel *Gorgia* Polo dichiarava l'eponimo protagonista partecipe della più bella delle arti (448c μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν).<sup>91</sup>

Luciano però non si limita alla ripresa e la rivive in maniera paradossale. Se infatti la *techne* di Simone è *γενναία* come era *καλλίστη* quella di Gorgia, è però nelle mani di un personaggio *κακός*. Così si descrive lo stesso Simone (cfr. 1 φημί γὰρ κακός εἶναι καὶ χείρων ἢ σὺ δοκεῖς) riprendendo enfaticamente (cfr. 1

<sup>87</sup> Nesselrath 1985, 298 e 399.

<sup>88</sup> Ivi, 253.

<sup>89</sup> Ivi, 251-252. La parassitica è detta d'ispirazione divina (cfr. *Par.* 19 αὐτῆ τινὶ θεία μοῖρα παραγίγνεται) in un passo direttamente imparentato con *Plato Ion* 534b-c (cfr. *Par.* 19 ὥσπερ ἡ ποιητικὴ κατὰ Σωκράτη) e sviluppato in maniera paradossale, giacché a differenza delle altre *technai* entrambe non hanno insegnanti.

<sup>90</sup> Nesselrath 1985, 253. Simili movenze erano già in Platone, cfr. *Men.* 70a ἔχεις μοι εἰπεῖν, ὦ Σώκρατες, ἄρα διδασκτὸν ἢ ἀρετή;

<sup>91</sup> Trédé 1994, 186.



ἐγὼ μὲν), ma ribaltandola, l'equivalenza implicitamente stabilita da Tichiade tra il parassita e la *kakia*, entrambi lontani dalla *philosophia* (cfr. 1 φιλοσοφίας μὲν γὰρ τοσοῦτον ἀπέχεις ὅσον καὶ ἡ κακία).<sup>92</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 γενναῖα è nelle mani di un personaggio κακός. La situazione è così opposta a quella del *Gorgia*, dove la καλλίστη τῶν τεχνῶν (448c) era nelle mani di uno fra «i migliori dei migliori» (448c τῶν δὲ ἀρίστων οἱ ἄριστοι).

Come inoltre Socrate contestava Polo, così il parassita è (anche se solo inizialmente) contestato da Tichiade, che, curioso della *techne* di cui sarebbe esperto, lo interroga in maniera degna dell'antecedente: i paralleli τί δέ [...] τί δέ (1) ricalcano il procedere socratico di *Grg.* 501e (τί δέ), 502a (τί δέ) e 502b (τί δέ), anche se la distanza dal modello è ancora una volta ben presto evidente. Il filosofo infatti notava puntigliosamente l'elusività del retore; Tichiade invece annuisce perplesso e si limita a ripetere la domanda (cfr. 1 τίνα ταύτην;), finendo con l'abbandonare qualsiasi denuncia.<sup>93</sup> I banali tentativi di opposizione del personaggio sono così 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 *mania* è infatti stilizzata dal parassita come fondatrice (cfr. 2 τοῦ μηδεμίαν ἄλλην ἐπίστασθαι τέχνην αἰτίαν εἶναι μοι τὴν μανίαν δόκει) e maestra (2 διδάσκαλον) della propria arte, esattamente come in Platone può essere è all'origine di qualsiasi composizione (cfr. *Phdr.* 245a ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία, *Smp.* 218b κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας, *Sph.* 216d). È inoltre un *daimon* (2) e Simone è il δημιουργός della parassitica (2), due termini di peso nei dialoghi platonici, la cui ripresa pare ancora una volta riconducibile al *Gorgia*, dove la retorica è πειθοῦς δημιουργός (453a).<sup>94</sup> In Platone inoltre δημιουργός assume frequentemente il valore di τεχνίτης, cioè di «artefice/creatore» (*Chrm.* 174e, 175a, *Grg.*

<sup>92</sup> Nesselrath 1985, 255-256.

<sup>93</sup> Ivi, 256.

<sup>94</sup> Cfr. *Cra.* 428e οὐκοῦν φῶμεν καὶ ταύτην τέχνην εἶναι καὶ δημιουργοῦς αὐτῆς; dove i concetti di arte e demiurgo sono combinati in maniera affine al *Parasitus*.

447d, 452c-e, 454a, 454e-455a, *La.* 195b, *Prt.* 312b, *Smp.* 186d, 187d, 205c), ma Luciano ripensa il termine in funzione del contesto. Simone infatti non è certo il creatore del vivere da parassita ma un suo adepto, in stridente contrasto con il contesto di origine, come sottolineato dall'immediata comparsa (per la prima volta nel dialogo) del termine *παράσιτος* (2).<sup>95</sup>

Non sorprende, dunque, che in questa ripresa Luciano contamina in maniera ridicola alcuni punti di forza del ragionamento socratico del *Gorgia* con 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 (cfr. 26), una *liaison* impensabile nell'antecedente, dove le due erano notoriamente ed evidentemente opposte.<sup>96</sup> Socrate classificava infatti retorica e culinaria come espressioni di *kolakeia* e le opponeva negativamente alla filosofia.<sup>97</sup> Per Simone, invece, la culinaria ha un legame con la parassitica, perché quest'ultima si occupa delle due cose più utili (7 *εὐχρηστότερον*), mangiare e bere, senza le quali non si può vivere.<sup>98</sup> Inoltre, culinaria e parassitica si oppongono alla filosofia, divenuta per Simone un termine negativo di confronto, insieme alla retorica. L'opposizione del *Gorgia* tra filosofia e retorica è pertanto sconvolta.

Fini della *parasitike techne* sono dunque in prima battuta τοῦ φαγεῖν καὶ τοῦ πιεῖν (7), in seconda un generico e astratto τὸ ἡδύ (9, in diretta concorrenza con la filosofia, cfr. 10-12)<sup>99</sup> e, in ultima, τὴν τροφήν (14). La parassitica ha così lo stesso fine della felicità (cfr. 9-10 *ἔσται τὸ αὐτὸ τέλος εὐδαιμονίας καὶ παρασιτικῆς*), in quanto intesa come soddisfacimento dei desideri (cfr. 11-12, 38) secondo un'argomentazione con radici nell'esordio del *Gorgia*. Il parassita riprende infatti la corri-

<sup>95</sup> Nesselrath 1985, 261.

<sup>96</sup> Anderson 1979, 65.

<sup>97</sup> Cfr. *Grg.* 463a-b *καλῶ δὲ αὐτοῦ ἐγὼ τὸ κεφάλαιον κολακείαν. ταύτης μοι δοκεῖ τῆς ἐπιτηδεύσεως πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μόρια εἶναι, ἐν δὲ καὶ ἡ ὀψοποικίη ὃ δοκεῖ μὲν εἶναι τέχνη, ὡς δὲ ὁ ἐμὸς λόγος, οὐκ ἔστιν τέχνη ἀλλ' ἐμπειρία καὶ τριβή. ταύτης μόριον καὶ τὴν ὀητορικὴν ἐγὼ καλῶ καὶ τὴν γε κομμωτικὴν καὶ τὴν σοφιστικὴν, τέτταρα ταῦτα μόρια ἐπὶ τέτταρσιν πράγμασιν.*

<sup>98</sup> Si tratta di un motivo comico (cfr. *Alex. fr.* 25.6 K-A, *Antiph. fr.* 185 K-A) che per la banalità stride con il tono pomposo delle parole di Simone: «la parassitica è l'arte delle bevande e dei cibi e delle cose che debbono essere dette e fatte per averli» (9 *παρασιτικὴ ἔστιν τέχνη ποτέων καὶ βρωτέων καὶ τῶν διὰ ταῦτα λεκτέων καὶ πρακτέων*).

<sup>99</sup> Di questo si mostra consapevole anche Tichiade, cfr. 9 *ἀλλ' ἐκεῖνο σκόπει, μὴ πρὸς τὴν σεαυτοῦ φιλοσόφῶν μάχη σοι περὶ τοῦ τέλους ἦ.*

spondenza tra *eudaimonia* ed *edone* stabilita da Callicle (cfr. 491e-492a, 494b, 494b-c, 494d, e anche *Ly.* 207e, 208e-209a), per il quale τὸν ὀρθῶς βιωσόμενον (491e) corrispondeva ad ἀποπιμπλάναι ὧν ἂν ἀεὶ ἡ ἐπιθυμία γίγνηται (492a). In maniera analoga, per Simone un uomo che desideri modellare la propria vita sul piacere dovrebbe soddisfare tutti i propri desideri (cfr. 12),<sup>100</sup> mentre una ψυχή felice è anche σώφρων, δίκαια, ἀνδρεία e ὅσια (cfr. 507a-c). Tra le virtù del parassita compaiono, infatti, ἀνδρεία (42-50, 55), δικαιοσύνη (52-53) e σωφροσύνη (56), qualità morali normalmente attese negli elogi, ulteriormente contestualizzate dal richiamo al testo platonico.<sup>101</sup>

Il παράττειν εὖ del parassita (cfr. *Grg.* 507c) è dunque rappresentato in termini deviatamente socratici, giacché se da un lato quest'ultimo condivide una serie di virtù con la ψυχή felice di Socrate (cfr. *Par.* 49, 56, 59), dall'altro la sua *eudaimonia* 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 appagato ed essere virtuoso, e nel momento stesso in cui si pone sulla linea del *Gorgia*, la smentisce comicamente.<sup>102</sup>

Nonostante gli evidenti punti di contatto, il *Parasitus* differisce dunque in maniera profonda dal modello. Nel *Gorgia*, infatti, l'indagine, facendosi sempre più problematica, approdava alla definizione e alla condanna della retorica in quanto 'ἀτεχνία'; nel *Parasitus* invece, il discorso si conclude in maniera opposta, con il trionfo della *parasitike techne* a dimostrazione di come, già in uno dei suoi dialoghi più antichi, Luciano intrattenga con il modello un rapporto vivo, fondato su due direttive principali che, non di rado, si intersecano. Da un lato gioca, infatti, a contaminare passi originariamente opposti (così che la corrispondenza tra εὐδαιμονία e ἡδονή finisce per fondersi con l'opposta teoria socratica della ψυχή felice), dall'altro li riprende in maniera deviata a denunciare, proprio attraverso la vicinanza, la distanza dall'archetipo. La *techne* di Simone è così γενναία alla stregua di quella καλλίστη di *Gorgia*, ma è nelle

<sup>100</sup> Nesselrath 1985, 317.

<sup>101</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>102</sup> Nesselrath 1985, 82-84.

mani di un personaggio κακός (1) e non di uno fra «i migliori dei migliori» (*Grg.* 448c).

*Tichiade vs Simone: quando l'elenchos non è al servizio dell'impresa satirica*

I paralleli testuali tra il *Parasitus* e il *Gorgia* autorizzano a interrogarsi sui possibili influssi esercitati dal modello sulla figura di Tichiade. Il personaggio mostra infatti solo inizialmente la tipica *verve* satirica, per poi abbandonarla a vantaggio di Simone e della sua arte. Dapprima confuta il parassita come il Socrate del *Gorgia* (cfr. *Par.* 1 τί δέ [...] τί δέ [...] e *Grg.* 501e τί δέ, 502a τί δέ, 502b τί δέ) e alla dichiarazione di Simone di essere versato nell'arte della parassitica (cfr. 1 ἡ παρασιτική, 2 τέχνη γάρ, κἀγὼ ταύτης δημιουργός), si chiede chi, se non un pazzo, potrebbe fare una simile affermazione scoppiando in una sonora risata (cfr. 2 καὶ μὴν ἐκεῖνό μοι σκοποῦντι προοῖσται γέλωσ πάμπλους), una reazione satirica che esprime e suscita irritazione.<sup>103</sup> Segue da parte di Tichiade un tentativo di denuncia (cfr. 3 σκοπεῖν δὲ δεῖ καὶ τὴν ἄλλην ἀτοπίαν), cui si aggiunge solo talvolta una certa perplessità non sufficiente a innescare una reazione efficace.<sup>104</sup> Le movenze lasciano infatti ben presto posto a un personaggio che finisce per acconsentire secondo i modi del dialogo platonico (cfr. 5 e 8 καὶ μάλα, 5 οὐδαμῶς, 7, 8, 21, 51 πάνυ μὲν οὖν, 8 e 27 ἀληθῆ λέγεις, 8 e 60 ναί, 12 κἀμοὶ δοκεῖ, 33 καὶ πάνυ, 39 e 47 ἱκανῶς ταῦτά γε, 47 θαυμαστὰ λέγεις), con cui accoglie, da perfetto «Ja-Sager», il ritratto dell'autentico parassita tratteggiato da Simone convertendosi da 'discendente' di Socrate (cfr. *Par.* 1 τί δέ [...] τί δέ e *Grg.* 501e τί δέ, 502a τί δέ, 502b τί δέ) a una sorta di parodia del tipico interlocutore socratico.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Sul riso satirico, pp. 113ss.

<sup>104</sup> Cfr. 42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτριον. λέγε δὲ ὅμως, «come sorprende e manca di misura tutto ciò che dichiari! Continua tuttavia», 51 οὐπω συνήμι ὅ τι τοῦτό πως βούλεται, σκοπῶμεν δὲ ὅμως, «non capisco ancora che cosa significhi questo; ma facciamo ugualmente la nostra considerazione».

<sup>105</sup> Nesselrath 1985, 282. Messe da parte le arti normalmente considerate tali (cfr. 1), il parassita afferma di conoscerne una sola, ma mostra una certa reticenza a parlarne (cfr. 1 αὐθις ἀκούση, 1 εἰσαῦθις) volta a stuzzicare la curiosità dell'interlocutore. In effetti, Tichiade si mostra interessato: chiede a più riprese di che cosa si tratti (cfr. 1 τίνοσ οὖν ἑτέρας; 1 τίνα ταύτην;) sino a spazientirsi (cfr. 1 ἀλλ' οὐκ ἀνέξομαι, 1 καὶ μὲν διὰ τοῦτο σπουδάζω μαθεῖν, 1

Dà così ragione a Simone su tutti i fronti (cfr. 61 ὁμολογεῖν ἀνάγκη), proponendosi persino come «primo discepolo», πρῶτος μαθητής (61): come un ragazzo (cfr. 61 ὥσπερ οἱ παῖδες) ogni mattina andrà a casa sua, affinché gli insegni senza risparmiarsi (cfr. 61 σὺ δέ με αὐτὴν δίκαιος διδάσκειν ἀφθόνως), una decisione con radici nella commedia (si pensi anche solo a Strepisade in Aristoph. *Nub.* 183 μαθητιῶ γάρ) e con precedenti anche in Platone (cfr. *Euthphr.* 5c, *La.* 201b-c καὶ ἐθέλω, ὄσπερ γεραίτατός εἰμι, τοσούτω προθυμότητα μανθάνειν μετὰ τῶν νεανίσκων. ἀλλὰ μοι οὕτωςι ποιήσον· αὔριον ἔωθεν ἀφίκου οἴκαδε). Nel *Parasitus* la scelta suona però contraddittoria, giacché Simone aveva affermato che non esistono maestri per la propria arte (cfr. 18-19 ἔτι τῶν μὲν ἄλλων τεχνῶν εἰσι διδάσκαλοί τινες, τῆς δὲ παρασιτικῆς οὐδεῖς, Plato *Ion* 534b-c).

In Platone, inoltre, la posizione di chi apprende era spesso e volentieri occupata da Socrate, che attraverso il riso evitava di irrigidirsi nella posizione del maestro, collocandosi, volentieri e con una punta di polemica, dalla parte dei tanti *idiotai* (cfr. *Phdr.* 236d) che invece, secondo l'opinione comune, avrebbe dovuto educare. Questo permetteva la messa in moto del dialogo, sino a quando il confronto si faceva più serrato e i ruoli erano capovolti.<sup>106</sup> 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 (cfr. 1 καὶ μὲν διὰ τοῦτο σπουδάζω μαθεῖν) e a chiusura si dice suo πρῶτος μαθητής (61). Gli manca lo scatto che consentiva all'originale di abbandonare il ruolo di 'discepolo' e di far sì che i ruoli si capovolgessero (come succede, del resto, a Licino, quando dopo i tentativi di Ermotimo di dimostrare la validità dei criteri con cui ha scelto lo stoicismo, cfr. 5ss., il per-

---

μηδამῶς, ἀλλ' ἤδη λέγε, εἰ μὴ περ ἄρα αἰσχύνῃ). La scena richiama nei toni il dialogo introduttivo del *Symposium* a parti inverse: lì la voce satirica si fa pregare da Filone perché narri gli avvenimenti cui ha assistito (cfr. Romeri 2002, 20), qui Tichiade prega Simone di parlare della propria arte. In entrambi i casi, la finta reticenza si rivela una posa per alimentare la curiosità nei confronti di quanto sta per essere detto: il messaggio satirico nel *Symposium* e l'elogio paradossale nel *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 quindi il *topos* della falsa modestia, 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.

<sup>106</sup> Friedländer 1979, 188; Lanza 1997, 66-68; Nonvel Pieri 2000, 272-273.

sonaggio satirico lo invita ad ascoltarlo mentre si accinge a risolvere da sé il dilemma sulla migliore decisione da prendere per diventare un buon filosofo, cfr. 21).

Gli attacchi di Tichiade sono così respinti e il personaggio resta in silenzio, come prosciugato di qualsiasi possibilità di protesta, una sorta di *tabula rasa* su cui Simone può scrivere a piacimento la teoria della *parasitike techne*.<sup>107</sup>

Il Tichiade del *Parasitus* sembra quindi condividere ben poco con il Socrate del *Gorgia*, che come lui aveva dato origine a un dialogo sulla *techne* (cfr. *Grg.* 447c βούλομαι γὰρ πυθέσθαι παρ' αὐτοῦ τίς ἢ δύναμις τῆς τέχνης τοῦ ἀνδρός, καὶ τί ἐστὶν ὁ ἐπαγγέλλεται τε καὶ διδάσκει e *Par.* 3 τί ποτ' οὖν ἐστὶν ἡ τέχνη;), ma che diversamente da lui svelava pezzo per pezzo la forza dirompente della propria argomentazione. La condotta ricorda anzi quella di Callicle che lasciava a Socrate la possibilità di esprimere i propri pensieri per poi essere sconfitto (cfr. *Grg.* 505d et ss.). Rispetto a questo, però, Tichiade si lascia convincere molto presto, esprimendo già a metà dialogo il desiderio di divenire un parassita (cfr. 25 αὐτὸς ἤδη βούλεσθαι δοκῶ μοι παράσιτος εἶναι ἀντὶ τούτου ὅς εἰμι).<sup>108</sup> Inoltre, elencando inizialmente la serie di arti di cui Simone potrebbe essere esperto (cfr. 1), ripropone il ruolo di Cherefonte nell'esordio del *Gorgia* (cfr. 448b).

Nel costruire la figura di Tichiade Luciano ha dunque scelto (in linea con l'impostazione generale del *Parasitus* e la rielaborazione del modello) di seguire la strada della contaminazione. Posizioni e tratti socratici lasciano infatti spazio a movenze che nel *Gorgia* erano proprie dei personaggi opposti a Socrate, secondo una caratterizzazione che può essere facilmente giustificata dal genere cui l'opera si riconduce, l'elogio paradossale.<sup>109</sup> In quest'ottica si comprendono infatti la ripresa e lo stravolgimento del modello, piegato al trionfo della *parasitike techne*.

<sup>107</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 (cfr. 2 καὶ μὴν ἐκεῖνό μοι σκοποῦντι προοῖσται γέλως πάμπλους), la denuncia dell'*atopia* (cfr. 3), in un estremo tentativo cui, con impertinenza, Simone risponde: τίνα μήν; «quale assurdità poi?» (3).

<sup>108</sup> Nesselrath 1985, 268.

<sup>109</sup> Non si concorda con Bompaire (1958, 306 e su cui *infra* la n. 113), per il quale Tichiade è personaggio socratico, 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».

Ora, questa situazione paradossale ha altrettanto paradossali conseguenze sulla figura di Simone, un parassita in grado di vivere nei piaceri e, allo stesso tempo, essere virtuoso e che, di fatto, contamina le posizioni di Socrate con quelle di Polo, lodando l'arte prima di definirne il contenuto (cfr. *Par.* 1 ὡς ἐγὼ οἶμαι, γενναίας e *Grg.* 448c μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν), e di Callicle, ripresentando la corrispondenza tra εὐδαιμονία ed ἡδονή (cfr. *Par.* 11-12, 38 e *Grg.* 491e-492a, 494b, 494b-c, 494d). Si propone inoltre di dimostrare lo *status* di *techne* della parassitica, esattamente come nel *Gorgia* si trattava di dimostrarlo per la retorica, occupando una posizione più vicina a quella del sofista (perché entrambi artefici della supposta arte) che di Socrate.

Simone si serve inoltre dell'*elenchos* e ricorre a immagini tratte dalla vita quotidiana (cfr. 4, 7, 8, 13), tipiche del parlare socratico.<sup>110</sup> Non ha alcuna occupazione da cui trarre guadagno (cfr. 1) e sa di non sapere (cfr. 1, 3, Plato *Ap.* 21d, *Euthd.* 293b-c), caratteristiche di cui, in accordo con la critica, non si potrà negare l'ascendenza socratica, una discendenza che Luciano mostra di saper rielaborare in funzione del contesto parodico.<sup>111</sup> Per il parassita, infatti, il 'sapere di non sapere' non sfocia nel rifiuto della posizione da maestro che caratterizzava Socrate (e di cui Luciano si mostra consapevole in *Herm.* 48). Accetta invece di buon grado e con finta reticenza di salire sulla cattedra della parassitica, senza fermarsi neppure un attimo nella posizione di chi apprende (cfr. 3 εἰ δέ σοι φίλον ἀκούειν, καὶ ὅπως οἶομαι λέγοιμι ἄν, καίπερ οὐ παντάπασιν ὦν, ὡς ἔφθην εἰπών, ἐπὶ τοῦτο παρεσκευασμένος). Anche se i presupposti socratici ci sono, quindi, manca in un certo senso la 'sostanza' e il suo affermare di non sapere diventa una posa esteriore, che può anzi essere letta come un sintomo di *hybris*.

Per certi versi, infatti, il parassita sembra assumere i tratti dell'*hybristes* agli occhi di Tichiade che dichiara che tutto ciò che

<sup>110</sup> *Supra*, la n. 58.

<sup>111</sup> Simone si dice affermato nella «pratica», ἔργῳ, della propria arte, ma non sa se lo sia anche nella teoria, cfr. 1 εἰ δέ σοι καὶ λόγῳ, οὐκ ἔχω εἰπεῖν, 1 οὐπω μοι δοκῶ τοὺς περὶ ἐκμεμεληθέναι λόγους, 2 τοῦ μηδεμίαν ἄλλην ἐπίστασθαι, 3 ὅπως οἶομαι λέγοιμι ἄν, καίπερ οὐ παντάπασιν ὦν, ὡς ἔφθην εἰπών, ἐπὶ τοῦτο παρεσκευασμένος, Plato *La.* 193e ἔργῳ μὲν γάρ, ὡς ἔοικε, φαίη ἄν τις ἡμᾶς ἀνδρείας μετέχειν, λόγῳ δ', ὡς ἐγῶμαι, οὐκ ἄν, εἰ νῦν ἡμῶν ἀκούσειε διαλεγόμενων, indicato da Nesselrath (1985, 257) come il modello diretto dell'opposizione ἔργῳ/λόγῳ.



dice «sorprende e manca di misura» (42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτροιον). Luciano non ricorre, però, all'aggettivo (che riferisce invece a Licino in *Herm.* 51, ὑβριστῆς ἀεὶ σὺ, e a Cinisco in *Jconf.* 9, sulla linea del personaggio socratico, cfr. Plato *Smp.* 175e e 215b ὑβριστῆς εἶ) e si serve invece di una perifrasi (42 ὡς θαυμάσια πάντα καὶ οὐδὲν ὑπισχνῆ μέτροιον).

Simone si preoccupa inoltre che Tichiade non veda come uno scherzo (cfr. 40 μηδὲ τὸ πρῶγά σοι δοκῆ χλεύης ἄξιον) la prospettiva di un confronto tra un filosofo e un parassita, esattamente come gli interlocutori socratici si preoccupavano che il filosofo scherzasse o facesse sul serio (cfr. Plato *Alc.1.* 109d, *Grg.* 481b; Xen. *Mem.* 3.6.12). In questo caso, però, Luciano non riprende (come in *Herm.* 20 παίζεις, ὦ Λυκῖνε, e in *Philops.* 13 σὺ μὲν παίζεις) il verbo παίζειν, segnalando verosimilmente che, come per la *hybris*, il motivo non è rigorosamente lo stesso socratico.

Il parassita tiene inoltre le redini del dialogo apparentemente alla maniera del filosofo ateniese, facendo progredire il ragionamento in parallelo con le concessioni di Tichiade. Allo stesso tempo però, tale modo di procedere si configura come una falsa applicazione del metodo socratico, una parodia che ha i tratti del *pastiche* e che va a colpire non Platone ma l'applicazione errata del metodo. L'*elenchos* funziona infatti come una macchina ben oliata ma a vuoto, nel senso che il ragionamento di Simone progredisce in maniera più o meno consequenziale, 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>112</sup>

Sarebbe dunque quantomeno estremistico continuare ad attribuire a Simone un'etichetta esclusivamente socratica.<sup>113</sup> Questo tipo di caratterizzazione si rivela infatti semplice apparenza e se l'*Hermotimus* rappresenta la 'corretta' applicazione dell'*elenchos* nell'universo della satira, lo stesso non si può dire del *Parasitus*, dove i modi del dialogare socratico sono inseriti in un

<sup>112</sup> Hall 1981, 332. In *Par.* 10, Simone cita i vv. 5-11 del IX dell'*Odissea*, particolarmente stigmatizzati da Platone nell'attacco ai poeti di R. 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.

<sup>113</sup> Per Bompaire (1958, 609) 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.



elogio paradossale e dunque utilizzati in maniera paradossalmente parodica.<sup>114</sup> Per quanto infatti gli assunti del parassita possano avere movenze socratiche, finiscono di fatto contaminati da quelli degli interlocutori del filosofo, come in un 'lontano' ricordo in cui non sempre l'*elenchos* è strumento dell'impresa satirica.

---

<sup>114</sup> «*Paras.* falls more easily into place as a humorous counterpart to *Hermotimus*», Anderson 1976a, 165 n. 44.

## 2. Il riso, strumento della satira dalle ascendenze (non solo) socratiche

Alla satira non può mancare il riso che suscita irritazione, mette in difficoltà (cfr. *Vit.Auct.* 14 ὡς τῆς ὑβρεως, οὐ πάυση γελῶν) e permette al pubblico di prendervi parte.<sup>115</sup> Sono poche le opere in cui questa caratteristica della natura umana (cfr. *Pe-regr.* 7, *Pisc.* 25) non risuona né è necessario essere un personaggio satirico per ridere: dei e dee (cfr. *Apol.* 6, *DDeor.* 7.1, 11.3, 18.2, *Dear. Iud.* 11), filosofi (cfr. *Bis Acc.* 33, *Demon.* 8, 12, 13, 15, 21, 44, *DMort.* 4.2, *Nec.* 17, *Symp.* 16, *Vit.Auct.* 13, 19) e *idiotai* (cfr. *Cat.* 15, *Pisc.* 34, *Symp.* 35), allegorie e astrazioni (cfr. *Bis Acc.* 31, *JTr.* 31), morti (cfr. *DMort.* 1.1, 17.2, *Luct.* 19), ateniesi e barbari (cfr. *Anach.* 1, 9, 39, *Bis Acc.* 10, *DMeretr.* 5.3, 6.3, 12.4, *Electr.* 2, 5, *Luct.* 19), e persino figure negative o descritte come tali (cfr. *Philops.* 8, *Pseudol.* 2, 9, 11, 29, *Symp.* 16), tutti ridono. Il riso satirico, però, è quello che colpisce le bassezze dell'umanità e che ha negli pseudo-filosofi e intellettuali i bersagli preferiti (cfr. *Bis Acc.* 33, *Cont.* 6 e 13-17, *DMort.* 1.2). Luciano, acuto osservatore del II d.C., prende spunto dalla realtà e la commenta con il riso, ricorrendo allo *psogos* ed esprimendo la propria concezione della precarietà dell'uomo, permettendo al pubblico, coinvolto in una totale *sympatheia*, di partecipare al processo di denuncia. Per questo il riso è «via breve alla satira», l'elemento attraverso cui il pubblico diviene soggetto del processo di smascheramento, grazie a una completa identità o vicinanza di idee e punti di vista con l'autore.<sup>116</sup>

Eppure, pur nella 'attualità', anche il riso affonda le radici nella tradizione, nello *spoudaiogeloion*, «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>117</sup> Il riso satirico si avvicina così a quello del dialogo fi-

<sup>115</sup> «Il riso del pubblico è segnale inequivocabile e immediato della ricezione del messaggio critico: se c'è il riso significa che le parole hanno colto nel segno, hanno attivato la sinapsi giusta», Camerotto 2014, 322.

<sup>116</sup> Camerotto 2009c, 2 e 20, cfr. Korus 1984, 301; Husson 1994, 180-183. Anacarsi ricorre allo *psogos* per attaccare quanto appare elevato e bello agli occhi di chi appartiene alla cultura ateniese. Il riso è così tra i tratti che fanno dello Scita una voce satirica, insieme a *parrhesia*, *elenchos* e ironia (Camerotto 2012, 231-232; Camerotto 2014, 146-160).

<sup>117</sup> Angeli Bernardini 1994, 114.

losofico, dove Socrate (ridendo e facendo ridere di se stesso) mostra un atteggiamento diverso rispetto agli altri individui, che allo stesso tempo lo isola e avvicina al resto della società.<sup>118</sup> Inoltre, mentre smaschera l'altra faccia della realtà, il riso satirico risente dell'influenza cinica, rispetto a cui si arricchisce di quell'aspetto di condivisione tipico del modello socratico (raramente i cinici fanno ridere gli altri e giacché puntano a dividere, non esitano neppure a ridere di se stessi).<sup>119</sup> Il riso forniva infatti all'eroe filosofo la stessa collocazione di quello comico, fondamentale all'instaurazione del legame di complicità con il pubblico.<sup>120</sup>

L'umorismo di Luciano nasce dunque dalla voglia di divertirsi e divertire, prendendosi gioco di tutto e di tutti, ma allo stesso tempo cela un acuto osservatore che usa la forza dello *psogos* «alla luce della vivace vita intellettuale della sua epoca e soprattutto dei fermenti e delle trasformazioni che investono la società».<sup>121</sup> E così anche il riso, strumento principe della satira, finisce col mostrare quanto il suo artefice sia legato alla tradizione e al tempo stesso in grado di variarla, adattando anche quest'aspetto al nuovo contesto.

*Uno sguardo ragionato ai modelli: il riso socratico*

Due tratti caratterizzavano forse più di altri la figura letteraria di Socrate: l'*eironeia* e il riso, un tratto che avvicinava il filosofo a un altro universo archetipico per la satira, quello della commedia. Socrate infatti ride e fa ridere di sé in «oscillante equilibrio tra scherzo e passione teorica»<sup>122</sup> nonostante le criti-

<sup>118</sup> Lanza 1997, 65; Jouët-Pastré 1998, 273-274; Nonvel Pieri 2000, 273.

<sup>119</sup> Fontanille 1993, 13-14.

<sup>120</sup> Il riso satirico 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, 272-273. Nella satira luciana è inoltre raro il riso dell'entusiasmo collettivo e della gioia, derivanti dal successo e caratteristico della commedia (Camerotto 2009a, 42). Sul riso satirico, Camerotto 2014, 285ss.

<sup>121</sup> Angeli Bernardini 1994, 114. Luciano si ritiene erede dello spirito del giambo e in *Pseudol.* 1 Archiloco è detto ἄνδρα κομιδῆ ἐλεύθερον καὶ παρρησίᾳ συνόντα, una definizione perfetta per i personaggi satirici, detentori di libertà e *parrhesia*.

<sup>122</sup> Lanza 1997, 65. Tra i filosofi, Socrate non è il primo associato al riso. Nella tradizione antica il tipico filosofo irridente, che con quest'atteggiamento dichiara la propria estraneità alla società, è Democrito ὁ Γελασίνοϋς (cfr. Ael. *VH* 4.20; *Suid.* γ 108, s.v. γελασίνοϋς), che come Socrate sbeffeggia chi vorrebbe

che alla poesia bassa (di cui ad Atene la commedia sarebbe la massima espressione, cfr. *R.* 606c), al riso e al ridicolo.<sup>123</sup>

Rispetto agli altri individui, però, Socrate intrattiene con il riso un rapporto diverso, appropriandosi del *gelos* di chi vorrebbe deriderlo schernendolo a propria volta, un rovesciamento associato nel *Teeteto* a Talete (cfr. 174a), per il quale il riso è emblema della riuscita della teoresi. A differenza del precedente esopico, dove un astronomo preso dall'osservazione del cielo finiva per cadere in un pozzo ed essere rimproverato da un passante per l'interesse per le cose celesti a scapito delle terrene (cfr. Aesop. 65 Chambry), nell'interpretazione socratica il riso non è più prerogativa di quanti deridendo i filosofi ne segnalano il distacco dal mondo reale. Con uno spostamento sensibile, infatti, il vero filosofo ride spontaneamente di lodi e millanterie (cfr. *Tht.* 174d) dinanzi alle futilità umane, di cui, pur non curandosi, riesce a percepire e smascherare le contraddizioni.<sup>124</sup>

Del riso Socrate conosce virtù e pericoli e appropriandosene gli attribuisce valore pedagogico, così che *paidia* e *paideia* si muovono di pari passo (cfr. *Lg.* 643c-d, 656c, 803d).<sup>125</sup> Si pensi al riso di Simmia, indotto dal *gelotopoios* Socrate nel *Fedone*: a sentire il maestro affermare che sarebbe «strano» (64a ἄτοπον) preoccuparsi della morte durante la vita o irritarsi per il suo avvicinamento quando si è filosofi, il discepolo scoppia a ridere in maniera non inopportuna né offensiva ma preliminare alla comprensione dell'attività filosofica. Il riso del filosofo contribuisce infatti a porre l'anima sulla via della verità.<sup>126</sup>

---

deriderlo (Marelli 1996, 203-221; Cordero 2000).

<sup>123</sup> Nightingale 1995, 172-173. Nelle *Leggi* risuona chiara da parte dell'Ateniese la necessità di non fare né dire cose ridicole (cfr. 816e ὅσα γελοῖα); la loro imitazione sarà riservata a schiavi o a stranieri stipendiati, mentre mai sarà concessa a individui di condizione libera.

<sup>124</sup> Marelli 1996, 207-208; Jouët-Pastré 1998, 273-274; Imperio 1998, 43-44. Rispetto al precedente esopico, inoltre, figure e sfondo acquistano in Platone 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. Blumenberg (1988, 15ss.) legge nel *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 condiviso e che sfocerà nel noto destino di morte.

<sup>125</sup> Halliwell 1991, in partic. 283. «L'ironia socratica non è che uno scherzo pedagogico: genera la *paideia* (l'educazione) dalla *paidia* (il gioco)», Prezzo 1994, 11.

<sup>126</sup> Jouët-Pastré 1998, 277-278.

Attraverso il *gelos* inoltre, Socrate evita di irrigidirsi nella posizione del maestro estraneo al resto della società e, provocandolo negli interlocutori (giovani o amici, cfr. *Chrm.* 156a Carmide, *Ly.* 207c Menesseno e Liside, e in almeno un'occasione sofisti, cfr. *Prt.* 358b Prodicò), il clima si distende e il dialogo è facilitato.<sup>127</sup> Il filosofo si colloca così con una punta di polemica dalla parte dei tanti *idiotai* (cfr. *Phdr.* 236d) che per l'opinione comune dovrebbe invece educare. Di qui, il frequente uso di 'noi' anziché 'io' (cfr. *Smp.* 194b-c), fondamentale all'instaurazione del legame di complicità con il pubblico.<sup>128</sup>

Socrate trova così, come gli eroi aristofanei, un punto d'incontro con l'uditorio e il riso non è più simbolo della derisione altrui ma uno strumento per instaurare un rapporto con la società.<sup>129</sup> È quanto accade nell'*Eutidemo*, dove la conversazione tra il sofista e il filosofo si presenta come il capovolgimento del tipico dialogare socratico (non a caso l'opera si apre con un'ammissione di sapere da parte proprio di Socrate, cfr. 293b-c).<sup>130</sup> Il filosofo si rivela così un interrogato indisciplinato, latore in un vero lazzo comico di risposte eccessive (cfr. 295b-296c) e non solo è oggetto di riso, nelle vesti di un vecchio rozzo e sgraziato che vuole apprendere a tutti i costi l'arte dell'imbroglio verbale (cfr. 272b), ma lo scarica pure sugli interlocutori, paragonati, in un'immagine dal forte sapore aristofaneo, all'*Idra* e a un granchio.<sup>131</sup>

<sup>127</sup> Nonvel Pieri 2000, 272-273; Halliwell 2008, 283-284.

<sup>128</sup> Plass 1964, 254-278 in partic. 257; Friedländer 1979, 188; Lanza 1997, 66-68. Socrate si caratterizza come *idiotes* opposto agli esperti anche in Luc. *Cont.* 4. In *Nec.* 16 Tiresia indica a Menippo come miglior vita quella dell'*idiotes* e nell'*Hermotimus* Licino invita l'eponimo stoico a vivere la vita che vivono tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασιν βιοῦν (84). In Luciano il termine può avere anche valore peggiorativo (cfr. *Herm.* 17. *Salt.* 83), ma è in genere utilizzato per smascherare «la pretenciosa sabiduría de los falsos sabios o la petulante erudición de determinados personajes», Gómez 2016, 123.

<sup>129</sup> Halliwell 2008, 290.

<sup>130</sup> Hadot (1988, 90) legge in questo capovolgimento un invito al lettore a rifugiarsi dietro la maschera socratica. Nei momenti di crisi il dialogo rischia infatti di spezzarsi e 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», *ibidem*.

<sup>131</sup> L'*Idra* rappresenta Eutidemo di cui Socrate non riesce a interrompere i ragionamenti; il granchio è Dionisodoro che sta alla sinistra di Socrate (cfr. 271b). L'immagine parodica è costruita sul proverbio «contro due, neppure Eracle ce la può fare» (cfr. *Phd.* 89c), un'allusione al combattimento dell'eroe contro l'*Idra* di Lerna, durante il quale fu attaccato da un enorme granchio e da cui uscì vittorioso grazie all'aiuto di Iolao, cfr. Apollod. 2.4-5 (Reale 1991, 802). I ruoli sono capovolti, seppur con atteggiamenti diversi, anche nel *Simposio*,

Lo scherzo quindi, non sempre esplicito come nel passo dell'*Eutidemo*, «appare comunque [...] 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 azzerava il valore intendendolo come scherzo, ed esortando ogni volta i sofisti a parlare sul serio».<sup>132</sup>

Il filosofo può essere quindi, allo stesso tempo, soggetto e oggetto di riso. In diverse occasioni è infatti schernito dai sofisti (cfr. *Grg.* 473e Polo, e *R.* 337a Trasimaco), ma senza lasciarsi trascinare sul piano della *loidoria*. Anzi, sembra aver attirato consapevolmente (in un'estremizzazione degli aspetti paradossali delle proprie affermazioni) lo sguardo derisorio per rivelare i paradossi dell'abitudine elevata a norma e, quindi, centro di un processo mentale limitativo e riduttivo.<sup>133</sup> Le sue risposte si tingono allora d'ironia, suscitando il riso in quella porzione di pubblico che gli si sente maggiormente affine.

Non stupisce quindi che in questa differenza tra il riso costruttivo del filosofo e quello distruttivo dei detrattori, quest'ultimi si chiedano se stia scherzando, *paizein*, o faccia sul serio, *spoudazein* (cfr. *Alc.1.* 109d, *Grg.* 481b; *Xen. Mem.* 3.6.12).<sup>134</sup> L'intento è provarli generando la perplessità necessaria allo sviluppo del dialogo. Essi però sembrano per lo più non comprendere che non è possibile *paideia* senza *paidia*, che non c'è comico senza sublime, né divino senza grottesco. La differenza

---

dove di fronte a Diotima, la maestra nelle cose d'amore (cfr. 201d), 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>132</sup> Lanza 1997, 71.

<sup>133</sup> Socrate si presenta come 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>134</sup> In *Grg.* 481b-c Callicle, sentendo Socrate dire che a chi non intende compiere ingiustizia, la retorica non sembra 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.

risiede nei valori che sottostanno al riso: solo se positivi, si potrà dire lo stesso del suo significato e valore.<sup>135</sup>

*Il riso di Licino, idiotēs e pepaideumenos*

In opere dove tutti ridono, a fare la differenza sono (come nel dialogo filosofico) i valori che sottostanno al *gelos*. Quando è satirico, infatti, il riso è lo specchio di un atteggiamento diverso che isola la voce dai suoi oggetti avvicinandola invece ad almeno parte del pubblico, mentre rivela i paradossi e le ipocrisie della norma.

Per essere produttivo e portare al riconoscimento di contraddizioni e vizi, nella satira come nel dialogo platonico il riso non può schernire il *gelotopoios*. Inoltre, giacché fondato su un sistema di valori che Luciano doveva condividere con il pubblico che lo apprezzava e rideva alle battute, il riso contribuisce a instaurare un rapporto con questo. Come infatti Socrate, sollecitando il riso negli interlocutori, trovava un punto d'incontro con l'uditorio, così quello luciano partecipa attraverso il riso al processo di denuncia. Ridicolizzando filosofi e intellettuali, il Samosatense sollecita il riso del pubblico, composto anche da altri *pepaideumenoī*, e la *sympatheia* è favorita dal riconoscimento, da parte proprio di questi ultimi, delle fonti parodiate. Il variegato pubblico luciano fruisce così distintamente dei caratteri specifici del testo, dell'ipotesto e delle qualità tipiche della *mixis*, traendone piacere e divertimento.<sup>136</sup>

Anche in questo caso, però, pur all'interno di queste costanti, Luciano adatta il motivo al modello e al contesto. Di questo sono in particolar modo esemplificativi i dialoghi liciniani, dove il *gelos* è un *leitmotiv* che riecheggia in maniera esemplare in funzione della satira e τὸ γελάσαι μάλα ἡδέως è quanto icasticamente Licino afferma di desiderare a chiusura del *Navigium* (46), a rimarcare che agi, potere e sogni di grandezza non contano nulla. Risuona inoltre senza ritegno sin dalla scena iniziale nell'*Eunuchus*, nella cornice e nell'incontro tra Licino e Panfilo e riecheggia in modi e su labbra diverse nel racconto condotto dal personaggio satirico. Il riso è così alle origini della satira e Lici-

<sup>135</sup> Jouët-Pastré 1998, 278; Nonvel Pieri 2000, 278-279, 286-287 e 299; Halliwell 2008, 290.

<sup>136</sup> Camerotto 1998, 300-302; Webb 2006, 39; Mestre 2012; Karavas 2014. Si veda anche la n. 7 a p. 11.



no ne è preda a tal punto che, sebbene sempre di buon umore (cfr. 1 ἀεὶ μὲν γὰρ φαιδρὸς ὢν τυγχάνεις), questa volta supera se stesso (cfr. 1 τουτὶ δὲ πλέον τοῦ συνήθους εἶναί μοι δοκεῖ), incapace com'è di resistergli (cfr. 1 ἐφ' ὅτῳ μηδὲ κατέχειν δυνατὸς εἶ γέλωτα). Ben presto ne renderà partecipe anche Panfilo.<sup>137</sup>

Nel *Symposium*, invece, a ridere non è Licino, probabilmente troppo distaccato dagli avvenimenti per lasciarsene coinvolgere: il livello della riunione è infatti troppo basso per meritare una qualsiasi forma di partecipazione da parte del personaggio satirico, che osserva tutto stando in disparte (cfr. 11 ἐκ περιωπῆς). Ridono invece gli 'intellettuali' alla lettera di Etoimocle (cfr. 28) e soprattutto sono oggetto del riso degli altri commensali (cfr. 34 e 35), la parte paradossalmente più civile dei banchettanti, gli *idiotai* che ridono e biasimano (cfr. 35 ἐγέλων μόνον καὶ κατεγίνωσκον αὐτῶν) i *sophoi* intenti a mangiare, insultarsi e venire alle mani, quasi a suggerire l'atteggiamento satirico da assumere di fronte agli avvenimenti: il *gelos* appunto, mezzo di partecipazione alla denuncia.<sup>138</sup>

Nell'*Hermotimus* il riso assume toni socratici proponendo il legame tra *paidia* e *paideia*, fonte in Platone della perplessità necessaria a portare avanti un confronto.<sup>139</sup> Licino associa infatti in una battuta il proprio interlocutore a Linceo (cfr. 20), provocando una reazione molto simile a quella degli interlocutori socratici. Alle sue considerazioni, infatti, Ermotimo afferma: παίζεις,

<sup>137</sup> Cfr. 1 τοῦ γέλωτος δὲ αὐτίκα κοινωνὸν ποιήσομαι σε, 6 καινὸν γε τὸ ἔγκλημα φῆς, ὦ Λυκίνε, καὶ ἤδη γελᾷν καὶ αὐτός, ὦ ἑταῖρε, προάγομαι τῆς παραδόξου ταύτης κατηγορίας ἀκούων. Il fatto narrato da Licino pare effettivamente *geloion* (1) a Panfilo per il quale i filosofi dovrebbero appianare i conflitti in maniera pacifica (cfr. 1), prospettiva sarcasticamente poco probabile per Licino (cfr. 2). Non ci sarebbe nulla da ridere, se non per il fatto che due uomini che pretendono di essere filosofi e di rifiutare il guadagno combattono invece per questo (cfr. 3 ἄχρι γε τούτου γελοῖον οὐδὲν πλὴν ἐκεῖνο ἴσως, τὸ φιλοσόφους εἶναι φάσκοντας καὶ χρημάτων καταφρονεῖν ἔπειτα ὑπὲρ τούτων ὡς ὑπὲρ πατρίδος κινδυνευούσης ἔπειτα ὑπὲρ πατρῶν καὶ τάφων προγονικῶν ἀγωνίζεσθαι).

<sup>138</sup> Relihan (1992, 227) nota che nel *Symposium* i filosofi (epicurei e stoici, aristotelici e platonici) sono tutti ugualmente ipocriti. D'altra parte, sembra indiscutibile la presenza di un gruppo più civile di *idiotai*, paradossalmente opposti, per estrazione sociale e culturale, all'ipocrisia dei *sophoi*. Anche in *Pisc.* 34 gli *idiotai* a banchetto con i filosofi ridono di loro «e sputano sulla filosofia che alleva quello schifo di gente» (trad. di Ghirga, Romussi 2004).

<sup>139</sup> Prezzo 1994, 11; Jouët-Pastré 1998, 273-274 e 277, cfr. Plato *Lg.* 643c-d, 656c, 803d.

ὦ Λυκῖνε (21).<sup>140</sup> Come dunque gli interlocutori del filosofo si chiedevano se scherzasse, παίζεις, o facesse sul serio, σπουδάξειν (cfr. *Alc.*1. 109d, *Grg.* 481b; *Xen. Mem.*3.6.12), così per il Licino dell'*Hermotimus* riso e gioco sono dimensioni fondamentali, che camminano di pari passo sulla strada dello smascheramento delle credenze comuni, in un riutilizzo di una dimensione socratica in chiave satirica.

Inoltre, come per Socrate il riso rappresentava un elemento chiave dell'isolamento che lo portava a schierarsi dalla parte dei tanti *idiotai* (cfr. *Euthd.* 295b-296a, *Phdr.* 236d, *Tht.* 154d-e), così per Licino l'isolamento rispetto alla maggioranza sostenitrice dei punti di vista che la satira vuole denunciare può concretarsi nel riconoscimento nel gruppo degli *idiotai*, esemplificazione del rifiuto della posizione da maestro assunta da Ermotimo.<sup>141</sup> Licino lo prega infatti di non pensare come il «mezzo saggio», ἡμίσοφον (15), o il saggio che è ora, e ricorre a un indicativo ἡμᾶς (cfr. 5 ἡμεῖς δὴ ὁ συρφετὸς καὶ ὅσοι χαμαὶ ἐρχόμενοι ἐσμὲν).<sup>142</sup> La risposta, d'altro canto, deve venire dall'*idiotes* che

<sup>140</sup> L'azione del satireggiatore è collocata nella dimensione del 'gioco' anche in *Pseudol.* 1 παίζεις ἔχων e 2 σε παίζειν δοκῶ.

<sup>141</sup> 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, ἀγροικός ἀνθρώπος καὶ ιδιώτης (81), sono inoltre 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, l'altro sarebbe responsabile della cattiva educazione del nipote (cfr. *Aristoph. Nub.* 1178ss. e 1353ss.; Anderson 1976a, 49 e 183 n. 4). Arriva così il consiglio di Licino: vivere la vita di tutti, βίον τε κοινὸν ἅπασι βιοῦν, come un cittadino in mezzo ad altri, συμπολιτεύσει τοῖς πολλοῖς (84). L'identificazione con i molti non implica un riconoscimento esplicito negli *idiotai*, ma al § 21 (ὅμως οὐκ ἂν εἴποις, ὦ ἑταῖρε, καὶ πρὸς ἐμέ, ἀλλὰ περιόψει με παραπολόμενον ἐν τῷ πολλῷ συρφετῷ); συρφετῷ permette di non escluderla (lo stesso aggettivo è associato agli ιδιώται al § 1 τὸ κινδύνευμα οὐ περὶ μικρῶν - ἢ ἄθλιον εἶναι ἐν πολλῷ τῶν ιδιωτῶν παραπολόμενον ἢ εὐδαιμονῆσαι φιλοσοφήσαντα). In *Nec.* 16 Tiresia indica a Menippo come migliore la vita dell'*idiotes*.

<sup>142</sup> Licino ricorre al 'noi' anche nella cornice del *De Saltatione*, dove opponendosi a Cratone, si colloca tra quanti amano la pantomima (cfr. 1 ἐπεὶ τοίνυν, ὦ Κράτων, δεινὴν τινα ταύτην κατηγορίαν ἐκ πολλοῦ οἶμαι, παρεσκευασμένος κατηγορηκᾶς ὀρχήσεών τε καὶ αὐτῆς ὀρχηστικῆς, καὶ προσέτι ἡμῶν γε τῶν χαιρόντων τῇ τοιαύτῃ θεᾷ ὡς ἐπὶ φαύλῳ καὶ γυναικεῖῳ πράγματι μεγάλην σπουδὴν ποιουμένων). L'uso sembrerebbe accostabile all'*Hermotimus*, diverso da quello retorico presente altrove nel dialogo (cfr. *Salt.* 26 καίτοι τὸν μὲν αὐλόν, εἰ δοκεῖ, καὶ τὴν κιθάραν παρῶμεν e 27 τὴν τραγωδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρῶτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν).

un tempo era e che Licino è oggi,<sup>143</sup> mentre si fa pure portavoce di un'affermazione di ignoranza tale da non poter non evocare quella più celebre del filosofo ateniese: οὐ μνημονεύεις ὧν ἔφην, οὐκ αὐτὸς εἰδέναι τὰληθῆς 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 il personaggio satirico 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>144</sup>

Il legame tra riso e isolamento si fa poi forse ancora più esplicito nel *Lexiphanes*, dove l'estraneità alla maggioranza culturalmente dominante si concreta per Licino nel riconoscimento nel gruppo dei *pepaideumenoι*, che insieme a lui si caratterizza per un riso diverso, arricchito dalla compassione, un sentimento non estraneo al filosofo ateniese.<sup>145</sup> Le persone che hanno riso e ridono di Lessifane sono tante, gli *aristoi* appunto (cfr. 23), e anche il personaggio satirico (cfr. 16 καίτοι τὸ μὲν προῶτον γελᾶν ἐπήει μοι ἐπ' αὐτοῖς) con i *pepaideumenoι* (cfr. 24). Essi provano però quella compassione che spinge Licino a venire in suo soccorso.

Il *gelos* funziona dunque per questo portavoce della satira in maniera analoga a Socrate, permettendone l'identificazione negli *idiotai*, in cui già il filosofo si riconosceva. È dunque un tratto dalle ascendenze socratiche da leggersi all'interno di un quadro più ampio e di medesimo segno, che fa di Licino il 'nuovo Socrate della satira'.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> «Lycinus joue aussi, devant son auditoire, le rôle de l'homme ordinaire (ιδιώτης)», Romeri 2002, 222.

<sup>144</sup> *Herm.* 48 ὃς ἐκεκράγει πρὸς ἅπαντας οὐχ ὅπως μὴ πάντα, ἀλλὰ μηδ' ὄλως εἰδέναι τι ἢ τοῦτο μόνον ὅτι οὐκ οἶδε. «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», Romeri 2002, 246, cfr. Romeri 2001, 651-655. Socrate è *idiotes* opposto agli esperti anche in *Luc. Cont.* 4. In *Pseudol.* 9 (ὅτι ἀγνοεῖ ὁ φάσκων εἰδέναι) il 'sapere di non sapere' è paradigma di riferimento per la voce della satira.

<sup>145</sup> In *R.* 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 (cfr. Halliwell 2008, 439 e Adam 1963, II, 97).

<sup>146</sup> *Infra*, pp. 127ss.

*Caronte e Hermes: funzione satirica e strutturale del riso e del 'non riso'*

I *Contemplantes* si aprono nel segno del riso: τί γελαῶς, ὦ Χάρων; (1) è infatti la domanda con cui Hermes dà il via al dialogo, anche se la risposta, come altrove in Luciano, è strategicamente rimandata al momento successivo l'occupazione della specola.<sup>147</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>148</sup> La ragione è presto detta: il traghettatore si divertiva oltremisura (cfr. 6 ἦσθην εἰς ὑπερβολήν, 6 ἐγέλασα) 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 proprio mentre parlava (cfr. 6). Caronte ha dunque trovato divertente la promessa non mantenuta, nonostante la mortale serietà delle conseguenze.<sup>149</sup>

Nel corso dell'osservazione, inoltre, il nocchiero suggella con il riso ciascuno degli oggetti della satira.<sup>150</sup> Così la visione di Milone è conclusa dalla bella risata (cfr. 8 μακρὰν γέλωτα) che l'atleta regalerà a Caronte, quando sulla barca infernale non sa-

<sup>147</sup> Si pensi al ritardo nell'enunciazione del nome di Parresiade nel *Piscator* (cfr. 9) o alla risposta alla domanda sulla τέχνη di Simone nel *Parasitus* (cfr. 1). Macroscopico è poi 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 citare l'arrivo ritardatario di Arignoto nel *Philopseudes* (cfr. 29), che, per quanto ricalchi il *Simposio* di Platone (cfr. 212c), spezza la monotonia dell'ingresso in scena dei personaggi (Jones 1986, 48). Vicino al ritardo dei *Contemplantes* è quello che nella *Necyomantia* interessa l'enunciazione del decreto contro i ricchi: preparata al § 2, sarà svelata solo al § 20 in seguito al racconto del viaggio di Menippo nell'Oltretomba, costruito sulla falsariga della richiesta di chiarimenti da parte di un anonimo interlocutore, causa appunto del ritardo nell'enunciazione (Gómez 2016, 112-113).

<sup>148</sup> 6 ὅτε με τὸ πρῶτον ἐντυχῶν εἶδες γελάωντα καὶ ἦρου γε ὅ τι γελάων. Nella *Necyomantia* Menippo, preso dalla rievocazione della catabasi (cfr. 19 οὐ γὰρ οἶδ' ὅπως περὶ τούτου λέγειν προθέμενος πάμπαν ἀπεπλανήθην τοῦ λόγου), è richiamato all'ordine dall'amico che gli chiede ragione del decreto di cui parlava all'inizio (cfr. 19 τί δὲ ψήφισμα ἦν, ὅπερ ἐν ἀρχῇ ἔλεγες).

<sup>149</sup> La reazione non differisce di molto da quella di Strepsiade alla notizia di una lucertola che, da sopra un tetto (!), ha defecato sulla testa di Socrate in Aristoph. *Nub.* 174. Non a caso, l'espressione con cui si indica il riso del nocchiero, ἦσθην (6), è la stessa che compare in Aristofane in quella e in altre occasioni, cfr. *Eq.* 696, *Nub.* 1238, 1240, 1241, *Pax* 1066 (Halliwell 2008, 446).

<sup>150</sup> Fusillo 1992, 26-29; Camerotto 1998, 218; Deriu 2015; e si veda anche a p. 54. Il riso introduce e conclude anche l'intervento satirico dell'anonimo che si scaglia contro Peregrino in *Peregr.* 7 e 31.

rà più in grado di sollevare nemmeno una zanzara, e la rivelazione del misero destino che attende Ciro e Cambise, tanto temuti in vita, è grande occasione di riso (cfr. 13 ὦ πολλοῦ γέλωτος) per il nocchiero. Anche il tiranno di Samo Policrate morirà e Caronte pregusta il momento in cui riderà di lui e di altri potenti (cfr. 14 ἐγὼ δὲ γελάσομαι), nudi sulla barca. Veramente ridicola (cfr. 16 παγγέλοια ταῦτα) è l'alternanza delle sorti umane.

L'osservazione satirica smaschera quindi, ancora una volta, la piccolezza della vita umana e lo scarto tra apparenza e realtà suscita il riso, ribaltando qualsiasi norma legittimata dal buon-senso. Il *gelos* «ha [infatti] l'effetto di trasformare il suo oggetto e lo riduce al γελοῖον e al disprezzo»,<sup>151</sup> ma allo stesso tempo sta alle origini della satira (Caronte è già in preda al riso al momento dell'incontro con Hermes, cfr. 1).<sup>152</sup>

Non sorprende, invece, che nessuna risata suggelli l'ultimo inserimento parodico del nocchiero, un libero rimpasto di reminiscenze omeriche.<sup>153</sup> Il passo svolge infatti una funzione diversa: non si tratta di introdurre un nuovo oggetto d'osservazione e di smascherarne criticamente le assurdità, ma di trarre le conclusioni dalle osservazioni fatte affermando un motivo importante per Luciano, l'*isotimia* infera. Non c'è dunque ragione per cui anche questo passo debba essere suggellato dal riso della satira, il cui scopo è ridurre l'oggetto al disprezzo. Esso sembra invece un'esplicitazione del messaggio lanciato dal *gelos* nel corso del dialogo, un messaggio rispetto a cui, secondo lo *spoudaiogeloion*, non vi è nulla da ridere.

Nei *Contemplantes* l'agente del riso è quindi Caronte, una figura per tradizione cupa e a cui altrove (cfr. *Cat.*, *DMort.*, *Nec.*) Luciano non associa alcuna gioia.<sup>154</sup> Non ride invece Hermes, pur nella consapevolezza del carattere ridicolo delle miserie umane (cfr. 17 καταγέλαστα). Eppure, a differenza di Caronte,

<sup>151</sup> Camerotto 2009a, 42.

<sup>152</sup> Lo stesso vale per Licino di fronte a Pamfilo ad apertura dell'*Eunuchus* e per Menippo nell'*Icaromenippus* (Camerotto 2009a, 42-47).

<sup>153</sup> Cfr. 22 κάτθαν' ὁμῶς ὁ τ' ἄτυμβος ἀνήρ ὅς τ' ἔλλαχε τύμβου, / ἐν δὲ ἡ τιμῇ Ἴρος κρείων τ' Ἀγαμέμνων / Θερσίτη; δ' ἴσος Θετίδος παῖς ἠῦκόμοιο / πάντες δ' εἰσὶν ὁμῶς νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα, / 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>154</sup> Milanezi 1995, 231-236; Halliwell 2008, 443.

il dio è per tradizione tutt'altro che estraneo al *gelos*. Occupa infatti una posizione prominente tra gli dei che ridono degli amori di Ares e Afrodite (cfr. Hom. *Od.* VIII 266-366; Luc. *DDeor.* 21.1) e in *Hy. Herm.* 29 si accenna al riso che risuona precoce nei primi giorni di vita della divinità. Inoltre, le note associazioni con il furto e l'inganno gli sono valse l'attenzione dei comici (cfr. Aristoph. *Pax* 362-728, *Pl.* 1139-58).<sup>155</sup> Hermes si fa quindi portavoce di punti di vista facilmente condivisibili da Luciano, ma (in un gioco con la tradizione) nelle sue parole non c'è traccia del riso pungente e sarcastico che risuona nei commenti di Caronte. Riecheggia invece l'amara consapevolezza del destino mortale, dell'inutilità di pensieri e preoccupazioni.

Nei *Contemplantes*, il riso della satira è così affidato a Caronte, che, osservando dall'alto e con distacco, come e con un dio gli affari umani, manca dei fattori d'interesse e della pietà che possono attenuare e complicare la prospettiva divina preservata da Hermes. L'alternanza delle sorti umane e il contrasto tra realtà e apparenza risultano così estremamente ridicoli agli occhi del nocchiero (cfr. 16 *παγγέλοια ταῦτα*), come tipicamente accade nella satira.

*Micillo nel Catapulus: un altro esempio di riso satirico*

Come i *Contemplantes* si aprono nel segno del riso (cfr. 1 τί γελαῖς, ὦ Χάρων;), quasi una sorta d'indefinita garanzia di *gelos* per il pubblico, così nel *Catapulus* Luciano vi allude alla comparsa di Micillo, che del terzetto che va incontro a Cloto e Caronte è «l'altro che ride» (3 ἄλλον γελῶντα). Il riso è dunque il biglietto da visita del personaggio, di cui sembra segnalare, in un certo senso, la 'marca satirica', e scaturisce dalla realizzazione della pura apparenza dell'invidiata felicità di Megapente e dall'implicita delusione derivante dall'impermanenza sottesa all'ossessiva avarizia di Gnifone. Mentre però in genere i personaggi satirici ridono per lo più da soli (per quanto il loro riso sia condiviso dal pubblico che diventa così partecipe della denuncia), nel *Catapulus* il riso di Micillo assume una dimensione più ampia.

Il calzolaio infatti non è il solo povero nell'Ade e, per ciò stesso, non è il solo a ridere delle nuove sorti dei ricchi (cfr. 15

---

<sup>155</sup> Halliwell 2008, 444.

ἡμεῖς μὲν οἱ πένητες γελῶμεν). Il *gelos* diventa dunque la spia di un mondo alla rovescia, in cui anche la celebre *isotimia* è satiricamente rimaneggiata. Come altrove in Luciano (si pensi al vendicativo decreto contro i ricchi di *Nec.* 20), a conti fatti nell' *Ade* si attua una vera e propria inversione dei ruoli, qualcosa di più complesso rispetto alla tradizionale immagine della morte, grande livellatrice delle disuguaglianze terrestri. Il riso satirico di Micillo rappresenta così la proiezione nella terra dei morti delle gratificazioni di almeno una parte del pubblico, al pensiero che criminali e potenti non trarranno a lungo beneficio dalle proprie scelleratezze.<sup>156</sup>

Il *gelos* non sembra inoltre accompagnare il calzolaio da sempre. Per quanto infatti Cloto racconti di averlo visto ridere da tempo e gliene chieda ragione, ripetendo per la terza volta in poche battute il verbo γελάω (cfr. 16 πάλαι οὖν σε, ὦ Μίκυλλε, γελῶντα ἑώρων. τί δ' ἦν ὅ σε μάλιστα ἐκίνει γελᾶν;), in realtà l'avverbio πάλαι sembra far riferimento a un momento successivo alla morte del ciabattino.<sup>157</sup> Secondo un comune *cliché* Micillo racconta infatti di quando in vita ammirava il vicino Megapente (cfr. 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι [...] ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ πάντων καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πῆχει βασιλικῶ) e di quanto, morto, gli apparve «totalmente ridicolo», παγγέλοιος (16, cfr. *Cont.* 16 παγγέλοια ταῦτα).<sup>158</sup> Ma soprattutto racconta quanto derise se stesso per l'ammirazione provata nei confronti del tiranno (cfr. 16 κάμμουτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων).

Alla visione di Megapente caduto, il ciabattino aggiunge quella dell'usuraio Gnifone, anch'egli gemente e pentito per i beni persi e non goduti in vita. Questo spettacolo gli procura infinite risate (cfr. 17 οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα) e altre ancora risuoneranno collettivamente (cfr. 17 γελασόμεθα) nella traversata infernale.

Solo una volta morto, Micillo ha quindi compreso che non esistono ragioni per non ridere di chi ha creduto nella ricchezza come fonte di felicità, se stesso incluso. Egli ha cioè assunto un

<sup>156</sup> Halliwell 2008, 457-458.

<sup>157</sup> MacCarthy (1934, 45) ritiene verosimile che i tre siano morti nello stesso giorno e che sia nell'Oltretomba che Micillo ride degli altri due.

<sup>158</sup> «Forms of παγγέλοιος occur thirteen times in Lucian, far more often than in any other Greek author», MacCarthy 1934, 460 n. 51.



punto di vista cinico, simboleggiato dall'unione con Cinisco sull'altra riva dell'Acheronte, dove camminano a braccetto (cfr. 22 ἄμα [...] βαδίζωμεν). Nel *Cataplus*, la demistificazione del potere e della ricchezza attraverso il *gelos* è dunque il necessario e inevitabile preambolo alla seconda sezione del dialogo, dove Cinisco denuncia la corruzione e i misfatti di Megapente, mentre Micillo gli sta accanto in silenzio (cfr. 25 ἄπιθι καὶ σὺ παρὰ Κυνίσκον τουτονί).

Il riso esprime così 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 nei confronti della felicità e caratterizzando satiricamente Micillo.<sup>159</sup>

Il riso di Licino, Caronte e Micillo conferma quindi un Luciano in grado di variare uno fra i *leitmotiv* più caratteristici della satira adattandolo ai modelli e ai contesti e facendolo risuonare in funzione dell'espressione del messaggio satirico. Le risate dei suoi portavoce smascherano, infatti, la precarietà degli oggetti e instaurano un rapporto con il pubblico, che partecipa al processo di denuncia.

Per Licino il riso risente spesso dell'ispirazione socratica, mentre si schiera più o meno esplicitamente tra le fila degli *idiotai* (cfr. *Herm.* 5, *Symp.* 5), ride ma con compassione (cfr. *Lex.* 24) e dà l'impressione tanto di scherzare quanto di fare sul serio (cfr. 21 παίξεις, ὦ Λυκίνε). Nei *Contemplantes* Luciano ingaggia un vero e proprio gioco con la tradizione, associando il cupo e lugubre traghettatore infernale al riso, ma negandolo a Hermes. In questo dialogo, letteralmente pervaso dalle risate di Caronte, ogni oggetto della satira ne è suggellato (cfr. 8, 13, 14, 16), scandendo i momenti dell'osservazione insieme alla parodia omerica. Infine, il riso caratterizza a tal punto il Micillo del *Cataplus* da esserne la marca satirica, il biglietto da visita con cui l'autore lo manda in scena e attraverso cui svolge l'azione di satireggiatore nella corallità dell'*isotimia* infera.

---

<sup>159</sup> Halliwell 2008, 459-461.



### 3. Un eroe unitario?

Tracciare un ritratto unitario dei portavoce della satira è un lavoro complesso. Per quanto, infatti, rappresentanti di motivi simili, sono protagonisti di modi differenti di condurla, in parte definiti dai diversi archetipi e modelli, in un dialogo continuo con la tradizione e la produzione letteraria e culturale contemporanea a Luciano. Il loro è un mondo fatto di 'eccezioni' che allo stesso tempo smentiscono e confermano la regola.

*Licino, nuovo Socrate della satira*

Tra le opere luciane, l'ateniese Licino calca la scena del numero più alto di dialoghi (*De Saltatione*, *Eunuchus*, *Hermotimus*, *Imagines*, *Lexiphanes*, *Navigium*, *Pro Imaginibus* e *Symposium*) come un personaggio sostanzialmente uniforme, unitario ma non monolitico, le cui qualità sono sviluppate in funzione del messaggio e dello scopo di ogni dialogo.<sup>160</sup> È, alla stregua degli altri portavoce della satira, un prodotto della *mixis*, fra le cui componenti può essere annoverato, con le dovute peculiarità, lo stesso Luciano.

A legare Licino e Luciano è, prima di tutto, la quasi perfetta omonimia, un segno di attenta riflessione sul testo e il protagonista: da un lato lo dota di *auctoritas*, legittimando la possibilità di riconoscerci a pieno diritto un *alter ego* autoriale, e dall'altro sottolinea una voluta distanza.<sup>161</sup> Questa vicinanza/lontananza

<sup>160</sup> *Contra* Camerotto 2014, 47: «Licino [...] rappresenta la voce satirica di una serie di dialoghi, indipendentemente da ogni intenzione di continuità e coerenza, anche se i tratti essenziali che ci interessano per la satira sembrano mantenersi».

<sup>161</sup> Per Bowie (1970, 32) Λυκίνοϛ è forma ellenizzata di Λουκιανός (dal latino *Lucianus*), secondo una pratica «part of the archaism and Atticism of content» attraverso cui Luciano si introdurrebbe nei dialoghi. Dello stesso parere Ureña (1995, 178) per il quale Luciano entra nei dialoghi sotto le spoglie di Λυκίνοϛ, mentre ricorre al proprio nome in opere narrative (cfr. *Alex.* 55, *VH* 2.28) e nei saluti di apertura di alcune lettere (cfr. *praef. Nigr.* 1, *Peregr.* 1). Di contro Branham (1989, 105-106) 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 sarebbe evidente la caratteristica arguzia. Più sfumata la posizione di NIMHEALLEIGH (2010, 129ss.): «it is clear that Lucian is toying with the contract of reading: the non-homonymy between the author depicted in the text (Lykianos), and the author whose name would have been attached to the text (Loukianos), compels the reader to question the text's referential dimension –

è per certi versi confermata dalla presenza nel contenzioso tra Bagoa e Diocle dell'*Eunuchus* di un terzo personaggio, τρίτος, il cui nome rimarrà oscuro (cfr. 10 τὸ δὲ ὄνομα ἐν ἀφανεῖ κείσθω). Spetta a lui (e non a Licino) l'intervento satirico che determina la sospensione del giudizio ad altre sedi, ridimensionando l'integrità morale di Bagoa, falso eunuco (cfr. 10 οὐτοσί ὁ τὰς γνάθους λειῖος καὶ τὸ φώνημα γυναικειῖος καὶ τὰ ἄλλα εὐνούχῳ ἐοικῶς εἰ ἀποδύσαιτο, πάνυ ἀνδρείος ὑμῖν φανεῖται). La possibilità che anche dietro questa figura si celi l'autore è possibile.<sup>162</sup>

Il nome Licino registra del resto ampie attestazioni epigrafiche e letterarie, tra le quali merita un accenno quella di Aristoph. *Ach.* 49-51 per il sapore aristofaneo della tecnica onomastica.<sup>163</sup> Anfiteo elencava infatti la propria 'mitica' genealogia indicando come padre un tale Λυκῖνος, alla lettera «figlio di Licino», alludendo forse al Liceo, luogo abitualmente frequentato da Socrate, come apparentemente confermato dal nome della nonna di Anfiteo, Φαιναρέτη, lo stesso (è appena il caso di ricordarlo) della madre di Socrate. Ora, senza poter escludere che Luciano non solo conoscesse il passo ma che anzi lo avesse presente,<sup>164</sup> la testimonianza aristofanea potrebbe essere significativa, perché con un tipico gioco onomastico sembrerebbe alludere al personaggio di Socrate, una figura che ha molto a che

---

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», ivi, 131. Jones (1986, 8) ritiene *Lykinos* una forma ellenizzata di *Lucius*, da cui deriverebbe a propria volta Λουκιανός.

<sup>162</sup> A fronte dell'anonimato dei due giudici passato sotto silenzio, la precisazione richiama l'attenzione ed è di un certo interesse. Il fatto che Licino sia e non sia Luciano non solo non collide, ma va di pari passo con la presenza e l'intervento determinante dell'anonimo che Harmon (1955, 341 n. 1) identifica con sicurezza in Luciano (cfr. *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», ivi, 9 n. 2.

<sup>163</sup> Ureña 1995, 198-199. Tra i numerosi contributi sul nome in Aristofane, Marzullo 1953, 99-105; Taillardat 1956, 8-10; Paganelli 1979, 231-235; Bonanno 1987a, I, 213-228; Olson 1992, 304-319. Gli aristofanei Diceopoli, Trigeo, Pisetero, Prassagora e Strepziade racchiudono nel nome le azioni che porteranno a termine (Barton 1990, 19-27, in partic. 24), esattamente come Parresiade si svela un campione di *parrhesia* e Momo nell'arte del biasimo. Per le attestazioni epigrafiche di Λυκῖνος, *LGPN*; tra quelle letterarie, Aeschn. *Ep.* 2.14 e 3.62 (Dubel 1994, 24 nn. 28 e 29).

<sup>164</sup> Luciano conosceva senz'altro gli *Acarnesi* (Ledergerber 1905; Household 1941; ed estesamente a pp. 16ss.).

fare con la caratterizzazione di Licino.<sup>165</sup> Questa risulta infatti trasversalmente arricchita dall'apporto dell'eroe platonico, con cui condivide tratti che spaziano dalla definizione di *idiotes*, all'*eironeia* e ai modi dell'*elenchos*.<sup>166</sup> Il risultato è un personaggio talmente socratico che anche la collocazione come voce satirica nelle vesti di cittadino ateniese ad Atene (con rinuncia alla provenienza barbara di Luciano e di molte delle sue voci) potrebbe essere legata all'archetipo.

I dialoghi liciniani offrono del resto anche altre coincidenze socratiche.<sup>167</sup> Nel *Navigium*, per esempio, richiamando alla realtà gli amici, Licino propone di trovare riparo dal sole e sollievo alla fatica sotto alcuni olivi, e di proseguire solo dopo verso Atene (cfr. 35), esattamente come nel *Fedro* Socrate invitava l'eponimo personaggio a svoltare lungo l'Ilisso e a cercare un posto tranquillo dove mettersi a sedere (cfr. 229a). Poi Licino 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 (cfr. 37), in una fuga memore di quella di Socrate, che osò partire da solo per la battaglia di Delio e poi scappò dal campo per rifugiarsi nella palestra di Taurea.<sup>168</sup>

<sup>165</sup> Gallavotti 1932, 69-70. Non accenna alla supposta allusione socratica del passo aristofaneo Olson (2002, 86) che nota anzi come Licino e Fainarete siano nomi relativamente comuni ad Atene (cfr. *LGNP* per trentadue ulteriori casi di Licino e diciassette di Fainarete).

<sup>166</sup> *Supra*, pp. 87ss.

<sup>167</sup> In *Im.* 1 (σὺ γὰρ ὑπὸ μὲν τῶν μειρακίων καὶ πάνυ ῥαδίως αὐτὸ πάσχεις, ὥστε θάπτον ἄν τις ὅλον τὸν Σίπυλον μετακινήσειεν ἢ σὲ τῶν καλῶν ἀπάγοι μὴ οὐχὶ παρεστάναι αὐτοῖς κεληνότα καὶ ἐπιδακρούοντά γε πολλακίς ὥσπερ ἐκείνην αὐτὴν τὴν τοῦ Ταντάλου) Polistrato allude alla passione di Licino per i giovinetti da cui, come già Socrate (cfr. Plato *Smp.* 216d Σωκράτης ἐρωτικῶς διάκειται τῶν καλῶν καὶ αἰεὶ περὶ τούτους ἐστὶ καὶ ἐκπέπληκται; Luc. *Eun.* 9, *Salt.* 25, *VH* 2.17) è impossibile allontanarlo (Gallavotti 1932, 74).

<sup>168</sup> Husson (1970, II, 81) sostiene che Luciano dia qui credito, in nome del gusto per il paradosso, a tutta una tradizione sofistica (cfr. *Lettere apocrife di Socrate* 1.9) che accreditava la fuga di Socrate da Delio (Bompaire 1958, 187; Nesselrath 1985, 421-422); allo stesso tempo però, associando Delio e la palestra di Taurea, farebbe confusione con un altro episodio della vita del filosofo, che in Plato *Chrm.* 153a entra nella palestra dopo aver combattuto a Potidea. I medesimi avvenimenti sono inoltre allusi in *Par.* 43 con accezione negativa in quanto emblematici della vigliaccheria dei filosofi (Nesselrath 1985, 422). Il parallelo non pare tuttavia autorizzare la stessa lettura per il *Navigium*. Non solo Licino non si preoccupa che la fuga possa apparire biasimevole (d'altra parte, l'esercito lo attacca proprio perché il più indifeso), ma anzi finisce per assumere valore positivo rispetto a Samippo e alla sua folle intraprendenza (Nesselrath 1985, 422). Luciano rievoca la partecipazione di Socrate alla battaglia di

Se anche è probabile (e non può essere escluso) che una parte di queste reminiscenze sia legata alla generale ispirazione platonica dei dialoghi, va però rilevato che questa non corrisponde necessariamente a una caratterizzazione socratica di Licino.<sup>169</sup> Il personaggio risulta infatti meno socratico che mai nel *Symposium*, che invece, già a partire dal titolo, rivendica il modello platonico. Qui il personaggio si riduce a una voce che approfitta del privilegiato punto di osservazione (cfr. 11 ἐκ περιωπῆς) per svelare attraverso il racconto il modo satirico di guardare e giudicare gli avvenimenti di cui è stato testimone.

Nel *Symposium* non c'è infatti spazio per un filosofo eroe simile a quello che occupava la scena del modello platonico e a cui gli pseudo-filosofi del banchetto sarebbero potuti essere opposti. Qui l'attenzione non si focalizza sui personaggi (che peraltro non sono comunque semplici abbozzi), ma opera 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>170</sup>

Il *Symposium* con il suo Licino per niente socratico sembra quindi confermare la caratterizzazione di questo portavoce della satira come un 'nuovo Socrate'. Là dove chiunque sarebbe stato legittimato nell'attendere un portavoce dalle movenze socratiche, Luciano lo priva infatti di quei tratti che altrove lo rendono tale. Così facendo, lo scrittore di Samosata lancia una sfida all'ambiente culturale di cui è parte, 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 (cfr. 612c-d) citano il medesimo proverbio ricordato da Licino in *Symp.* 3 (μισῶ [...] μνάμονα συμπόταν).<sup>171</sup> Il *pepaideumenos* Luciano recupera così la tradizione in-

---

Delio anche in *VH* 2.23.

<sup>169</sup> Di evidente ispirazione platonica sono anche *Parasitus* e *Philopseudes*, ma non si può dire che Tichiade sia una figura 'socratica' *tout court* (*supra*, pp. 107ss.).

<sup>170</sup> Branham 1989, 105-124.

<sup>171</sup> La forma dorica μνάμονα (cfr. ion. μνη-) può forse essere spiegata tra-

tridendone la propria opera, ma da interprete originale della cultura del tempo la reinterpreta in termini funzionali alla denuncia.

Il banchetto, «luogo adatto alla *performance* sofisticata» 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 il mezzo attraverso cui attaccare gli eccessi di una cultura in cui la *ploke* delle pietanze fa da specchio alla *ploke* culturale e sociale, marchio distintivo dell'epoca.<sup>172</sup> Questo esprime la ripresa deviata del modello platonico, negato (come espresso dal titolo, *Symposium sive Lapithae*) proprio nel momento in cui è richiamato.<sup>173</sup> Per questo, nel banchetto luciano non c'è spazio per un 'nuovo Socrate' e perché sia chiaro, Luciano sceglie come protagonista Licino, la sua voce più socratica, privandola dei tratti che la accompagnano come un *fil rouge* tra i dialoghi di cui è protagonista. Nel *Symposium* è ormai quasi solo una voce che narra avvenimenti di cui è stato osservatore attento e distaccato. In questo straniante stravolgimento finisce per diventare egli stesso strumento di denuncia.

*Nigrino per Luciano: possibili implicazioni del modello socratico*

Molto è stato scritto sulla figura di Nigrino, confrontandosi anche con la possibilità che possa celare una figura reale.<sup>174</sup>

---

mite citazione diretta da una fonte di quest'area dialettale (Scarcella 1998, 254). In Luciano il passo è generalmente considerato una citazione di un autore lirico (cfr. Page, *Adesp.* 1002) divenuto poi proverbiale (cfr. *PCG* 533, 761 Leutsch). Zanotti Fregonara 2009, 107-108.

<sup>172</sup> Amato 2005, in partic. 345-346.

<sup>173</sup> L'allusione alle nozze di Piritoo e Ippodamia, sconvolte dalla sanguinosa furia dei Centauri, è un noto *exemplum* mitico di impatto immediato (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. Ebbene, anche qui (cfr. 28) le tristi conseguenze del banchetto sono paragonate a quelle delle nozze di Piritoo e Ippodamia (Amato 2005, 346-347). Luciano intreccia dunque due tradizioni: quella mitica del banchetto nuziale rovinato dall'*eris* e quella del simposio filosofico inaugurato da Platone (Branham 1989, 108).

<sup>174</sup> L'ipotesi più comune è che si tratti del platonico Albino (per una sintesi delle posizioni al riguardo, Fuentes 2005). Tarrant (1985) ne propone l'interpretazione probabilmente più articolata, sostenendo che l'oggetto della satira sarebbe Nigrino (cfr. Lefebvre 2016) dietro cui si celerebbe un filosofo che, per filo-ellenismo e amore per la filosofia, avrebbe cambiato nome. Tale filosofo sarebbe Albino, autore di commenti e di un'introduzione alle opere di

Quel che è certo, però, è che Nigrino agisce sulla scena come figura letteraria cui il suo creatore affida un messaggio molto simile a quello espresso da altri protagonisti lucianeî.<sup>175</sup> La domanda cui si intende rispondere quindi non è chi sia stato Nigrino, ma che cosa questo personaggio rappresenti all'interno di un immaginario popolato da personaggi satirici tanto vicini quanto lontani e che si muovono in maniera peculiare tra i dialoghi di cui sono protagonisti.

Come Licino infatti, anche il filosofo cosiddetto platonico Nigrino (cfr. 2 τὸν Πλατωνικὸν φιλόσοφον) presenta alcune evidenti caratteristiche socratiche.<sup>176</sup> Le sue parole hanno infatti reso il convertito *semnos* e *meteoros* (1) in un passo avvicinato al fr. 15 K-A,<sup>177</sup> dove una donna accusava Socrate del proprio aspetto *semnos*. Le parole del filosofo hanno inoltre sprofondato il convertito in un'aporia tale da lasciarlo senza parole (cfr. 35 φωνὴ ἐξέλειπε καὶ ἡ γλῶττα διημάρτανε, καὶ τέλος ἐδά-

---

Platone e figura dietro cui Tarrant riconosce l'Alcinoò autore di un *Didascalicus* in cui la teoria dell'appropriatezza del nome esposta nel *Cratilo* ha non poco peso. Albino dunque, in coincidenza con un maggiore impegno filosofico, avrebbe cambiato nome in Alcinoò, 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 Alcinoò. Per quanto l'ipotesi sia interessante, si fonda però sull'identificazione tutt'altro che scontata di Albino e Alcinoò 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. In Luciano, però, Nigrino è prima di tutto la voce della satira e non della filosofia; quello che conta è che sia artefice di denuncia e non latore di argomenti filosofici.

<sup>175</sup> Per via della critica nei confronti dei vizi della società romana, Brandão (2001, 198) accosta la figura a Menippo e Diogene, voci della satira in altre opere luciane.

<sup>176</sup> *Supra*, pp. 98ss. Nigrino è presentato come filosofo platonico (cfr. 2, 18 προτιθέμενος αὐτῇ φιλοσοφία καὶ Πλάτωνι καὶ ἀληθείᾳ προσλαλῶ), ma nulla pare muoversi in tal senso eccetto gli 'strumenti del mestiere' (cfr. 2): alcune figure geometriche e una sfera a rappresentare il mondo (Hall 1981, 19; Tarrant 1985, 91; Schroeder 2000, 436). Il suo discorso è inoltre costruito su temi generali, tipici della filosofia popolare, della satira romana e della diatriba greca (Peretti 1946, 44; Bompaire 1958, 502-509; Anderson 1976a, 85-89; Jones 1986, 85; Brandão 1994). Brandão (2001, 193-195) associa la scelta di qualificare Nigrino come platonico con il ruolo di Platone nella *paideia* contemporanea e nell'opera luciana. Il filosofo aveva peraltro affrontato ben prima del Samosatense il tema della città corrotta opposta a quella ideale, centrale al *Nigrinus*, e non è da escludersi che sulla scelta possa aver influito la presenza a capo dell'impero di Marco Aurelio, l'imperatore filosofo seppur di scuola stoica.

<sup>177</sup> (A.) τί δὴ σύ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος.

κρουον ἀπορούμενος), come in numerose occasioni quelle di Socrate (cfr. *Plato Ap.* 17a, *Mx.* 235a-c, *Prt.* 328d, *Phdr.* 234d, *Smp.* 198a-c). Queste portavano poi alla produzione di un nuovo *logos*, come accade del resto anche con quelle di Nigrino, in seguito a cui il convertito s'impegna a ripetere quanto ha sentito a Roma e a comporre un *logos*.<sup>178</sup> Non meraviglia, quindi, che a Nigrino sia riferita la metafora platonica dell'arciere (cfr. 37 ὅστις δὲ ἀγαθὸς τοξότης καὶ τούτῳ ὅμοιος), che sulle orme dello *Ione* e del *Fedro* colpisce inesorabile l'anima dell'ascoltatore, e che le sue parole siano accostate al suono di un flauto frigio (37, cfr. *Mx.* 235, *Smp.* 215b).<sup>179</sup>

Al termine del *reportage*, inoltre, l'anonimo interlocutore afferma di essere stato morso dalle parole del filosofo alla maniera di un cane rabbioso, in un'evidente ripresa del *Simposio* (cfr. 218a) rielaborata in chiave cinica: alla vipera è, infatti, sostituito un cane (cfr. *Alex.* 55).<sup>180</sup> Considerato, inoltre, il tema del dialogo – con la satira dei vizi romani opposti alla virtuosità di Atene – la ripresa può essere avvicinata anche ai cani-filosofi che nella *Repubblica* (375a-376c) fanno da guardia alla città ideale.<sup>181</sup>

Per i destinatari (il convertito e l'anonimo interlocutore) il morso è causa di follia (cfr. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχῆ) e questa deve essere curata (cfr. 38 δέομαί γέ σου κοινήν τινα τὴν θεραπείαν ἐπινοεῖν) dal suo primo fautore, Nigrino (cfr. 38 ἐπὶ τὸν τρώσαντα ἐλθόντας ἰᾶσθαι παρακαλεῖν).<sup>182</sup>

Da un lato, quindi, le parole del filosofo sono all'origine della guarigione della vista dell'anima del convertito (cfr. 4 τὴν δὲ ψυχὴν ὀξυδερκέστερος κατὰ μικρὸν ἐγγινόμεν· ἐλελήθειν γὰρ τέως αὐτὴν τυφλώπτουσιν περιφέρων) e, dall'altro, provocano una follia da cui il convertito e l'amico vogliono guarire. L'immagine platonica è dunque stravolta e il contagio è avvertito come una malattia dal destinatario, nonostante si sia detto guarito (cfr. 4) e abbia presentato le medesime parole come intinte in un farmaco agrodolce (37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ

<sup>178</sup> Schlapbach 2010, 266-267.

<sup>179</sup> Anderson 1978a, 372; Schlapbach 2010, 272-274.

<sup>180</sup> Whitmarsh 2001, 274-277, cfr. *Herm.* 86 e *Philops.* 40.

<sup>181</sup> Brandão 2001, 201.

<sup>182</sup> Per la follia come possibile espressione dell'alterità dei protagonisti della satira, dalle ascendenze eroiche, p. 101 n. 81.



φαρμάκω). I *logoi* di Nigrino infatti, come quelli di Socrate, hanno il potere di guarire i destinatari.<sup>183</sup>

Inoltre, caratterizzando le parole di Nigrino attraverso il modello socratico, il Samosatense si colloca all'interno di una tradizione che vedeva nel filosofo ateniese «the talking philosopher *par excellence*»,<sup>184</sup> una tradizione – si è visto – in cui l'autore si inserisce anche nella caratterizzazione di Licino (cfr. *Herm.* 63, *Nav.* 25, *Salt.* 6 e 7, *Symp.* 4). Mentre però la parola liciniana ripropone di quella socratica proverbi, detti, immagini, similitudini, metafore e talvolta lo stesso *elenchos*,<sup>185</sup> per Nigrino la vicinanza si muove principalmente sui risultati (e non sulle strade per arrivarvi). L'eponima voce satirica è infatti evidentemente socratica negli effetti prodotti dai *logoi*,<sup>186</sup> ma a differenza di quanto accade con Licino, il modello non è ripreso in altri ambiti (come l'*eironeia* e il riso). Ciò potrà dipendere tanto dal fatto che Luciano incentri il proprio prototipo di filosofo essenzialmente sull'impeccabilità delle azioni, quanto dalla possibilità che l'autore possa essersi effettivamente ispirato a un personaggio facilmente riconoscibile dal pubblico e a cui, pertanto, non sarebbe stato facile attribuire movenze vistosamente 'letterarie'.

*Tichiade, Socrate e i meccanismi della satira in Parasitus e Philopseudes*

Tichiade è il protagonista di due opere, il *Parasitus* e il *Philopseudes*, dove la satira è innestata sull'elogio paradossale e la narrativa fantastica, ambedue generi praticati dalla letteratura di II d.C.

Nel *Parasitus* l'encomio paradossale interessa l'oggetto della satira, la parassitica presentata alla stregua delle arti più nobili, determinando una situazione tanto peculiare da rispecchiarsi nella caratterizzazione del personaggio satirico, che dapprima confuta il parassita in maniera degna del Socrate del *Gorgia* (cfr. *Par.* 1 τί δέ [...] τί δέ e *Grg.* 501e τί δέ, 502a τί δέ, 502b τί δέ) e poi acconsente alle affermazioni di Simone secondo i modi del dialogo platonico (cfr. 5 e 8 καὶ μάλα, 5 οὐδαμῶς, 7, 8, 21, 51

<sup>183</sup> Belfiore 1980, 134. Sulle conseguenze di questa ambiguità, pp. 170ss.

<sup>184</sup> Schlapbach 2010, 262. Socrate è στωμύλον in *Vit.Auct.* 15.

<sup>185</sup> *Supra*, pp. 92ss.

<sup>186</sup> *Supra*, pp. 98ss.

πάνυ μὲν οὖν, 8 e 27 ἀληθῆ λέγεις, 8 e 60 ναί, 12 κἀμοὶ δοκεῖ, 33 καὶ πάνυ, 39 e 47 ἱκανῶς ταῦτά γε, 47 θαυμαστὰ λέγεις), convertendosi in una sorta di parodia del tipico interlocutore socratico, mentre si propone come «primo discepolo» (61) di Simone.<sup>187</sup>

A distanza di anni dalla stesura del *Parasitus*, Luciano porta di nuovo in scena il personaggio di Tichiade, ponendolo ancora una volta al centro di un dialogo 'platonico'.<sup>188</sup> Il *Philopseudes* presenta infatti interessanti punti di contatto con il *Navigium*, rispetto a cui affronta la medesima tematica generale seppur da angolature diverse, e in entrambi i casi uno sfondo 'filosofico' è lo scenario per schernire elaborate e incredibili fantasie, dove, in una *climax* di assurdità, le *ouvertures* platoniche finiscono per sfociare in materiali non platonici.<sup>189</sup>

<sup>187</sup> *Supra*, pp. 102ss.

<sup>188</sup> Ogden 2004; Ogden 2008. Per le reminiscenze platoniche e il possibile ricorso a un modello comico, Schwartz 1965, 30 e 101. Lo studioso ritiene il *Parasitus* anteriore al 161 e data il *Philopseudes* tra il 166 e il 170 o, comunque, molto vicino (ivi, 108).

<sup>189</sup> Nel *Navigium* (per l'impianto platonico dell'opera, pp. 78ss.) la passeggiata dei quattro amici inizia al Pireo alla maniera di Plato R. 327a, ma il loro *περὶ πολιτείας* è una raccolta di sogni di plutocrazia, dittatura militare e teocrazia, e nel *Philopseudes* i filosofi si raccolgono intorno al letto di Eucrate alla maniera di Plato *Phd.* 60b et ss. (cfr. *Phd.* 55b et ss. per la discussione di Carmide sulle cure), ma il loro *περὶ ψυχῆς* è una raccolta di storie di fantasmi (Anderson 1976c, 271). In entrambi i dialoghi, inoltre, i personaggi satirici danno risposte ciniche ma educate, con toni forse appena più leggeri nel *Navigium* (*ibidem*). 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 (cfr. 22-26) alle più assurde fantasie del finale, con l'ultimo racconto (cfr. 38) *summa* di elementi già comparsi nei precedenti e causa della spazientita partenza di Tichiade (Anderson 1976a, 157 e 1976b, 12-23; *contra* Bompaire 1958, 165-166). Non manca neppure una nuova versione della platonica storia di Gige (cfr. R. 359d-360a), con Eucrate che, girato l'anello al dito (cfr. 24 ἀναστρέψας ἄμα τὴν σφραγίδα ἦν μοι ὁ Ἄραψ ἔδωκεν εἰς τοῦ δακτύλου), causa la ritirata di Ecate ed è così in grado di scrutare l'Oltretomba (cfr. 22-24). Già Schissel (1912) metteva in relazione *Navigium* e *Philopseudes* come collezioni di racconti (cfr. Bompaire 1958, 465), associazione rifiutata da Caster (1937, 334) per il quale il secondo «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», *contra* Anderson 1976c, 271: 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 ψεύδους προάγεται, *Philops.* 1), but this is characteristic of his usual mock-erudite manner» (cfr. Hall 1981, 219-220).

Numerosi, del resto, anche i punti di contatto col *Fedone* e il *Simposio*.<sup>190</sup>

L'ispirazione platonica generale finisce dunque per investire anche la caratterizzazione di Tichiade, oggetto delle risa degli ospiti di Eucrate,<sup>191</sup> che lo considerano uno sciocco<sup>192</sup> e un *idiotes* (9 πάνυ γὰρ ἰδιώτης). Per i presenti è infatti un incredulo che dubita di tutto (cfr. 16 ἀπιστῶν ἅπασιν, 20 ἀπιστήσει, 28 ἀπιστεῖν, 32 ἀπιστοῦντος) ed è egli stesso consapevole di confutare tutto (cfr. 39 ἀντισοφιστῆ τῶν ψευσμάτων).<sup>193</sup> Come le parole di Socrate, colui che «sa di non sapere» e che può essere oggetto delle risa dei sofisti (cfr. *Grg.* 473e e *R.* 337a), erano avvertite come uno scherzo (cfr. *Alc.1.* 109d, *Grg.* 481b; *Xen. Mem.* 3.6.12), così anche Cleodemo ed Eucrate (cfr. 19 μὴ σκῶπτε, 20 τοῦ σκώμματος) non colgono l'effettiva portata del 'gioco' delle parole di Tichiade (cfr. 13 σὺ μὲν παίζεις). Il personaggio satirico si abbandona così una sola volta al riso, quando i 'sapienti' hanno ormai superato il segno, tra assurde pretese di veridicità e connesso dispendio di dettagli.<sup>194</sup> Scoppia così

<sup>190</sup> Schwartz 1951, 50; Anderson 1976a, 128; Ogden 2004, 490 n. 25. «The text's key model is the *Symposium*, but there are strong inputs also from the *Phaedo* and Plutarch's *Daimonion of Socrates*», Ogden 2007, 177. Sulla scia del *Fedone* (cfr. 59d) andranno lette le parole iniziali del monologo di Tichiade, εἰώθειν μὲν καὶ ἄλλοτε, ὦ Φιλόκλεις, φοιτᾶν (6), la discussione sul dolore alla gamba (6, cfr. 60a-c) e il riferimento esplicito a «il libro di Platone sull'anima» (27 τὸ περὶ ψυχῆς τοῦ Πλάτωνος βιβλίον, cfr. *Luc. Musc. Enc.* 7.2; *Call. Epigr.* 23; *Plu. Cat. Mi.* 68; *AP* 7.41; *POxy*, 2087 lin. 22). Rispetto al *Simposio* (cfr. 172b-c), Luciano sceglie di annullare la distanza temporale facendo di Tichiade un testimone autoptico (cfr. 5). Come poi il dialogo platonico era interrotto dalle urla di Alcibiade (cfr. 212c et ss.), così la riunione in casa di Eucrate è arrestata da Arignoto (cfr. 29). Alcibiade accostava, inoltre, la propria passione per la filosofia all'esperienza di essere morso da una vipera (cfr. 217e-218b), un'immagine riecheggiata nel racconto del platonico Ione ad apertura (cfr. 6-13) e all'estremo opposto, in altro punto programmatico, nel commento di Filocle (cfr. 40). Gascó 1986, 280; Jones 1986, 48; Ogden 2007, 196; Anderson 2009, 6.

<sup>191</sup> Cfr. 8 ἐγέλασαν ἐπὶ τῷ λόγῳ, 8 Κλεόδημος ὑπομειδιῶν, 16 γελοῖα ποιεῖς.

<sup>192</sup> Cfr. 8 δῆλοι ἦσαν κατεγνώκότες μου πολλὴν τὴν ἄνοιαν, 32 οὐδεὶς ἦν ἔτι τῶν παρόντων ὃς οὐχὶ κατεγίνωσκε μου πολλὴν τὴν ἄνοιαν τοῖς τοιοῦτοις ἀπιστοῦντος. Tichiade è anche un incredibile testardo (29 τουτονὶ τὸν ἀδαμάντινον). Ogden (2007, 183) avvicina il passo a *Luc. Alex.* 17 dove lo stesso aggettivo è riferito all'atteggiamento necessario a criticare Alessandro.

<sup>193</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). Le traduzioni del *Philopseudes* sono tratte da Albin 1993.

<sup>194</sup> Cfr. 24 χρῆ γὰρ, οἶμαι, πρὸς φίλους ἄνδρας τάληθῆ λέγειν, 27 ἀληθῆ, ὦ Τηχιάδη, πρὸς σε ἐρῶ.

in una sonora risata (cfr. 24 *καὶ γὰρ ἐγέλασα*), quasi a dire che nessun commento potrebbe ormai essere più incisivo.

Tichiade è quindi un oppositore dello *pseudos*, contro di cui agisce come elemento di disturbo, cercando di incanalare la conversazione sulla strada dell'obiettività.<sup>195</sup> È un dato di fatto, però, che tutto questo non approda al risultato auspicato e, anzi, finisce per favorire una vertiginosa *climax* di storie a dir poco incredibili.<sup>196</sup> Gli ospiti di Eucrate infatti si prodigano per convincerlo della veridicità dei propri racconti, nonostante affermi di non credere alle loro storie per non aver mai visto simili avvenimenti; la sua vista, purtroppo, è più debole della loro!<sup>197</sup> E così dallo stupore iniziale per il rifiuto dei presenti di ricorrere alla logica elementare, Tichiade passa a più sarcastiche e insofferenti richieste di dettagli, di cui gli altri non colgono l'ironia, per sfociare ben presto nell'irritazione e nello sdegno.<sup>198</sup> Gli in-

<sup>195</sup> Albin 1993, 29-39.

<sup>196</sup> Per Albin (1993, 37) la mancanza di prove sarebbe troppo plateale per meritare l'attenzione di Tichiade. L'osservazione (plausibile) è però 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* Tichiade abbia un ruolo più attivo, condivide con l'omonimo la peculiarità del finale: nel *Parasitus* si dichiara *πρῶτος μαθητής* di Simone (61) e nel *Philopseudes* è mentalmente invaso dalle Ecate di Eucrate e dei suoi ospiti (cfr. 39 *τέρατα γούν καὶ δαίμονας καὶ ἑκάτας ὄραν μοι δοκῶ*). Riduttiva l'opposta interpretazione di Affholder (1960, 340-345), secondo cui 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 non manca tuttavia di notare una certa evoluzione nelle reazioni ai racconti.

<sup>197</sup> Cfr. 15 *ἐπίστευον γὰρ ἄν, εἴ γε εἶδον αὐτά, νῦν δὲ συγγνώμη, οἶμαι, εἰ μὴ τὰ ὅμοια ὑμῖν ὀξυδορκεῖν ἔχω*. Se si pensa al peso della vista 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, cosa che manca a questi interlocutori 'ipervedenti', ironicamente dotati di un tratto imprescindibile alla satira. Ancora più sarcastica la risposta a Ione, cui *αἰ ἰδέαι αὐταὶ φαίνονται ἅ πατήρ ὑμῶν Πλάτων δείκνυσιν, ἀμαυρόν τι θέαμα ὡς πρὸς ἡμᾶς τοὺς ἀμβλυώπτοντας* (16), la cui ironia è 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 ὄρω μόνος τῶν ἄλλων· εἰ δὲ ἐώρων, καὶ ἐπίστευον ἂν δηλαδὴ ὥσπερ ὑμεῖς* (30).

<sup>198</sup> Tichiade domanda di essere convinto con argomenti logici (cfr. 9 *ἦν γούν μὴ πείσης πρότερον ἐπάγων τῷ λόγῳ*) e chiede a Cleodemo chiarimenti sull'Iperboreo che afferma di avere visto (cfr. 13 *σὺ ταῦτα εἶδες, ἦν δ' ἐγώ, τὸν Ὑπερβόρειον ἄνδρα πετόμενον ἢ ἐπὶ τοῦ ὕδατος βεβηκότα*); ma quello risponde senza cogliere l'ironia (cfr. 13 *καὶ μάλα*). Allo stesso modo Eucrate, cui il personaggio satirico domanda particolari sulla statua cui si riferisce (cfr. 18 *μῶν τὸν δισκεύοντα, ἦν δ' ἐγώ. φῆς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἤρεμα ὀκλάζοντα τῷ*

terventi del personaggio sono quindi volti a provocare una reazione nei destinatari, 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 cui appoggiarsi?<sup>199</sup> O ancora, che bisogno c'era di amorini di fango per convincere all'amore la già disponibile Criside (cfr. 15 ἐραστὴν γυναιῖκα καὶ πρόχειρον)?<sup>200</sup> Nessuna di queste battute, però, scalfisce le convinzioni degli ospiti che accolgono a stento i commenti di Tichiade, mentre proseguono imperturbati nell'opera di convincimento.<sup>201</sup> Tra questi «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>202</sup> (in realtà un gruppo di impostori impenitenti), Tichiade appare dotato di

---

ἑτέρω, εὐκότα συναναστησομένω μετὰ τῆς βολῆς;), risponde imperturbato: οὐκ ἐκείνον (18). L'anfitrione cade nello stesso tranello più avanti, leggendo un reale interesse per le vicende raccontate (cfr. 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 ἀξιοῖ γάρ), esclama Tichiade, ormai del tutto incredulo dopo che anche il medico ha deciso di raccontare la propria parte di fantasie (cfr. 8 ὁ μὲντοι ἰατρὸς Ἀντιγονοῦ ἐδόκει μοι ἡσθῆναι τῇ ἐρωτήσῃ μου). Particolarmente ironica è la battuta con cui dichiara che bisognerebbe sculacciare quei «miscredenti così vergognosamente sospettosi di fronte alla verità» (28). Indignato il commento alle parole di Pancrate: «non volete proprio smetterla [...] vecchi come siete, di raccontare frottole (τερατολογούντες)?» (37). Gli intellettuali sono infine ironicamente elogiati più volte; al §17, per esempio, Tichiade si chiede come potrebbe non credere a «Eucrate, figlio di Deinone, uomo saggio, σοφῶ ἀνδρὶ, e che soprattutto esprime liberamente le proprie opinioni nella sua casa e ne ha l'autorità?».

<sup>199</sup> Cfr. 13 εἰπέ μοι, ὦ Ἴον, ἦν δ' ἐγώ, ὁ ὄφις δὲ ὁ πρεσβευτῆς ὁ νέος ἄρα καὶ ἐχειρωγῶγει τὸν δράκοντα ἤδη, ὡς φῆς, γεγηρακότα, ἢ σκίπωνα ἔχων ἐκείνος ἐπεστηρίχτετο;

<sup>200</sup> Luck (1997, 508-510) nota come Luciano combini qui elementi diversi, per ottenere un effetto comico.

<sup>201</sup> Più volte i supposti intellettuali si rivolgono a Tichiade desiderosi di persuaderlo, cfr. 15 εἰ ταῦτα εἶδες, ὦ Τυχιάδη, οὐκ ἂν ἔτι ἠπίστησας εἶναι πολλὰ ἐν ταῖς ἐπωδαῖς χρῆσιμα (Cleodemo), o superstiziosamente preoccupati per la sorte del miscredente, cfr. 20 ὄρα, ἔφη, ὦ Τυχιάδη, μή σοι μεταμελήσῃ τοῦ σκώμματος ὕστερον, 28 ἔτι ἀπιστεῖν τούτοις, ὦ Τυχιάδη, ἄξιον ἐναργέσιν οὖσιν καὶ κατὰ τὴν ἡμέραν ἐκάστην φαίνομενοις; (Eucrate).

<sup>202</sup> 6 ὄρας οἴους ἀνδρας σοὶ φημι, πανσόφους καὶ παναρέτους, ὃ τι περ τὸ κεφάλαιον αὐτὸ ἐξ ἐκάστης προαιρέσεως, αἰδεσίμους ἅπαντας καὶ μονονουχὶ φοβερούς τὴν πρόσσωπον; Più avanti Tichiade li paragona a neonati, da cui li differenziano solamente i capelli bianchi e la barba ma paradossalmente «più arrendevoli», εὐαγωγότεροι (cfr. 23 γέροντες ἀνδρες ἐλκόμενοι τῆς ὀνός), allo *pseudos* (23). Nel dialogo si accenna più volte alla barba folta e lunga di Eucrate e ospiti, tema ricorrente nelle opere lucianee come segno di falsa maestosità (cfr. *Demon.* 13, *Eun.* 9, *Gall.* 10, *Hist. Conscr.* 17, *Pisc.* 37, *Symp.* 28).

buon senso e cultura, capitato nella situazione quasi per caso; alla vana ricerca di un alleato, si trova così insuperabilmente isolato. L'amico Leontico è infatti andato via un attimo prima del suo arrivo (cfr. 6), il medico Antigono, in cui riponeva delle speranze,<sup>203</sup> preferisce allinearsi alla maggioranza (cfr. 21) e Arignoto ó σεμνός (29, cfr. 32 ἀνὴρ δαμόνιος τὴν σοφίαν καὶ ἄπασιν αἰδέσιμος), depositario di ben più alte attese, si rivela un bugiardo che non fa che aumentarne lo sconforto e l'exasperazione.<sup>204</sup>

Il personaggio satirico arriva così a tentare una propria versione dei racconti di fantasmi, narrando la vicenda di «quell'uomo meraviglioso (32 μάλα θαυμαστὸν ἄνδρα, senza alcuna ironia nell'aggettivo), Democrito di Abdera, che appunto non credeva all'esistenza di fenomeni di quel genere».<sup>205</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, cfr. 32) non sortisca qualche effetto.<sup>206</sup> La risposta ovviamente è negativa e anzi, a seguito di questa scelta, neppure Democrito, etichettato come uno stupido (32 ἀνόητον) da Eucrate, può sortire alcun effetto, ora che il personaggio satirico, partecipando seppur a modo proprio alla discussione, ha per certi versi rinunciato all'isolamento, finendo per subirne le conseguenze ed essere contaminato dai racconti degli oggetti della satira. Così mentre nel *Fedro* Socrate, che ha proscritto ogni genere di speculazione mitologica, si chiede perché la propria mente dovrebbe essere turbata da Gorgoni, Centauri e Chimere (cfr. 229d-230a), Tichiade finisce invece per vedere mostri, de-

<sup>203</sup> Cfr. 8 ὁ μέντοι ἰατρὸς Ἀντίγονος ἐδόκει μοι ἠσθηῆανι τῇ ἐρωτήσῃ μοι.

<sup>204</sup> Cfr. 29 ἐπὶ τούτοις ὁ Πυθαγορικὸς Ἀρίγνωτος εἰσηλθὼν, ὁ κομήτης, ὁ σεμνὸς ἀπὸ τοῦ προσώπου, οἶσθα τὸν αἰδέσιμον ἐπὶ τῇ σοφίᾳ, τὸν ἱερὸν ἐπανομαζόμενον, dove «l'aggettivo Pitagorico deve risuonare come [ironicamente] elogiativo, visto il contesto della frase», Albini 1993, 103 n. 56. Si consideri, inoltre, la frequente accezione ironica e peggiorativa dell'aggettivo *semnos* in Platone (cfr. *Grg.* 502b, *Lg.* 633d, *Mx.* 235b-c, *Phdr.* 275d, *R.* 563c), per cui si veda a p. 178 la n. 56.

<sup>205</sup> In *Var. Hist.* 9.29, Eliano riferisce una storia analoga a Socrate, secondo cui alcuni giovani, volendo impaurirlo, indossate maschere di Erinni, gli si avvicinarono con torce (Schwartz 1951, 54; Ogden 2007, 183).

<sup>206</sup> Affholder 1960, 344.



moni ed Ecati ovunque (39 τέρατα γούν καὶ δαίμονας καὶ Ἐκάτας ὄρᾶν μοι δοκῶ), e stanco di parlare «solo contro tutti» (39), un *unicum* tra le voci lucianee, decide di abbandonare il capezzale di Eucrate andandosene in giro come ubriaco, con la pancia gonfia e la voglia di rimettere,<sup>207</sup> bisognoso di una medicina obliante (39 ληθεδανόν τι φάρμακον).<sup>208</sup> Finisce inoltre col divenire a propria volta fonte di contagio per l'amico Filocle, destinatario del racconto degli avvenimenti cui Tichiade ha appena assistito. «Le persone morse dai cani rabbiosi (οἱ λυττῶντες κύνες) non solo diventano rabbiose e hanno paura dell'acqua», spiega Filocle, «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 τοίνυν ἔοικας αὐτὸς ἐν Εὐκράτους δηχθεὶς ὑπὸ πολλῶν ψευσμάτων μεταδεδωκέναι κἄμοι τοῦ δήγματος) e mi hai riempito l'anima di demoni» (40).<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Cfr. 39 περιέμι νῆ τὸν Δία ὥσπερ οἱ τοῦ γλεύκου πίνοντες ἐμπεφυσημένος 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>208</sup> Schwartz (1951, 59) vede nel rimedio un'allusione all'analogo farmaco (*nepente*) ricevuto da Elena in Egitto (cfr. Hom. *Od.* IV 220ss.). Il motivo richiama inoltre Lessifane che, grazie all'emetico di Sopoly, vomita letteralmente gli iper-atticismi che ne costellano la lingua (cfr. *Lex.* 18-21). A differenza del *Lexiphanes*, però, nel *Philopseudes* il ricorso al farmaco è solo evocato. Il personaggio satirico è comunque rassicurato del fatto di non avere nulla di cui preoccuparsi grazie al grande antidoto a disposizione (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 τὴν ἀλήθειαν καὶ τὸν ἐπὶ πᾶσι λόγον ὀρθόν, ᾧ χρωμένος ἡμᾶς μηδὲν μὴ ταράξῃ τῶν κενῶν καὶ ματαίων τούτων ψευσμάτων).

<sup>209</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'Hermotime* 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'Hermotime*; autrement dit, le *Philopseudes* est postérieur à *l'Hermotime*» (*infra* la n. 212). Nell'immagine potrebbe inoltre risiedere una ragione per il singolare del titolo: Tichiade, infettato e infettante, sarebbe agli occhi di Filocle il *philopseudes* (Albin 1993, 91 n. 1). Ogden (2007, 184) identifica invece il *philopseudes* in Eucrate. La forma, conservata dai codici, è però oggetto di discussioni per la presenza nel dialogo di non pochi *philopseudeis*, correzione proposta per primo da Hartmann (1877) e accolta anche da MacLeod (1974). 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 *misopseudes* e *philalethes* (cfr. Schwartz 1965, 105-106). Il sin-



Il passo riecheggia le parole con cui Alcibiade paragonava la propria passione per la filosofia all'esperienza di essere morso da una vipera (cfr. *Smp.* 217e-218b), una rappresentazione cara a Luciano (cfr. *Dips.* 9, *Herm.* 86, *Nigr.* 38) e che nel *Philopseudes* sembra comparire già nel racconto del platonico Ione ad apertura di dialogo e in posizione, dunque, programmatica.<sup>210</sup> L'eco ritorna poi in maniera circolare all'estremo opposto (in altro punto programmatico quindi), nel commento, appunto, di Filocle alla narrazione di Tichiade: qui, al morso di una vipera è sostituito quello di un cane rabbioso (secondo una trasposizione in linea con il *topos* cinico della follia provocata dal morso di questo animale, cfr. *Alex.* 55, *Herm.* 86)<sup>211</sup> e alla vipera/filosofia corrisponde, per contrasto, il cane/fantasma (cfr. 40).

Anche Filocle, dunque, si comporta come un cane rabbioso a seguito delle parole di Tichiade, che hanno dunque ben altro veleno rispetto a quelle di Socrate giacché contaminano il destinatario. L'immagine platonica è così capovolta e per quanto i 'filosofi' continuino a essere artefici del morso (non più di una vipera ma di un cane), questo non ha certo gli stessi risultati di quello socratico.<sup>212</sup>

Nel *Philopseudes* quindi, Tichiade finisce per essere colpito dallo *pseudos* e per divenire a propria volta fonte di contagio, un

---

golare potrebbe infine avere valore generalizzante, indicando il tipo di mentalità incarnata da Eucrate e ospiti (Caster 1937, 324 n. 39).

<sup>210</sup> Qui lo schiavo Mida è miracolosamente salvato da un Babilonese a seguito del morso di una vipera, cfr. 6-13 (cfr. Luck 1997, 544-547; Ogden 2007, 192; Nesselrath 2011).

<sup>211</sup> Il legame tra biasimo e morso è tanto antico quanto l'associazione del cane a questo tipo di poesia (cfr. Pind. *Pyth.* 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, Plato *R.* 375e.

<sup>212</sup> In *Dips.* 9 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 (Anderson 1978a, 372-373 n. 18; Mestre 2004, 283-284). In *Pseudol.* 23 (ἀσπίδα μᾶλλον ἢ ἔχιδναν φιλήσαι ἄμεινον. δῆγμα ἐκεῖ τὸ κινδύνευμα, καὶ ἄλγημα, καὶ ὁ ἰατρός εἰσκληθεὶς ἐπήμυνεν ἀπὸ δὲ τοῦ σοῦ φιλήματος καὶ τοῦ ἰοῦ ἐκείνου τίς ἂν ἢ ἱεροῖς ἢ βωμοῖς προσέλθοι;), il morso di una vipera è preferibile a quello del pseudologista perché può essere curato. Il medesimo *topos* è ripreso e capovolto nell'*Hermotimus*. Qui l'eponimo protagonista ha infatti tutte le intenzioni di fuggire eventuali futuri incontri con i filosofi come se si trattasse di cani rabbiosi (cfr. 86 ὡσπερ τοὺς λυττῶντας τῶν κυνῶν). Rispetto al modello platonico, la metafora è però ancora capovolta e il morso dei cosiddetti 'filosofi' è qualcosa cui sfuggire, un concetto assente dalle parole di Alcibiade.

finale quanto meno anomalo che, a una lettura attenta, risulta preparato dalla decisione del personaggio satirico di abbandonare la dimora di Eucrate perché non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39 *μόνος ἀντιλέγειν ἅπασιν*), un'espressione adatta a descrivere qualsiasi smascheramento e attacco satirico. Il suo isolamento, infatti, è di per sé costituzionale all'osservazione, ma a differenza degli altri satireggiatori, Tichiade sembra in qualche modo 'rifiutarlo', cercando prima appoggio e sostegno (cfr. 8) e poi addirittura raccontando la propria storia di fantasmi (per quanto satiricamente rivisitata, cfr. 36). Da ultimo, l'insuccesso lo porta appunto a non voler più parlare da «solo» (39), una scelta apparentemente lontana da quella di una voce satirica. Si pensi anche solo a Licino nel *Navigium* (dialogo con cui il *Philopseudes* offre paralleli significativi),<sup>213</sup> che si rifiuta di partecipare al gioco dei compagni e di narrare il proprio sogno a vantaggio dell'isolamento (cfr. 46).

Nel *Philopseudes* Luciano gioca dunque con sottile ironia con una delle caratteristiche costitutive dei suoi portavoce e da autore poco incline a posizioni dogmatiche, affida la satira a un personaggio che, in qualche modo, cerca di 'sfuggire' alla propria diversità. Eppure i racconti di Eucrate e ospiti non sono in alcun modo immuni agli attacchi di Luciano; sono anzi presentati come esemplificazione concreta di quello *pseudos* della cui esistenza e necessità Tichiade chiede ragione nella cornice: 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>214</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>215</sup> chiunque altro senza queste ragioni vi trovi diletto sarà da ritenere assolutamente ridicolo,<sup>216</sup> affermazione cui segue, a mo' di

<sup>213</sup> *Supra*, la n. 189.

<sup>214</sup> 1 οἱ αὐτὸ ἄνευ τῆς χρείας τὸ ψεῦδος πρὸ πολλοῦ τῆς ἀληθείας τίθενται, ἠδόμενοι τῷ πράγματι καὶ ἐνδιατριβόντες ἐπ' οὐδεμιᾶ προφάσει ἀναγκαία.

<sup>215</sup> Cfr. 4 ἀλλ' οἱ μὲν ποιηταί, ὧ Τυχιάδη, καὶ αἱ πόλεις δὲ συγγνώμης εἰκότως τυγχάνοιεν ἄν, οἱ μὲν τὸ ἐκ τοῦ μύθου τερπνὸν ἐπαγωγότατον ὄν ἐγκαταμγνύντες τῇ γραφῇ, οὐπερ μάλιστα δέονται πρὸς τοὺς ἀκροατάς, Ἀθηναῖοι δὲ καὶ Θηβαῖοι καὶ εἴ τινες ἄλλοι σεμνοτέρως ἀποφαίνοντες τὰς πατρίδας ἐκ τῶν τοιούτων.

<sup>216</sup> Cfr. 4 οἱ δὲ μηδεμιᾶς ἔνεκα αἰτίας τοιαύτης ὅμως χαίροντες τῷ ψεύσματι παγγέλοι εὐκότως δοκοῖεν ἄν.

esempio, il racconto degli eventi in casa di Eucrate.<sup>217</sup> «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>218</sup>

Non a caso il *Philopseudes* è un dialogo innestato sulla cosiddetta 'narrativa fantastica', un genere che per essere compreso appieno merita di essere contestualizzato nell'orizzonte letterario del II d.C.: da un lato la Seconda Sofistica, 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>219</sup> e la tradizione oracolare legata, soprattutto ma non solo, agli strati sociali subalterni, connessa alla teurgia. E in effetti il *Philopseudes* trova ampio riscontro nella produzione contemporanea e nella trattatistica Περί ψυχῆς e affine, e cioè nei «vettori più tipici della "ghost story" antica».<sup>220</sup>

<sup>217</sup> Questi eventi sono all'origine della domanda iniziale di Tichiade: «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).

<sup>218</sup> Così Stramaglia (1999, 74) riconosce a Reitzenstein (1906, 1-8) il merito di questa lettura ancor oggi condivisibile. «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 estas narraciones que otorgan identidad a quien las evoca como parte de su patrimonio, como herencia directa de los antepasados», Mestre 2005, 442.

<sup>219</sup> Albini 1993, 34, cfr. Schwartz 1951, 11; Anderson 1976b, 24; Guidorizzi 1995, 605.

<sup>220</sup> Stramaglia 1999, 76. L'avventura di Cleodemo nell'Ade (cfr. 25), pur echeggiando il mito platonico di Er in *R.* 614b et ss. parodia ancor più da vicino il motivo del 'morto per errore', la cui versione seria è nel Περί ψυχῆς di Plutarco (fr. 176 Sandbach). L'incontro di Eucrate con Ecate (cfr. 22-24) 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 (cfr. fr. 93 Wehrli<sup>2</sup> = *In Plato Remp.* II, p. 119, 18-27 Kr.). Infine, la storia della casa infestata liberata da Arignoto ricorre in Plinio (cfr. *Ep.* 7.27) e Gregorio Magno (cfr. *Dial.* III 4.1-3) e le imprese delle statue ambulanti (cfr. 18-21) rinviano al tema di quelle animate, ripetuto oggetto d'indagine filosofica (Nardi 1960, 107-113; Mestre 2005, 441; García 2006, 3-10). 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 ridi-

Queste premesse appaiono inoltre complicate dal peculiare rapporto di Luciano con lo *pseudos*, cui l'autore annuncia socra- ticamente di volgersi nel celebre prologo delle *Verae Historiae* sulla scia di numerosi e celebri autori e in maniera convincente e verosimile,<sup>221</sup> un intento perfettamente in linea con il *Philopseudes*, dove il falso è oggetto di satira ma solo in certe mani- festazioni. I poeti sono infatti guardati con occhio di riguardo e Luciano sembra collocarsi tra le righe tra le fila di questo grup- po (cfr. 2 ἐκείνους [...] τοὺς παλαιούς πρὸ ἐμοῦ), in maniera analoga a quanto accade nelle *Verae Historiae*. Con questi pre- supposti, non stupisce che nel dialogo confluiscono interi brani di Omero ed Erodoto, due autori menzogneri menzionati da Ti- chiade (cfr. 2), e di Menandro ed Eraclide Pontico, senza dimenti- care i repertori di storie di fantasmi.<sup>222</sup>

Oggetto della satira del *Philopseudes* sono dunque ancora una volta i filosofi, irrisi qui per l'eccessiva credulità nei con- fronti dei fenomeni magico - religiosi, una critica perfettamente in linea con la diffusione e l'interesse prodotto da questo mon- do nel II sec. d.C. (si pensi, dello stesso autore, all'*Alexander* e al *De morte Peregrini*).<sup>223</sup> Il che non fa che suggerire che le origini

---

colizzate – e le vicende narrate nel corso del dialogo sono esposte proprio da filosofi», Stramaglia 1999, 77, cfr. Moretti 1993, 46. Non vanno del resto taciute le possibili fonti orali, racconti fatti agli angoli delle strade e nelle piazze da cantastorie di professione (cfr. Plin. *Ep.* 2.20.1) o devoti (cfr. Juv. 15.16), o anco- ra recitati in occasioni simili a quella descritta da Luciano, magari proprio da filosofi (Schwartz 1969a, 674 n. 7; Jones 1986, 51; Moretti 1993, 47).

<sup>221</sup> VH 1.4 κἄν ἐν γὰρ διη τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι appare modellato su Plato *Ap.* 21d (Whitmarsh 2001, 252 n. 24). Sulle vicinanze forma- li tra *Philopseudes* e *Verae Historiae*, cfr. *Philops.* 4 τὰ μυθώδη, 5 πολλά τὰ ἄπιστα καὶ μυθώδη, 5 πολλά τεράστια καὶ ἀλλόκοτα e VH 1.2 τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτος ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλά τεράστια καὶ μυθώδη 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 34ss.). Evidenti paralleli sono inoltre rilevabili tra tra i primi paragrafi del *Philopseudes*, le *Verae Historiae* e il *Quomodo historia conscribenda sit*, nella po- lemica contro i poeti (cfr. *Philops.* 2, VH 1.3) e gli storici (cfr. *Philops.* 2, *Hist. Conscr.* 39, VH 3), al punto da rendere possibile ipotizzare una vicinanza e/o dipendenza cronologica del dialogo dalle altre due opere (*ibidem*. Più cauta la posizione in Schwartz 1965, cfr. Jones 1986, 46; Georgiadou, Larmour 1994, 1478-1482).

<sup>222</sup> All'epoca di Luciano, Erodoto, Ctesia e Omero avevano acquisito fama di mendacità. Erodoto in particolare era considerato il padre di tutte le menzo- gne, cfr. Plu. *Mor.* 854e-874c (Porod 2009; Ni-Mheallaigh 2010, 122-125).

<sup>223</sup> Gascó 1986. «Much of the *Lovers of Lies*, therefore, may be seen as a satire on contemporary philosophers», Jones 1986, 51. Gómez (2017) interpreta la sa-

del peculiare finale del *Philopseudes* non risiedano nell'oggetto della satira, «lo ψεῦδος di chi dovrebbe invece esercitare il λόγος»,<sup>224</sup> ma che, esemplificate dalle peculiarità del personaggio satirico, vadano ricercate nella natura di un testo dove la satira sembra articolarsi su due livelli: uno di oggetti (i filosofi e la loro falsa apparenza e credulità; non a caso i ruoli di spicco sono occupati da Ione e Arignoto, esponenti delle scuole platonica e pitagorica, che all'epoca cominciavano a importare la demonologia e i tratti orientali caratteristici del tardo pensiero greco), e uno di genere, che investe, prendendone le distanze, il genere in cui Luciano si sta cimentando (l'antica narrativa fantastica, in cui, senza un obiettivo concreto né costrizioni, ci si crogiola beati nello *pseudos*, cfr. *Philops.* 1).

La satira di Tichiade andrà dunque verosimilmente incontro a un finale tanto peculiare perché, pur colpendo la credulità e l'ipocrisia di intellettuali e filosofi contemporanei, va a interessare anche il genere in cui s'innesta rispettandone i procedimenti. Con una buona dose di auto-ironia Luciano satireggia quindi la produzione contemporanea, nel momento in cui vi si applica fedelmente. Il risultato è 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 [...] anche se nulla li costringe a farlo» (1).

Questa chiave di lettura sembra del resto trovare conferma nell'altro dialogo con Tichiade protagonista, il *Parasitus*. Anche qui Luciano, totalmente leale ai procedimenti retorici del genere, innesta il dialogo satirico su un 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.<sup>225</sup> In entrambi i dialoghi, infatti, il personaggio va in-

---

tira religiosa di *Alexander* e *De morte Peregrini* alla luce di questo contesto intellettuale e religioso, mostrando come Luciano trasformi in ridicolo temi seri come la morte e il rigore della scienza oracolare. Brandão (2001, 215) legge l'interesse di Luciano per il contemporaneo fermento religioso come una prova della stretta relazione che ne lega l'opera alla società del tempo.

<sup>224</sup> Santini 1994, 496.

<sup>225</sup> *Supra*, pp. 101ss. Anche nell'*Alexander* e nel *De morte Peregrini*, Luciano ricorre a specifiche tipologie di narrazione tipiche, questa volta, dell'agiografia, per adattare nella forma e nei contenuti ai fini della satira, ma senza tuttavia renderle a propria volta oggetto di satira (Gómez 2017, 379-408). Nelle *Verae Historiae*, ripropone invece in maniera precisa e allo stesso tempo deformante le convenzioni dei generi che sta parodiando (racconti mitici ed etnografici, narrativa di viaggio, romanzo) con intenti scopertamente satirici (Deriu 2017b con bibliografia al riguardo).

contro a due finali tanto peculiari quanto vicini: nel primo si dichiara allievo di Simone (cfr. 61 πρῶτος μαθητής) e nel secondo è addirittura contagiato dallo *pseudos* (cfr. 39 τέρατα γούν καὶ δαίμονας καὶ Ἐκάτας ὄρᾶν μοι δοκῶ).

Un altro aspetto merita inoltre di essere introdotto e riguarda il fatto che al § 20 del *Calumniae non temere credendum*, tra le «macchine da guerra» (μηχανήματα) di cui i calunniatori si servono contro l'auditorio, compaiono, accanto a «inganno» (ἀπάτη), «spergiuuro» (ἐπιορκία), «petulanza» (προσλιπάρησις), «impudenza» (ἀναισχυντία) e «mille altri misfatti» (μυρία ῥαδιουργήματα) proprio ψεῦδος e κολακεία (cfr. 20 ἡ δὲ δὴ μεγίστη πασῶν ἡ κολακεία). Il loro accostamento in un'opera che vuole denunciare le nefaste conseguenze della calunnia è senz'altro d'interesse e chiarisce il legame che i due dovevano avere agli occhi di Luciano. La scelta del medesimo personaggio satirico per affrontarli è dunque ancor più significativa.

Nel *Calumniae non temere credendum* si afferma, inoltre, che nessuno ha il cuore e l'anima tanto forti e nobili da resistere agli attacchi della κολακεία,<sup>226</sup> tanto che si consiglia di adottare di fronte ai calunniatori lo stesso stratagemma suggerito da Omero per le Sirene: sbarrare orecchie e mente alla calunnia e alle sue ancelle (cfr. 30), a cui invece Tichiade presta tutta l'attenzione di cui è capace, finendo lusingato dalla κολακεία di Simone e mentalmente invaso dai mostri, i fantasmi e le Ecati di Eucrate e ospiti. Inoltre e non a caso, anche il *Calumniae non temere credendum* (cfr. 32 ἂν πεφωτισμένων τῶν πραγμάτων ὑπὸ τῆς ἀληθείας) si chiude, come il *Philopseudes* (cfr. 40 θαρρῶμεν, ᾧ φιλότης, 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>227</sup>

<sup>226</sup> Cfr. *Cal.* 20 οὐδεὶς γούν οὕτω γεννάδας ἐστὶ καὶ ἀδαμάντινον τεῖχος τῆς ψυχῆς προβεβλημένος ὃς οὐκ ἂν ἐνδοίῃ πρὸς τὰς τῆς κολακείας προσβολάς.

<sup>227</sup> 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 (20) 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 ospiti in quanto ne confutava le menzogne, καθάπερ ἀντισοφιστὴ τῶν ψευσμάτων (39). Per il valore dato da Luciano al termine 'sofista', «hombre vacío, farsante, fatuo, adulator, engañador, sensible

E così, con un finale *coup de théâtre* Luciano ripristina quei meccanismi satirici che, pure, ha posto quanto meno in discussione: nel momento in cui Tichiade se ne va in silenzio, senza aver ottenuto la 'conversione' degli oggetti dell'osservazione, torna di fatto a occupare una posizione di estraneità e isolamento rispetto a questi. E ciò nonostante si sia detto non più disposto a parlare «solo contro tutti» (39).

*Cinisco, un cinico che sa essere socratico*

Accade nella satira luciana che una voce ritorni omonima in più dialoghi e che, a garanzia di tale identità, l'omonimia sia accompagnata da una serie di costanti. Licino è infatti sempre sostanzialmente lo stesso, per quanto presenti alcune prerogative legate ai dialoghi, e lo stesso si può affermare per il Menippo di *Icaromenippus* e *Necyomantia* e, con le dovute peculiarità, il Tichiade di *Parasitus* e *Philopseudes*.<sup>228</sup> A volte però un nome può ingannare: Licino non è esattamente Luciano e Menippo non è Menippo di Gadara.<sup>229</sup>

In *Cataplus* e *Iuppiter confutatus*, il portavoce della satira va in scena con l'appellativo di Cinisco, un nome parlante, attestato nella prosopografia e che allude al soprannome di 'cane' riferito al cinico Diogene (cfr. Diog. 6.22ss.). Sembra pertanto inevitabile che un personaggio di tal nome presenti caratteristiche ciniche; il seguace di una setta che ancora ai tempi di Luciano

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», Gómez 2003, 284.

<sup>228</sup> Momo è campione di *parrhesia* tanto nel *Deorum Concilium* quanto nello *Iuppiter tragoedus*. In entrambi i dialoghi il dio chiede che gli sia concesso di parlare μετὰ παρρησίας (*Deor.Conc.* 2 e 6, *JTr.* 19) e le sue parole sono all'insegna della verità (cfr. *JTr.* 21 ἀπόκριναι μετ' ἀληθείας). Per quanto però invitato a esprimersi senza esitazioni (cfr. *Deor.Conc.* 3 χρηὴ δὲ παρρησιαστικὴν ὄντα μηδὲν ὀκνεῖν λέγειν), come qualsiasi *parrhesiastes* che si rispetti Momo suscita l'irritazione dell'interlocutore. Nel *Deorum Concilium* Zeus lo invita infatti a non accusare Asclepio ed Eraclio (cfr. 6 ὥστε μὴ κατηγορεῖ αὐτῶν), a non denigrare Ganimede (cfr. 8 μηδὲν περὶ τοῦ Γανυμήδους, ὦ Μῶμε, εἵπης χαλεπανῶ γὰρ εἰ λυπήσεις τὸ μειράκιον ὄνειδίσας ἐς τὸ γένος) e a fare attenzione nel criticare i Misteri egizi (cfr. 11 αἰσχρὰ ὡς ἀληθῶς ταῦτα φησὶ τὰ περὶ τῶν Αἰγυπτίων ὅμως δ' οὖν, ὦ Μῶμε, τὰ πολλὰ αὐτῶν αἰνίγματὰ ἔστιν, καὶ οὐ πάνυ χρηὴ καταγελάειν ἀμύητον ὄντα), e nello *Iuppiter tragoedus*, le sue parole sono avvertite come le ciance (cfr. 23 ληρεῖν) di uno «aspro», τραχύν, e «disposto alla critica», ἐπιτιμητικόν.

<sup>229</sup> Sul Menippo luciano e la sua relazione con la figura storica di Menippo di Gadara, pp. 43ss.



faceva di *autarkeia*, *eleutheria* e *parrhesia* dei punti di riferimento può infatti essere apparso a Luciano come adatto a vestire i panni di uno dei suoi portavoce.<sup>230</sup>

Che Cinisco nel *Cataplus* sia un cinico a tutti gli effetti è già stato osservato.<sup>231</sup> Entra infatti in scena «con bisaccia a tracolla e bastone in mano, guardando torvo e sollecitando gli altri» (3 πήραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δριμὺν ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα).<sup>232</sup> Si dice che morì «per aver mangiato il pasto di Ecate, le uova dei sacrifici espia-tori e in più una seppia cruda» (7) e che in vita ebbe il ruolo di «sorvegliante e medico delle colpe degli uomini» (7 ἔφορόν σε καὶ ἰατρὸν εἶναι τῶν ἀνθρωπίνων ἀμαρτημάτων ἀπελίμπανον). Non possiede l'obolo da pagare al nocchiero (cfr. 19 ἐγὼ τὸν ὀβολὸν μὲν οὐκ ἂν ἔχοιμι δοῦναι σοι καταπλεύσας) e, sdegnato, chiede a Cloto che cosa ha fatto di male per restare in vita tanto a lungo.<sup>233</sup> Tipicamente cinico è anche il ruolo di *parrhesiastes*, che sembra aver ricoperto già in vita quando osava criticare apertamente Megapente (cfr. 13).<sup>234</sup>

Nel *Cataplus* Cinisco è quindi un cinico di nome e di fatto e nello ΖΕΥΣ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ i modi ricordano Socrate e il suo *elenchos*, mentre sottolinea in più luoghi la consequenzialità delle affermazioni a cui la conversazione con Zeus lo sta conducendo (cfr. 6 ὁ δὲ λόγος αὐτὸς οὐκ οἶδ' ὅπως ἡμῖν προῖών εἰς τοῦτο ἀπέβη, 7 βούλει οὖν ἐπαγάγω καὶ τὸ μετὰ τοῦτο, ἢ δῆλον, κἄν μὴ εἶπω αὐτό;).<sup>235</sup> Il breve scambio di battute con cui dimostra l'impossibilità di premiare o punire qualcuno fra i morti, per via della sudditanza alla Moira, vera responsabile

<sup>230</sup> Gazza 1953, 1, cfr. Hall 1981, 79; Ureña 1995, 181; Bompaire 1998, 260. Antistene era solito discorrere presso il ginnasio di Cinosarge e a questo è ricollegato da alcuni l'appellativo 'cane' (Diog. 6.13); era inoltre chiamato ἀπλοκῶων. In realtà, origine e significato della coppia κύων/κυνικός sembrano riconnettersi all'*adiaphoria* e *anaideia* di Diogene di Sinope (Camerotto 2009a, 26 n. 54).

<sup>231</sup> Si veda a pp. 63ss.

<sup>232</sup> Cfr. 19 πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἢν ὀρᾶς καὶ τουτουὶ τοῦ ξύλου.

<sup>233</sup> Cfr. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἶας ἄνω τὸν χρόνον; [...] καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν, ἀλλ' οὐκ οἶδ' ὅπως ἄρρηκτον ἦν.

<sup>234</sup> Sulla *parrhesia* come valore cinico, la n. 165 a p. 64.

<sup>235</sup> Come per Licino (cfr. *Herm.* 50 ἐγὼ δὲ μετὰ σοῦ σκεπτόμενος εὖρον τὸ ἐκ τοῦ λόγου ἀποβάαν) e Socrate, le parole di Cinisco suggeriscono una conversazione intesa come un percorso graduale verso le inevitabili deduzioni, in cui il personaggio satirico si preoccupa che l'interlocutore stia seguendo e sia d'accordo (*supra*, pp. 92ss.).

delle azioni di chiunque (cfr. 18), è senz'altro emblematico. Zeus, dal canto suo, reagisce secondo i modi degli interlocutori platonici (cfr. 2 καὶ μάλα, 2 πάνυ μὲν οὖν, 4 ἀνάγκε, 7 φημι γάρ, 7 δῆλον μὲν, 16 οὐ γάρ, 7, 11 e 18 οὐδαμῶς, 18 οὐ γάρ οὖν) e come i sofisti di fronte a Socrate, impone imbarazzato il proprio veto alla continuazione del confronto sino ad abbandonarlo (cfr. 19 καὶ σε ἄπειμι ἤδη καταλιπών).<sup>236</sup> Ritiene inoltre le osservazioni di Cinisco semplici chiacchiere (cfr. 6 ἐρώτα, εἴ σοι σχολή τὰ τοιαῦτα ληρεῖν), alla stregua delle parole del 'chiacchierone' per eccellenza Socrate (cfr. Aristoph. *Ra.* 1491ss.; Plato *Smp.* 194d; Luc. *DMort.* 6.4, *Nec.* 12, *Vit.Auct.* 15).<sup>237</sup>

Non a caso Cinisco è *parrhesiastes*, un personaggio che divulga in tutta franchezza la verità (cfr. 5 μου τᾶληθῆ μετὰ παρρησίας λέγοντος), le cui pretese di veridicità si tingono di un altro tratto socratico, l'ironia, mentre chiede a Zeus chi potrebbe insegnargli la verità se non il padre degli dei (cfr. 10 παρὰ τίνος γὰρ ἂν ἄλλου τᾶληθές ἦ παρὰ σοῦ μάθοιμι);<sup>238</sup> Alle minacce del dio oppone ironicamente la sudditanza alla Moira: che cosa potrebbe accadere che questa non abbia previsto?<sup>239</sup> Non lo preoccupa l'Ade (cfr. 17 ἐγὼ δέ, εἰ μὲν τι καὶ τοιοῦτόν ἐστιν, εἴσομαι τὸ σαφές ἐπειδὴν ἀποθάνω), né scambierebbe la propria misera esistenza con le Moire, protagoniste di una vita di preoccupazioni (cfr. 19). Infine un tocco ironico è riservato anche a Zeus, incapace di trovare una risposta all'osservazione,<sup>240</sup> e l'intero dialogo è attraversato dal termine εἴμαρτο (8, 9, 19), «refrain ironique»<sup>241</sup> che finisce per chiosarne il finale. L'ironia del personaggio è infine scambiata, come quella socratica (cfr. *Smp.* 215b), per un sintomo di *hybris* e le sue intenzioni sono ὑβριστικά (9) agli occhi di Zeus.<sup>242</sup>

<sup>236</sup> Cfr. Camerotto 1998, 281.

<sup>237</sup> Di contro per Cinisco sono chiacchiere i racconti di Omero, cfr. 2 ληρεῖν δηλαδὴ φήσομεν τότε αὐτόν;

<sup>238</sup> Cinisco sorride mordacemente (4 ἐμειδίαςας) al pensiero dell'assemblea divina di Hom. *Il.* VIII 5-27, suscitando il riso della satira, cfr. 4 ἀνεμνήσθην ἐκείνων τῶν Ὀμήρου ἐπῶν, ἐν οἷς πεποιήσαι αὐτῶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν θεῶν δημηγορῶν, ὅποτε ἠπειλείς αὐτοῖς ὡς ἀπὸ σειρᾶς τίνος χρυσῆς ἀναρτησόμενος τὰ πάντα.

<sup>239</sup> Cfr. 9 φείδου, ὦ Ζεῦ, τῶν ἀπειλῶν, εἰδὼς οὐδέν με πεισόμενον ὅ τι μὴ καὶ τῇ Μοίρᾳ πρὸ σοῦ ἔδοξεν.

<sup>240</sup> Cfr. 19 εἰ δὲ μὴ ῥᾶδιδόν σοι ἀποκρίνασθαι πρὸς ταῦτα, ὦ Ζεῦ, καὶ τούτοις ἀγαπήσομεν οἷς ἀπεκρίνω.

<sup>241</sup> Bompaire 1998, 304 n. 1.

<sup>242</sup> La *hybris* compare con tratti socratici nell'*Hermotimus*, dove l'eponimo stoico accusa Licino di essere «prepotente come sempre» (51 ὑβριστῆς αἰεὶ σύ).

Nello *Iuppiter confutatus* quindi, Cinisco è figura socratica e rispetto al *Cataplus* il nome sembra nascondere un ulteriore 'gioco' tra Luciano e il pubblico.<sup>243</sup> A differenza di quanto accade nel dialogo ctonio infatti (dove il nome è ritardato sino al § 7 ed è successivo alla descrizione della figura, di cui arriva come una conferma),<sup>244</sup> nello *Iuppiter confutatus* il nome Cinisco compare sin dalle primissime battute (cfr. 1 ὦ Κυνίσκῃ), lasciando presumere che, all'udirlo, il pubblico possa essersi verosimilmente aspettato un personaggio cinico (magari lo stesso entrato in scena nel *Cataplus*)<sup>245</sup> e che poi si sia trovato di fronte una figura che preannuncia al signore degli dei una piccola e semplice domanda, a cui di fatto ne seguiranno socraticamente un'altra e un'altra ancora, senza che Zeus possa rendersi conto dell'importanza delle risposte.<sup>246</sup>

Per certi versi, inoltre, il Cinisco dello *Iuppiter confutatus* è opposto al Cinisco del *Cataplus*: il primo si augura di vivere felicemente sino alla morte (cfr. 17 τὸ δὲ νῦν ἔχον ἐβουλόμην τὸν ὀποσονοῦν χρόνον τοῦτον εὐδαιμόνως διαβούς), il se-

---

Non ci sono ragioni per dubitare che anche nello *Iuppiter confutatus* l'accusa possa valere come notazione socratica, visto che compare in associazione ad altri tratti, *Yelenchos* e l'ironia, caratteristici del filosofo ateniese, nonché rivisitati in chiave satirica anche da Licino. In maniera analoga il satireggiatore del *Pseudologista* rischia di apparire *hybristes* (9 ὑβριστής εἰ), sa di non sapere (cfr. 9 ὅτι ἀγνοεῖ ὁ φάσκων εἰδέναι) e la sua azione, definita un *elenchos* (1 ἐλέγχαι), è collocata nella dimensione del 'gioco' (cfr. 1 παίζεις ἔχων e 2 σε παίζειν δοκῶ). Camerotto 2014, 39.

<sup>243</sup> Ci si discosta 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 (si veda la n. 110 a p. 50), giacché qui un cinico trionferebbe sullo stesso Zeus. «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», Jones 1986, 41. Per Brandão (2001, 217) Cinisco è un epicureo per via delle argomentazioni con cui confuta Zeus, ma esercita una funzione cinica come invece espresso dal nome. Il personaggio ha funzione propriamente satirica, che condivide spesso con i cinici modi e toni della denuncia.

<sup>244</sup> Per il peso di ritardi ed ellissi in Luciano, p. 122 la n. 147.

<sup>245</sup> Secondo la tavola cronologica di Schwartz (1965, 149), lo *Iuppiter confutatus* è posteriore al *Cataplus* datato tra il 159 e il 160.

<sup>246</sup> Cfr. 1 ΚΥΝΙΣΚΟΣ ἀπόκριναί μοι πρὸς τινα οὐ χαλεπὴν ἐρώτησιν. ΖΕΥΣ μικρὰ γε ὡς ἀληθῶς ἢ εὐχὴ καὶ πρόχειρος ὥστε ἐρώτα ὅποσα ἂν ἐθέλης. Chiedendo al signore degli dei di rivolgergli delle domande, Cinisco assume «un punto di vista spostato rispetto alla normale relazione uomo-dio nell'ambito della preghiera», cfr. 1 ἅπερ εὐκταυτότα τοῖς πολλοῖς, e così facendo è dotato dello straniamento necessario alla denuncia (Camerotto 1998, 278).

condo chiede a Cloto che cosa ha fatto di male per restare in vita tanto a lungo (cfr. 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἶας ἄνω τὸν χρόνον; [...] καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν, ἀλλ' οἶδ' ὅπως ἄρρηκτον ἦν). Nello *Iuppiter confutatus* non c'è attaccamento alla vita (cfr. 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*.

Luciano potrebbe inoltre forse essersi forse spinto oltre eleggendo un personaggio socratico a protagonista di un dialogo 'filosofico'. Lo *Iuppiter confutatus* porta infatti in scena un confronto imperniato sui rapporti tra gli dei e il destino, più potente delle divinità e rappresentato dalle allegorie delle Moire e dell'*Heimarmene* con lo scopo di descrivere l'incompatibilità tra le nozioni di fato e le credenze negli interventi divini sulla vita umana, un *topos* che attraversa l'intera letteratura greca (cfr. Hom. *Il.* VIII 69, XXII 210; Aesch. *PV* 517ss.; Aristoph. *Nub.* 397ss.).<sup>247</sup> Il fatto, inoltre, che una figura socratica porti il nome di Cinisco ben si inserisce tra i legami rivendicati dai cinici con il filosofo ateniese.<sup>248</sup>

Questo *modus operandi*, questa continua ricerca di originalità che si rispecchia nella costruzione dei personaggi satirici è la risposta di Luciano al clima culturale dell'epoca, alla tentazione di indulgere in schemi e modelli. Caratteristiche ciniche e socratiche sono così calate nei meccanismi della satira come incarnazione della *mixis* luciana, programmaticamente funzionale.

<sup>247</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, per quanto non ortodosse (per la messa in discussione della stessa felicità divina), e alle ciniche. La credenza nella divinazione è così ridicolizzata con l'argomentazione tanto scettica quanto cinica (cfr. Cic. *De Div.* 2.19, 20; Euseb. *Pr. Ev.* 6.255ss.; Gell. 14.1.36; Sext. Emp. *Adv. Astr.* 45) secondo cui le profezie sono inutili, se tutto è già deciso dal fato (Helm 1906, 129 n. 5; Schwartz 1965, 65; Hall 1981, 183-184; Jones 1986, 40-41; Bompaire 1998, 302-303).

<sup>248</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, cfr. Audrey 1956.

*Micillo: per essere un personaggio satirico un nome non basta*

Avere un nome non significa essere sempre un portavoce della satira. Mentre Licino, Cinisco, Menippo, Momo e Tichiade ne vestono i panni in tutti i dialoghi in cui compaiono, lo stesso non sembra accadere con Micillo.

Il personaggio, un povero ciabattino, è una figura parte della tradizione letteraria greca verosimilmente già all'epoca di Luciano, quando sembra comparisse in associazione con un filosofo cinico, impegnato in dibattiti sull'opportunità di intrattenere rapporti con i potenti (una possibilità negata dai cinici, da cui appunto l'associazione per contrasto con un misero calzolaio). Un Micillo di estrazione povera sembra del resto comparisse anche nelle opere di Cratete (cfr. Plu. *De vit. aer. al.* 830c), il che lascia supporre che nella diatriba cinica potesse essere assunto a incarnazione del povero.<sup>249</sup>

Ora, nel *Cataplus* Luciano manda in scena il ciabattino Micillo insieme al cinico Cinisco; uniti, colpiscono il tiranno Megapente, in linea con la tradizione associata alla coppia cinico/calzolaio. Come per Cinisco (cfr. 7) inoltre, anche per Micillo le presentazioni ufficiali sono ritardate: bisognerà aspettare il § 14 per sapere che si tratta de ὁ σκυτοτόμος Μίκυλλος, un povero (cfr. 14 πένης εἰμί) che ride (cfr. 3 ἄλλον γελῶντα) ed è detentore della libertà, della *parrhesia* e del punto di vista straniante necessari a qualsiasi portavoce della satira.<sup>250</sup> La povertà l'ha reso esente da colpe (cfr. 25 καθαρός ἀκριβῶς καὶ ἀνεπίγραφος), ragion per cui accetta con allegria (cfr. 15 ὑπερήδιστον ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ) gli aspetti invitanti dell'Ade, dove è destinato alle Isole dei Beati (cfr. 24-25). Accoglie inoltre gioiosamente la visione del tiranno Megapente caduto e dell'usuraio Gnifone gemente, che gli procura infinite risate (cfr. 17 οὐκ εἶχον ὅπως καταπαύσω τὸν γέλωτα).

<sup>249</sup> Hall 1981, 80.

<sup>250</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 *Symp.* 12. Il parallelo è però poco pertinente, sostanzialmente perché Luciano allude a Micillo già al § 3 per poi ritardarne strategicamente le presentazioni ufficiali. Accade lo stesso a Cinisco, introdotto al § 3 e svelato al § 7, secondo un *modus operandi* caro all'autore, che ritorna nel *Piscator* proprio a proposito del nome di Parresiade (svelato solo al § 9), nei *Contemplantes*, nel *Gallus*, nella *Necyomantia*, nel *Parasitus* e nel *Philopseudes*. Si veda a p. 122 la n. 147.

Il ciabattino compare inoltre nel *Gallus*, dove è però ancora in vita.<sup>251</sup> Per quanto inoltre sia anche qui un povero calzolaio, la prospettiva straniante fornita dalla povertà non pare sufficiente a ché eserciti l'osservazione satirica.<sup>252</sup> Da povero occupa una posizione estranea agli oggetti dell'osservazione e tuttavia li guarda con invidia (cfr. 28 οὐδέπω δύναμαι ἀπομαθεῖν τὴν ἐπιθυμίαν ἣν ἐκ παίδων εἶχον πλούσιος γενέσθαι). A essere determinante è l'intervento del gallo, detentore (già solo per l'appartenenza al mondo animale) del punto di vista straniante, che gli permette di osservare satiricamente la vita umana (cfr. 27).<sup>253</sup> La sua vicenda valica i limiti del senso comune e può suscitare l'irritazione del destinatario,<sup>254</sup> mentre le parole, improntate a verità (cfr. 18 χρῆ γὰρ, οἶμαι, τὰληθῆ λέγειν), ne colpiscono con il riso i lamenti.<sup>255</sup> Il gallo si propone infine di guarire Micillo (cfr. 28 ἐγὼ σε ἰάσομαι, ὦ Μίκυλλε), guidandolo nell'osservazione, vedendo tutto senza essere visto.<sup>256</sup>

<sup>251</sup> Non si può escludere che Micillo potesse aver riscosso immediato successo nel pubblico, spingendo Luciano a riportarlo in scena. MacCarthy (1934, 44) riteneva del resto il *Gallus* anteriore al *Cataplus*. Per Schwartz (1965, 87-89) il dialogo è con ogni probabilità anteriore alla partenza di Luciano per la Siria, alle *Imagines* e al loro *sequel* (cfr. Helm 1906, 355; Anderson 1976a, 14; Hall 1981, 53ss.).

<sup>252</sup> *Contra* Camerotto 2014, 70-73. «Micillo, sempre da miserabile ciabattino, è voce satirica anche nel *Gallo o il sogno*, con la complicazione che ancora non si è liberato delle illusioni e delle speranze terrene», *ivi*, 70.

<sup>253</sup> L'animale è un diverso anche tra i simili; a Micillo, che rievoca il mito del giovane Alettrione tramutato da Ares in gallo (cfr. 3), chiarisce l'alterità della propria situazione (cfr. 4 τὸ δὲ ἐμὸν ἑτεροῖόν τι ἐγένετο). Sulla statura satirica del gallo, Camerotto 2014, 73-75.

<sup>254</sup> Nel *Gallus* l'animale è insultato dal ciabattino (cfr. 4 λοιδορούμενός μοι). Un gallo parlante è infatti un «prodigio», τέρας (2), tale da far temere a Micillo che si tratti di un sogno (cfr. 3 ἀλλὰ μὴ ὄνειρος καὶ ταῦτά ἐστιν, ἀλεκτροῦν οὕτω πρὸς ἐμὲ διαλεγόμενος) e il discorso cui l'animale si accinge è παραδόξοτατον (3, cfr. 24 παράδοξα γὰρ καὶ οὐ πάνυ τι πιστὰ φῆς). Ancor più prodigioso (cfr. 4 τερατωδέστερον) è che l'animale sia la reincarnazione di Pitagora (cfr. Camerotto 2014, 73-75).

<sup>255</sup> Cfr. 20 σοὶ νῦν σύνειμι καταγελῶν ὁσημέραι ποτνωμένου καὶ οἰμώζοντος ἐπὶ τῇ πενίᾳ καὶ τοὺς πλουσίους θαυμάζοντος ὑπ' ἀγνοίας τῶν ἐκείνοις προσόντων κακῶν.

<sup>256</sup> Cfr. 28 ὁ τοιοῦτος πᾶσαν θύραν δύναται καὶ ὄραν ἅπαντα οὐχ ὀρώμενος αὐτός. Il motivo dell'osservazione satirica da una specola privilegiata (comune a *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Nigrinus*, per cui si veda a pp. 193ss.) conosce qui una variazione. Nel *Gallus* manca la specola e l'osservazione privilegiata avviene grazie alle magiche penne della coda del personaggio satirico (cfr. 28). Per il motivo della guarigione può inoltre essere citato a confronto il *Nigrinus*, dove le parole dell'eponimo filosofo, intinte in un farmaco agrodolce (37 δηκτικῶ τε καὶ γλυκεῖ φαρμάκῳ), guariscono repentinamente la vista dell'anima del convertito (cfr. 4). Si potrà inoltre confrontare

Che ne è dunque nel *Gallus* del Micillo voce satirica del *Catapplus*? Si tratta di un semplice caso di omonimia a fronte di due personaggi che, occupando ruoli diversi, sembrano coincidere in nient'altro che nel nome e nell'occupazione di ciabattini?

Nel *Catapplus* Micillo racconta, secondo un comune *cliché*, di quando in vita ammirava il vicino Megapente (cfr. 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι [...] ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφάνετο καὶ μονονουχὶ πάντων καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πῆχει βασιλικῶ) e di quanto, morto quest'ultimo, gli apparve «totalmente ridicolo», παγγέλιος (16). Ricorda inoltre quanto, una volta morto, derise se stesso per l'ammirazione provata nei confronti del tiranno (cfr. 16 κἀμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων) e la stessa Cloto afferma di averlo visto ridere «da tempo», πάλαι (cfr. 16), riferendosi verosimilmente a un momento successivo alla morte del ciabattino.

Nel *Gallus*, di contro, un Micillo ancora in vita prova quei sentimenti che hanno caratterizzato il ciabattino del *Catapplus* prima della morte: disprezzo e vergogna per la povertà (cfr. 1 μιαιωτέραν πενίαν, 9 ἀπηλλαττόμην, ὡς μὴ καταισχύναμι αὐτὸν ἐν πενιχῶ τῷ τριβῶνι συμπαρομαρτῶν, 20 οἰμῶζοντος ἐπὶ τῇ πενίᾳ) e invidia per i ricchi vicini (cfr. 28 οὐδέπω δύναμαι ἀπομαθεῖν τὴν ἐπιθυμίαν ἣν ἐκ παιδῶν εἶχον πλούσιος γενέσθαι),<sup>257</sup> tra cui ritorna proprio quel Gnifone oggetto di satira nel *Catapplus* (cfr. *Cat.* 17 e *Gall.* 30-31).<sup>258</sup> Inoltre, nel dialogo ctonio Micillo deride se stesso per la passata ammirazione nei confronti del tiranno Megapente (cfr. 16 κἀμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων), facendosi portavoce di quel riso cui accenna anche la voce satirica del *Gallus*: «se tu sapessi le preoccupazioni che [i ricchi] hanno, rideresti di te stesso», ἐγέλας ἄν

---

il *Lexiphanes*, dove Licino, a seguito della somministrazione dell'emetico all'omonimo protagonista, si cimenta nell'impresa di fornirgli una nuova educazione (cfr. 21 μεταπαίδευε καὶ δίδασκε ἅ ἡρή λέγειν) 'guarendolo' dalla vecchia. Si confronti anche la 'guarigione' dell'anima di Cinisco nel *Catapplus* a opera della filosofia, τῷ φαρμάκῳ (24) che ne ha lavato le macchie.

<sup>257</sup> Cfr. *Cat.* 16 μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι [...] ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφάνετο καὶ μονονουχὶ πάντων καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πῆχει βασιλικῶ.

<sup>258</sup> Schwartz (1965, 87 n. 1) nota che in ambedue i casi il personaggio arriva dal mondo della commedia. A conclusione del *Gallus* Micillo vede Gnifone per quello che è, «un uomo infelice e stolto», κακοδαίμονα καὶ ἀνόητον ἄνθρωπον (31). «In one dialogue [*scil.* *Catapplus*] 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», Anderson 1976a, 67.



ἐπὶ σπαντῶ, «che prima avevi pensato che la ricchezza fosse il colmo della felicità» (20).

È verosimile quindi che il Micillo protagonista di *Gallus* e *Cataplus* sia la stessa figura, lo stesso personaggio portato in scena in momenti diversi. A suggerirlo sono i punti di contatto, anche se le due figure restano di fatto non totalmente sovrapponibili, giacché si differenziano per il ruolo occupato all'interno dei dialoghi: nel *Cataplus* Micillo veste i panni di voce satirica, mentre nel *Gallus* è il destinatario dell'intervento satirico, colui che il gallo mira a guarire (cfr. 28 ἐγὼ σε ἰάσομαι, ὦ Μίκυλλε). Il Micillo del *Cataplus* lascia però ipotizzare che, a dispetto delle battute a conclusione del *Gallus* (cfr. 33 χαϊρέτω τὸ χρυσίον καὶ τὰ δεῖπνα, δύο ὀβολοὶ ἐμοί γε πλοῦτός ἐστι μᾶλλον ἢ τοιχωρυχεῖσθαι πρὸς τῶν οἰκετῶν), il ciabattino probabilmente non dovette rinunciare tanto facilmente al proprio punto di vista: quello che la povertà non ha potuto in vita nel dotarlo della prospettiva straniante necessaria alla satira ha invece potuto la morte.<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Ogden (2007, 184ss.) osserva come personaggi con gli stessi nomi dei filosofi del *Philopseudes* (Eucrate, Ione, Cleodemo, Arignoto) ritornino con ruoli anche minori in altri dialoghi luciani. Con questi hanno molto in comune, anche senza identificarsi in maniera completa.

#### 4. L'apporto del modello comico e platonico alla satira: una proposta

Analizzando le imprese degli eroi lucianei, ci si imbatte da un lato in protagonisti di veri e propri *tolmemata*, oggetto delle ire dei nemici e agenti della violenza satirica, e dall'altro in figure che conducono la satira attraverso un confronto più 'pacifico'. Fra i dialoghi di cui Licino è protagonista è anzi significativo che la sola occasione di concreta (ed estrema) violenza fisica sembri essere rappresentata dal banchetto nuziale finito nel sangue nel *Symposium* (cfr. 1 ἄχρι τραυμάτων προχωρῆσαι τὸ πρῶγμα καὶ τέλος αἵματι διαλυθῆναι τὴν συνουσίαν), che è appunto oggetto della denuncia.

Una cosa andrà a questo punto ribadita e si tratta del diverso archetipo alle spalle dei due gruppi. Laddove, infatti, la violenza non solo è ammessa ma è anche perpetrata dal personaggio satirico, il modello è di tipo comico (il che non sorprende, visto che scene di violenza, subita e anche attuata dall'eroe comico, sono di casa nella commedia). Si va così dal *Piscator* di Parresiade e dal *Timon* dell'eponimo misantropo, veri e propri dialoghi drammatici suddivisibili in 'parodo', 'agone' ed 'epilogo', a *Icaromenippus* e *Necyomantia*, i cui archetipi comici (*Pace* e *Rane*) sono noti. Nel caso dell'*Icaromenippus*, poi, il modello interviene massicciamente nella creazione dell'impresa, che ricalca quasi passo per passo quella di Trigeo.

Quando invece mezzo della denuncia sono 'solo' parole, anche se non prive di sarcasmo e ironia, il nuovo dialogo satirico appare costruito sulla falsariga del dialogo platonico. Il *Parasitus* gioca infatti scopertamente con il *Gorgia*, per quanto ripreso in maniera deviata, e il complesso gioco di scatole cinesi del *Nigrinus* è direttamente confrontabile con il *Simposio*; infine, l'ispirazione platonica è pressoché una costante per l'ampio numero di dialoghi liciniani. Nel *Symposium*, anzi, è notevole (per il discorso che si sta sviluppando) che la sanguinosa battaglia finale si connota in voluta e parodica opposizione al modello e ne rappresenti l'apice. 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 celebrazio-

ne della vittoria dell'eroe), inversamente nel *Symposium* la violenza rappresenta sì una *climax* ma nell'oggetto della denuncia.

Una prima conclusione sembra, a questo punto, possa essere tratta e riguarda il peso del modello nell'elaborazione della 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, anabasi e toni violenti), rivissute in chiave satirica. Quando invece alle spalle dei dialoghi si celano uno o più testi platonici, i toni non solo sono per certi versi smorzati (mancano di violenza fisica ma non di ironia), ma possono anche andare a colpire certe manifestazioni di violenza, connotate in maniera negativa perché proprie dell'oggetto della denuncia. A questo livello, Luciano sembrerebbe dunque tenere separati due modelli teorizzati in *Bis Acc.* 33: da un lato la commedia con *tolmēmata* e violenza, dall'altro il dialogo filosofico con l'ironia e l'*elenchos*.

Con ciò non si vuole però arrivare a negare la *mixis*. Elementi comici sono infatti comunque presenti nei dialoghi di più spiccata ispirazione platonica e movenze (anche strutturali) di tipo platonico tornano in opere, per così dire, 'comiche'. 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 l'andamento di una commedia dell'*Archaia* sembra infatti risentire anche dell'influenza del dialogo platonico. Strutture analoghe (o che potevano essere percepite come tali) compaiono nel *Gorgia*, nel *Teeteto* e nel *Fedone*, dialoghi tra i favoriti dal Samosatense.<sup>260</sup>

In maniera simile, temi di stampo comico possono essere proposti in opere più platoneggianti: il sogno di Timolao (come

---

<sup>260</sup> Anderson 1976a, 184 (cfr. Friedländer 1957, 226ss.; Friedländer 1960, 29ss. e 131-132). Strutture tripartite compaiono con altrettanta evidenza in *Eunuchus* (cfr. 1-3 cornice, 4-10 dibattito centrale, 10-13 denuncia dell'immoralità di Bagoa), *Contemplantes* (cfr. 1-7 cornice, 8-23 sezione centrale tripartita, 23-29 denuncia finale anch'essa tripartita), *Gallus* (1-8 introduzione, 9-26 tre episodi centrali, 28-33 denuncia finale) e *Lexiphanes* (cfr. 1-15 cornice e anti-simposio, 16-21 dibattito centrale, 22-25 denuncia). Su questi aspetti più estesamente a pp. 24ss. e 78ss.

vedremo) presenta non sospetti punti di contatto con l'impresa aerea di Menippo e dunque di Trigeo, ed Ermotimo è una sorta di 'anti-eroe' dai tratti comici, da affiancare, con i dovuti distinguo, al 'convertito' del *Nigrinus*, anch'esso presentato con tratti di un personaggio di commedia.<sup>261</sup>

Tutto questo rientra pienamente nelle dinamiche della *mixis*, motivo tipico della composizione luciana, rivendicato dall'autore con orgoglio. Il Samosatense evita però di contaminare l'archetipo comico e platonico quando si tratta di scegliere il modo di condurre la satira: *tolmemata* e violenza per il nuovo dialogo 'comico' satirico, *elenchos* e ironia per il nuovo dialogo 'platonico' satirico.

---

<sup>261</sup> Su questi aspetti, pp. 161ss.

## UN NUOVO SGUARDO AGLI OGGETTI DELLA SATIRA

La satira non è fatta solo di personaggi satirici. Nuove informazioni sul suo funzionamento e meccanismi possono arrivare anche dagli oggetti dell'intervento satirico. Accade così che figure come Licino e Nigrino si oppongano a personaggi caratterizzati comicamente o ironicamente accostati ai grandi eroi dell'*epos*. Che ne è allora di Socrate nella rappresentazione degli oggetti della denuncia?

### 1. Licino e i suoi nemici: da Omero ad Aristofane per una caratterizzazione eroica degli oggetti della satira

Nel mondo dei dialoghi satirici può accadere che anche gli oggetti dell'intervento satirico siano presentati in termini eroici. Così nell'*Eunuchus*, la contesa tra Bagoa e Diocle è trasposta sul piano mitico (prima di essere abbassata alla mera *bagarre*) e in *Navigium* e *Hermotimus*, la raffigurazione comica di Timolao e dell'eponimo stoico acquista peso in confronto con quella socratica del personaggio satirico.

#### *Il duello dell'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 per «diecimila dracme all'anno

---

<sup>1</sup> *Eun.* 4 Διοκλῆς τε ὁ πρεσβύτης [...] καὶ Βαγῶας ὁ εὐνοῦχος εἶναι δοκῶν.

<sup>2</sup> 3 καὶ τὰ ἄθλα οὐ βοεῖη τις ἦν [...] οὐδὲ ἰερεῖον, cfr. Hom. *Il.* XXII 159-60 [...] ἐπεὶ οὐχ ἰερέϊον οὐδὲ βοεῖην / ἄρνυσθην, ἃ τε ποσσὶν ἀέθλια γίγνεται ἀνδρῶν. Luciano non cita testualmente, ma adatta: non riprende il verbo ἄρνυμαι, stravolge l'ordine delle parole, utilizza la forma contratta ἄθλα e quella attica ἰερεῖον. Inoltre, l'espressione οὐχ ἰερέϊον οὐδὲ βοεῖην ἄρνυσθην

per l'ufficio di insegnare ai giovani» (3). Questa «l'Elena, per la quale si scontravano in duello».<sup>3</sup> La contesa tra due filosofi è così trasposta nel mondo del mito con toni sarcastici: il motivo dello scontro, l'Elena per cui i due sono giunti a battaglia non è, come per i migliori eroi omerici, una pelle bovina o una vittima ma uno stipendio annuale di diecimila dracme.

Nell'*Eunuchus*, un'immagine guerresca ritorna del resto anche per presentare il duello cui Licino ha assistito: Diocle e Bagoa combattono, infatti, ὑπὲρ πατρίδος κινδυνευούσης ἔπειτα ὑπὲρ πατρῶων καὶ τάφων προγονικῶν (3).<sup>4</sup> In maniera analoga in *Symp.* 22 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 (cfr. 35).<sup>5</sup> La zuffa che ne consegue ha così toni notevolmente crudi: si arriva alle mani e c'è chi ne esce ferito, come alluso dal doppio titolo *Symposium sive Lapithae*, che rievoca il mitico banchetto per le nozze di Ippodamia e Piritoo, rovinato dalla furia dei Centauri. Nell'*Eunuchus* manca però la crudezza del *Symposium*, mentre è centrale l'ironico sorriso con cui la voce satirica guarda i due stoici, 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 (cfr. 4 πολλοὶ μὲν γὰρ καὶ ἄλλοι τὸν ἐπιτάφιον τοῦ ἀποθανόντος ἐκείνου ἠγωνίζοντο).

Finché si mantiene sul piano della filosofia, inoltre, il duello, come nei migliori scontri iliadici, ha difficoltà a risolversi e nessuno riesce ad avere la meglio (cfr. 5 μὰ τὸν Δί' οὐδέτερος αὐτῶν ἀμείνων ἦν), sino a quando i toni cambiano e le immagini del mito, significativamente concentrate in poche righe, sono abbandonate. Non si parla più di filosofia, ma si passa a più

è ormai proverbiale in epoca luciana (cfr. *LS*), ma l'autore mostra di conoscerne l'origine, cfr. 3 κατὰ τὸν ποιητὴν (Bouquiaux-Simon 1968, 200-201).

<sup>3</sup> 3 αὕτη [...] ἢ Ἑλένη ὑπὲρ ἧς ἐνομαχοῦν πρὸς ἀλλήλους.

<sup>4</sup> Cfr. 4 κατὰ τὰ πάτρια ἐγίνετο αὐτοῖς ὁ πόλεμος.

<sup>5</sup> Il ricorso a termini della sfera militare per le lotte tra filosofi compare anche in Plutarco, che apre il *De Sera Numinis Vindicta* con l'attacco di Epicuro agli ascoltatori scettici (cfr. 548b-c). Ancora più pertinente è il parallelo offerto da Numenio (cfr. fr. 25.83-99 De Places) che rappresenta scherzosamente accademici e stoici in lotta come eroi epici, con allusioni e citazioni dall'*Iliade*. Georgiadou, Larmour (1998, 319-320) individua un parallelo con la battaglia lunare del primo libro delle *Verae Historiae*. Nel *Parasitus* i praticanti della parassitica (oggetti dell'encomio paradossale e, dunque, della satira) sono presentati alla stregua di veri e propri eroi omerici (cfr. 44-47).

o meno veritiere illazioni sulle vite dei contendenti. Il duello è così svilito e la maschera eroica gettata e visto che era stato Licino a utilizzarla (*l'Eunuchus* è un dialogo narrato, dove il personaggio satirico racconta a un anonimo amico che cosa sia per lui motivo di grande riso al momento dell'incontro), se ne può cogliere facilmente la valenza ironica e satirica. L'apparenza sussiegosa ed eroica potrà infatti aver ingannato tutti ma non Licino che, attingendo al mondo dell'*epos* 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, tre personalità caratterizzate da desideri molto simili ma, di fatto, non interscambiabili. I sogni di ognuno sono infatti adattati alle rispettive psicologie: il materialista Adimanto brama una ricchezza estrema (cfr. 18-27), il vanaglorioso Samippo s'immagina imbattibile capo di uno straordinario esercito (cfr. 28-39) e l'altezzoso Timolao aspira al dono dell'invisibilità e alla capacità di volare (cfr. 41-45), caratteristiche di eroi di ogni tempo e genere.<sup>6</sup>

Nell'economia dell'opera inoltre, costruita lungo una *climax*, il sogno di Timolao rappresenta il momento di più alto 'delirio onirico' e in effetti Licino, più pacato ma non meno pungente nella critica ai sogni degli altri due, ne fa una caricatura impietosa.<sup>7</sup> I tratti più inverosimili sono così immediatamente isolati,

<sup>6</sup> Affholder 1960, 335-340; Husson 1970, I, 3-8; Husson 1970, II, *passim*. L'epopea di Samippo s'ispira chiaramente a quella di Alessandro (Bompaire 1958, 621); egli stesso dichiara di superare il sovrano macedone, Tolomeo e Mitridate (cfr. 28-29). A dispetto delle pretese, però, il possesso dei tre regni, ricevuti in eredità dai rispettivi sovrani, non è diverso da quello del tesoro di Adimanto, rinvenuto miracolosamente (Husson 1970, II, 72).

<sup>7</sup> I sogni del *Navigium* sono preparati dal clima fantastico e meraviglioso della descrizione iniziale (Moricca 1914, 316-333 e 457-476) e si svolgono lungo 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; Anderson 1976a, 157 per la stessa *climax* nel *Philopseudes*). Adimanto s'immagina così ammirato μονονουχὶ βασιλεὺς νομιζόμενος (13); non è infatti re come, invece, Samippo (Husson 1970, II, 34). Nelle critiche ai sogni dei due, fondate su luoghi comuni e condite da ironia, si coglie inoltre una certa omogeneità. Lo stesso Licino instaura il parallelo, a dispetto delle pretese del secondo di opporsi all'amico nelle vesti di consapevole artefice del proprio destino (cfr. 28-29): mentre, infatti, Adimanto si contentava di brandire coppe d'oro del valore di due talenti, Samippo si fa ferire in singolar tenzone e vive nel terrore giorno



l'ironia si fa sferzante<sup>8</sup> e, nella trasposizione di Licino, il sogno di Timolao si spinge oltre quello che egli stesso aveva osato immaginare. Anzi, i toni sono così pungenti che la voce satirica non ricorre più agli ironici vocativi con cui aveva apostrofato Adimanto (cfr. 14 ὦ γενναῖε, 14 ὦ ναυκλήρων ἄριστε, 14 ὦ βέλτιστε) e Samippo (cfr. 39 ὦ θαυμασιώτατε βασιλέων): Timolao è semplicemente Timolao (cfr. 45 ὦ Τιμόλαε). Qualsiasi eventuale remora è abbattuta, sino alla culminante battuta finale con cui Licino gli fa notare che, tra tanti anelli, gli manca proprio quello fondamentale a porre fine alla follia, a meno che ὁ ἑλλέβορος ἰκανὸς ποιῆσαι ζωρότερος ποθείς; (45, cfr. *Anach.* 39).<sup>9</sup>

Di pari passo con la portata dei sogni dunque, i toni diventano più sferzanti, impietosi quando anche l'ultimo assume connotati eroici; chi 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, *Icaromenippus*, che già nel titolo rimanda al volo di Icaro. Qui, peraltro, l'impresa aerea è tra i momenti fondamentali della satira e pur connotandosi come un atto di *hybris*, è al tempo stesso indispensabile al compimento del progetto di Menippo, in una 'contaminazione' tra il tradizionale e inefficace tentativo di Icaro e il volo comico ma trionfale di Trigeo.<sup>10</sup> Nel *Navigium*, invece, l'immagine è associata a uno dei destinatari della satira e simbolizza la brutalità della caduta di quanti, vo-

---

e notte (cfr. 39. Husson 1970, II, 85 per precisi richiami tra i due sogni: 20 τὰ δὲ ἐκπώματα [...] διτάλαντον ἕκαστον τὴν ὀλίγην, 25 τρυφῶν e 39 ἐκεῖνος μὲν ἐτρυφά διτάλαντα χρύσεια ἐκπώματα προπίνων τοῖς συμπόταις). In entrambi i casi, inoltre, allo *humour* iniziale seguono considerazioni più serie e topiche (cfr. *Gall.* 23 e 25, *Nec.* 16, *Tim.* 23) sulla fragilità della ricchezza e gli inconvenienti che ne derivano per Adimanto (cfr. 26-27), e sui fastidi di potere e regalità per Samippo. La banalità è però scongiurata con un'inattesa immagine di Adimanto seduto a un tavolo d'oro sul punto di gustare un pavone o un gallo di Numidia per morire un attimo prima di riuscirvi (cfr. 26), un *topos* che regala una pennellata di colore, caricatura e ridicolo (ivi, 65-66). La convenzione è bandita anche dalla critica al sogno di Samippo, dove risuona forte l'ispirazione platonica nella rassegna delle sfortune del tiranno, cfr. R. 577c-580c in partic. 579d-e, e in quella del suo corteggio, cfr. R. 567d-e (ivi, 85-86).

<sup>8</sup> Al § 45 Licino afferma di essere a conoscenza di quanto possa essere rischioso sfidare un uomo dotato di ali e più forte di diecimila uomini!

<sup>9</sup> L'immagine è improntata al proverbio ἑλλεβόρου δεῖσθαι, «essere folle», caro ai comici, tra cui Aristofane (*Ve.* 1489) e Menandro (fr. 69.1 K); Luciano lo carica ironicamente del qualificativo ζωρότερος (Husson 1970, II, 100).

<sup>10</sup> Su questi aspetti, pp. 26ss.

lendo salire troppo in alto, finiscono per cadere rovinosamente.<sup>11</sup>

Non saranno allora casuali 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 (cfr. rispettivamente *Nav.* 44 e *Icar.* 18, 11ss. e 16), che trova le risposte alle speculazioni dei filosofi, guarda le battaglie dall'alto e ha accesso alle camere altrui (cfr. *Nav.* 44 e *Icar.* 6ss., 15) e che nelle peregrinazioni aeree potrebbe essersi imbattuto in un vecchio dal naso camuso (come suggerisce Licino a Timolao alludendo verosimilmente a Socrate, cfr. *Nav.* 45), o aver incontrato un quanto meno particolare Empedocle (cfr. *Icar.* 13) è infatti sostanzialmente lo stesso.<sup>13</sup> Inoltre, in entrambi i casi all'origine del volo vi è il rifiuto dei beni più comunemente ambiti (cfr. *Icar.* 41 e *Nav.* 42-44) e come Menippo incontra Empedocle che gli fornisce l'aiuto magico necessario (cfr. *Icar.* 13), così Hermes incontra Timolao e lo dota dell'anello magico indispensabile al volo (cfr. 42). Inoltre, 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 (cfr. *Icar.* *passim* e *Nav.* 44-45).<sup>14</sup> Il risveglio per Timolao, novello Icaro che cadrà dal cielo senza i preziosi anelli scivolatigli nella caduta (cfr. 46), sarà orribile e la sua impresa, a differenza di quella di Menippo, totalmente dissacrata.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> La similitudine con Icaro occupa un posto importante nell'immaginario luciano (cfr. *Gall.* 23, *Icar.* 3, *Im.* 21). Husson (1970, II, 101-102) cita a confronto proprio il titolo dell'*Icaromenippus*, ma manca di notarne la diversa valenza. 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> Camerotto 2009a, 24-42 e 101-102.

<sup>13</sup> Anderson 1976a, 30-31.

<sup>14</sup> Camerotto 2009, 9 n. 51.

<sup>15</sup> Meno preoccupante il risveglio per Samippo e Adimanto, immaginati a mangiare pane raffermo, simili a quegli attori di tragedia che, vestiti i panni di un Agamennone o di un Creonte, devono fare i conti con una ben più misera realtà (cfr. 46). Il paragone, di origine diatribica, è caro a Luciano, che ha in Agamennone e Creonte due *exempla* tra i preferiti. Inoltre, per quanto convenzionale, l'immagine è sufficientemente contestualizzata da esprimere nella straordinaria condensazione un'antitesi cui l'autore fa volentieri ricorso (Husson 1970, II, 101).

Nel *Navigium* Licino prende dunque le distanze da capacità e imprese progressivamente sempre più straordinarie, degne di un eroe comico. L'impresa sognata da Timolao richiama infatti direttamente quella di Trigeo, cui Luciano s'ispira apertamente nell'*Icaromenippus*, con cui – come si è visto – la critica al sogno di Timolao mostra evidenti coincidenze. Un'ulteriore conferma arriva inoltre dagli immediati paralleli tra il motivo del *Navigium* e gli *Uccelli*. Nulla è infatti preferibile ad avere le ali<sup>16</sup> e i vantaggi di cui Timolao gode (cfr. 44) sono gli stessi celebrati da Aristofane: le ali permettono di andare a mangiare a casa ogniqualvolta 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 (cfr. 44 ἀποδύμενον τὸ γῆρας ὥσπερ οἱ ὄφεις), un'altra immagine aristofanea.<sup>19</sup>

Il fatto che proprio il suo sogno (l'apice della *climax* contro cui Licino si scaglia senza remore) sia costellato da immagini aristofanee che lo avvicinano agli eroi della commedia (come confermano anche i paralleli con l'*Icaromenippus*) è dunque degno di nota. Licino, personaggio satirico dalle ascendenze socratiche, prende così le distanze da un certo tipo di impresa e personaggio che ripropone tratti dell'eroe comico aristofaneo.

#### *La dimensione del sogno nell'Hermostimus*

Anche l'eponimo stoico dell'*Hermostimus*, oggetto della satira liciniana, sogna qualità tradizionalmente associate alla sfera eroica. «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

<sup>16</sup> Bompaire 1958, 696, cfr. Aristoph. *Av.* 785 οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φύσαι πτερά.

<sup>17</sup> Cfr. *Av.* 788-89 ἐκπτόμενος ἂν οὔτος ἡρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε, / κἄτ' ἂν ἐμπλησθεῖς ἐφ' ἡμᾶς αὐθις αὖ κατέπτετο.

<sup>18</sup> Husson 1970, II, 89-90, cfr. *Av.* 793-97 εἰ τε μοιχεύων τις ὑμῶν ἐστιν ὅστις τυγχάνει, / κἄθ' ὄρα τὸν ἄνδρα τῆς γυναικὸς ἐν βουλευτικῶ, / οὔτος ἂν πάλιν παρ' ὑμῶν πτερυγίσας ἀνέπτετο, / εἶτα βινήσας ἐκεῖθεν αὐθις αὖ κατέπτετο.

<sup>19</sup> Cfr. *Pax* 336 [...] τὸ γῆρας ἐκδύς ἐκφυγῶν τὴν ἀσπίδα. γῆρας può indicare la vecchiaia e anche la pelle che il serpente perde dopo la muta (di qui il participio ἀποδύμενον di *Nav.* 44). Luciano ricorre alla stessa espressione in *Herm.* 79 (Husson 1970, II, 92). Per l'immagine in Aristofane, Taillardat 1962, n. 59.

o perché non arriva, levandosi in volo, dalla Grecia all'India nello stesso giorno», lo apostrofa Licino. E continua: «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 θαυμαστὰ ὄνειροπολοῦντα*, «il ragionamento ha dato un urtone e ti ha fatto balzare dal tuo sonno» (71). Le passate aspirazioni filosofiche di Ermotimo sono così collocate da Licino nella dimensione del sogno.

Il brusco risveglio dello stoico può inoltre essere confrontato con quello dei sognatori dell'altro dialogo (cfr. *Nav.* 46); i sogni di grandezza materiale nel *Navigium* e spirituale nell'*Hermotimus* meritano infatti di essere smascherati allo stesso modo, perché, alla fin dei conti, si tratta dello stesso tipo di follia.<sup>20</sup> Ermotimo 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 dalla dea Ideale, ἡ Εὐχή (71), che non nega neppure la possibilità di avere le ali o la statura di un gigante e di scoprire monti d'oro (cfr. 71).<sup>21</sup> Licino lo invita inoltre a non avere la reazione spropositata di quell'uomo svegliato mentre sognava di scavare tesori, volava e formulava pensieri che trascendono la natura umana, concependo speranze irrealizzabili (cfr. 72 *ἀλλὰ σύ, ὦ φιλότης, μὴ πάθῃς αὐτὸ πρὸς ἐμέ, εἴ σε θησαυροὺς ἀναρύττοντα καὶ πετόμενον καὶ τινας ἐννοίας ὑπεοφθεῖς ἐννοοῦντα καὶ τινας ἐλπίδας ἀνεφίκτους ἐλπίζοντα*). Il parallelo con i sogni di Adimanto, Samippo e Timolao è presto fatto: il primo infatti sogna una ricchezza estrema, proveniente dal ritrovamento di un tesoro (cfr. *Nav.* 20 *τινα θησαυρὸν [...] ἀνευρεῖν*, *Herm.* 71 *θησαυροὺς ἀναρύτ-*

<sup>20</sup> «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», Laplace 1996, 160. Già Schwartz (1965, 89-93) riconosceva i punti di contatto tra i sogni, supponendo la precedenza della redazione del *Navigium* sull'*Hermotimus*.

<sup>21</sup> La scenetta con lo schiavo che richiama il padrone alla realtà, chiedendogli da chi debba comprare il pane o che cosa rispondere al creditore di turno, scatenandone le ire al punto di rischiare di essere privato del naso con un morso (cfr. 71), rievoca i toni della commedia aristofanea e, in particolare, della scena di apertura delle *Nuvole*, con Strepsiade desto a fare i conti dei debiti e a sfogare rabbia sullo schiavo.

τουσιν, 72 σε θησαυρούς ἀναρύττοντα), e il secondo fantastica di essere un sovrano potente (cfr. *Nav.* 28-29, *Herm.* 71 βασιλεύουσιν καὶ τὰ ἄλλα εὐδαιμονοῦσιν), la cui eroica, pur ispirandosi ad Alessandro, vuole allo stesso tempo superarlo (e in effetti Ermotimo paragona la scalata al monte della Virtù a un'impresa che nemmeno migliaia di 'Alessandri' sarebbero in grado di compiere).<sup>22</sup> Se poi nel *Navigium* c'è qualcuno che vola e formula pensieri che trascendono la natura umana è proprio Timolao, che aspira al dono dell'invisibilità e alla capacità di volare (cfr. 42, *Herm.* 71 κἂν πτηνὸς θέλη τις γενέσθαι, 72 πετόμενον καὶ τινὰς ἐννοίας ὑπεοφυεῖς ἐννοοῦντα).<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 ambizioni dello stoico sono infatti ripetutamente riferite alla sfera onirica e Licino afferma che Ermotimo si è innamorato di un'ombra (cfr. 73 εἰδώλου), ingannato dalla storiella di un μυθοποιός (cfr. 73) che ne aveva favoleggiato l'esistenza.<sup>24</sup> Scocciato l'amore, nessuno tra l'eponimo protagonista e i 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 evidentemente al mito della caverna di R.

<sup>22</sup> Cfr. *Herm.* 5 οὐδὲν ὅμοιον, ὃ Λυκῖνε, οὐδ' ἔστι τὸ πρᾶγμα τοιοῦτον οἷον σὺ εἰκάσεις. 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 da Corinto (cfr. *Nav.* 32) e conquista Babilonia, mentre il re attende rinforzi dai Battri (cfr. 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 (cfr. 44). Anche nell'*Hermotimus* si fa riferimento a Corinto, Babilonia, le Indie e le regioni iperboree (cfr. 28) e pure a un viaggio sottomarino dalla Sicilia a Cipro e dalla Grecia alle Indie (cfr. 71).

<sup>23</sup> Già Laplace (1996, 160 n. 16) individuava il parallelo tra il sogno di Adimanto e *Herm.* 71.

<sup>24</sup> I pensieri e le azioni di Ermotimo sono Ippocentauri, Chimere, Gorgoni e quante altre fantasie e sogni i poeti e i pittori creano liberamente (cfr. 72 καὶ ὅσα ἄλλα ὄνειροι καὶ ποηταὶ καὶ γραφεῖς ἐλεύθεροι ὄντες ἀναπλάττουσιν). In Plato *Phdr.* 229d-230a Socrate, che ha proscritto ogni speculazione mitologica, si chiede perché dovrebbe essere turbato da Gorgoni, Centauri e Chimere (per il parallelo, Edwards 1993, 198). Più avanti Licino paragona la ricerca della filosofia condotta da Ermotimo alla caccia all'ombra di un serpente, di cui si tralasciano invece corpo e pelle (cfr. 79 ἢ οὖν οὐχὶ καὶ ὀρθῶς τις φαίη τὴν σκιὰν ὑμᾶς θηρεύειν ἔασαντας τὸ σῶμα ἢ τοῦ ὄψεως τὸ σῦμα ἀμελήσαντας τοῦ ὀλοῦ);).

514a-520b), forse 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 (cfr. *Herm.* 71). L'opposizione è forse più diretta nel *Navigium* (anche in ragione delle precise corrispondenze testuali con la commedia aristofanea), ma è comunque suggestiva anche nell'*Hermotimus*, favorita dal parallelo con i sogni di Adimanto, Samippo e Timolao.

Per Ermotimo le suggestioni aristofanee della vita/sogno sono inoltre uno fra i tanti aspetti di una esistenza costruita sulla falsariga degli eroi del passato. Il filosofo (lo si ripeterà) presenta l'ascesa alla Virtù come un'impresa che nemmeno migliaia di Alessandri potrebbero compiere (cfr. *Herm.* 5, *Nav.* 28-29) e accosta 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 (cfr. 7). La filosofia sarebbe dunque il fuoco che purifica e permette di raggiungere la vetta, assurgendo a dimensione eroicamente divina.<sup>26</sup> Licino considera però questa prospettiva del tutto inverosimile e riacciandosi alla medesima immagine, afferma con toni ironici che Ermotimo ha ormai la mente tra le nuvole (cfr. 5 ὑψηλὰ γὰρ ἤδη φρονεῖς καὶ ἄνωθεν) e s'immagina a pregarlo, giunto tra gli dei, sulle vette cui aspirava da tempo (cfr. 5 μετὰ τῶν θεῶν καὶ ὑμᾶς προσευξόμεθα

<sup>25</sup> L'*Hermotimus*, ricco di echi platonici, non si smentisce nemmeno in questa sezione. Anche l'immagine con cui è spiegata l'assurda pretesa di scalare il monte della Virtù secondo lo stoicismo ha infatti risonanze platoniche: lo stoico 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, τρικέφαλος καὶ ἑξάχειρος 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 (cfr. 74). È chiaro che l'immagine non è la stessa dell'androgino tratteggiato da Aristofane nel *Simposio* platonico (cfr. 189e-190a), ma la suggestione sembra presente.

<sup>26</sup> La stessa immagine è ripresa e satiricamente rovesciata con riferimento alle epiche sfuriate del maestro di Ermotimo (cfr. 10): perché 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 Οἴτη καταλελειμμένων δεομένων)? Sulla relazione tra mondo eroico e divino, p. 40 in partic. la n. 76.

ὑπερνεφέλους γενομένους καὶ ἀνελθόντας οἱ πάλαι σπεύδετε). A detta dello stoico, infatti, 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 Ἐρμότιμε, ἠλίκους ἡμᾶς ἀποφαίνεις οὐδὲ κατὰ τοὺς Πυγμαίους ἐκείνους, ἀλλὰ χαμαιπετεῖς παντάπασιν ἐν χρῶ τῆς γῆς (5).

Ora, il paragone degli uomini con le formiche compare più estesamente in *Icar.* 19, dove ad accostare la vita dei primi alla repubblica delle seconde è il personaggio satirico 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* e 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 straniamento per osservare la vita umana; così, la presenza del verbo ἐπισκοπεῖν in *Herm.* 5 (μύρμηκας ἀπὸ τοῦ ὕψους ἐπισκοποῦντές τινας τοὺς ἄλλους) è significativa.<sup>27</sup> Questa azione può infatti essere al massimo dell'efficacia solo con un personaggio che interpreta ciò che vede in maniera caratteristica;<sup>28</sup> di qui il tono incredulo di Licino (cfr. 5 παπαῖ, ὦ Ἐρμότιμε), che colpisce non l'immagine in sé (altrove significativamente associata alle voci satiriche, cfr. *Cont.* 5, *Icar.* 11 e *Nigr.* 18), ma chi aspira a tale visione senza possederne i 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 di questo senso, perché apparentemente in grado di scrutare nelle menti degli uomini e comprendere chi sia il migliore e il peggiore (cfr. 20 σὺ δὲ ὑπὲρ τὸν Λυγκέα ἡμῖν δέδορκας).<sup>29</sup> Anche questa immagine ricorre in *Cont.* 7 e *Icar.* 12, accostata ai portavoce della satira, e la vista è tra i sensi indispensabili all'osservazione.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Sul valore dell'*episkopein* per la satira, la n. 34 a p. 193.

<sup>28</sup> Camerotto 2009a, 36; Camerotto 2012; Camerotto 2014, 218ss.

<sup>29</sup> Questa volta Ermotimo sembra cogliere l'ironia tanto da chiedere a Licino se stia scherzando (21 παίζεις, ὦ Λυκίνε).

<sup>30</sup> L'immagine torna anche in *DMort.* 9.1 e *Pr.Im.* 20 ed è già presente in Aristoph. *Pl.* 210 e Plato *Ep.*vii 344a (Camerotto 1998, 243; Camerotto 2014, 191ss.).



Da un lato dunque Ermotimo propone aspirazioni degne di eroi come Alessandro ed Eracle e sogna la vita di certi protagonisti di commedia, dall'altro si candida come poco credibile detentore di tratti altrove associati alle voci satiriche lucianee. L'impresa di Licino è smascherarlo.

## 2. La satira del *Nigrinus*: il convertito, un personaggio da commedia

Timolao ed Ermotimo non rappresentano il solo caso in cui un personaggio satirico dalle ascendenze socratiche satireggia una figura di discendenza comica. Una situazione analoga compare infatti nel *Nigrinus*, dove 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.<sup>31</sup> 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 spavaldo (cfr. vv. 362-63 ὅτι βρενθῦει 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 (cfr. 1 ὅλως ὑπεροπτικῶ τινι ἔοικας). Forse però ancor più che alle *Nuvole* la scena allude al frammento 15 K-A di Callia (A.) τί δὴ σύ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γὰρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος, dove una donna accusava Socrate del proprio aspetto *semnos*.<sup>32</sup> Il convertito appare pertanto come un personaggio di commedia nelle primissime righe del dialogo e, quale che sia la fonte (Aristofane o Callia), il modello è in due personaggi derisi per l'aspetto sussiegoso.

Non a caso, almeno in un altro luogo, lo stesso personaggio è protagonista di una scena che avrebbe potuto svolgersi senza difficoltà in una commedia aristofanea. Poco prima del resoconto romano, infatti, l'anonimo amico si congratula con lui 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 udirlo dalla fonte originaria.<sup>33</sup> Afferma pertanto di non avere alcun biso-

<sup>31</sup> Riprendo qui, adeguandole al contesto, le osservazioni sviluppate in Deriu 2017a.

<sup>32</sup> Clay 1992, 3447. Sulla ripresa e le sue implicazioni, p. 98.

<sup>33</sup> Nel *Menesseno* (cfr. 234c ἐκ πολλοῦ χρόνου λόγους παρασκευασμένων), presente a Luciano nella stesura del *Nigrinus* (si veda a pp. 86-87), Platone ridicolizza il *topos* della brevità del tempo a disposizione dell'oratore per prepararsi (cfr. Lys. 2.1 ἐξ ὀλίγων ἡμερῶν λέγειν· ἐπειδὴ δὲ πᾶσιν

gno di sentirli e se la cosa andrà avanti, fischierà per tutta la recita, *παρὰ τὸν ἀγῶνα* (10). Mentre quindi l'imminente *performance* è avvertita come una *pièce*, nel momento 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 dal convertito. «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>34</sup> Al di là del carattere retorico del passo (si tratta di una *praeteritio*), 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. <sup>35</sup> Qui, con analogo procedimento sono ironicamente passati in rassegna gli instancabili luoghi comuni della farsa (ricca di riferimenti ai bisogni corporali), nel momento in cui sono di fatto negati, e il passo risulta sospeso tra l'instancabile polemica nei confronti delle grossolane commedie contemporanee e il rispetto per le convenzioni espressive del genere, mentre, pur prendendone le distanze a livello poetico, il comico non rinuncia all'efficacia drammatica delle battute. <sup>36</sup>

Tenendo conto della personalità letteraria di Luciano, è quindi suggestivo che, ricorrendo al medesimo stratagemma, il Samosatense possa aver polemizzato contro gli espedienti della retorica che tanto imperversavano nella Seconda Sofistica, a maggior ragione in un dialogo che, da molti e per molto tempo, è stato letto come documentazione del passaggio di Luciano dalla retorica alla filosofia. <sup>37</sup> Senza infatti dover necessariamen-

---

ἀνθρώποις ὁ πᾶς χρόνος οὐχ ἰκανὸς λόγον ἴσον παρασκευάσαι τοῖς τούτων).

<sup>34</sup> 11 καὶ ταῦτα μὲν, ἃ σὺ διήλθες, ἐβουλόμεν ἂν εἰρησθαί μοι, κάκεινα δέ, ὅτι οὐχ ἐξῆς οὐδὲ ὡς ἐκεῖνος ἔλεγε, ῥησίν τινα περὶ πάντων ἐρῶ· πάνυ γὰρ τοῦθ' ἡμῖν ἀδύνατον· οὐδ' αὖ ἐκεῖνω περιθεις τοὺς λόγους.

<sup>35</sup> Vv. 1-11 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>36</sup> Così Grilli in Paduano 1996, 52 n. 1.

<sup>37</sup> Gallavotti 1932; Schwartz 1964; Innocenti 1978, 41ss.; Hall 1981, 157 e 165; Cancik 1998. *Contra* Brandão 2001, 195-202: nel dialogo non va in scena alcuna

te arrivare a posizioni tanto estreme, l'atmosfera retorica dell'opera (in cui l'elogio di Atene passa in rassegna nell'ordine atteso i soliti *topoi* retorici) resta innegabile.<sup>38</sup>

A ciò andrà aggiunto che la stessa scena passa per avere carattere teatrale agli occhi dell'amico, che a conclusione si chiede se il convertito smetterà mai di riempirlo di teatro e tragedia (cfr. 12 οὔτος ἀνήρ οὐ παύσεται τήμερον πρὸς με πολλῇ τῇ σκηνῇ καὶ τῇ τραγωδίᾳ χρώμενος), proprio lui che aveva rimarcato il carattere prettamente retorico (cfr. 10 κατὰ τὸν τῶν ῥητόρων νόμον) del proemio!<sup>39</sup>

La metafora caratterizza quindi il convertito come un personaggio di commedia e un attore di teatro (9 ὑποκριτής), che calca la *skene*.<sup>40</sup> Dall'altro lato, invece, in associazione a Nigrino (ed è un *unicum* nel *corpus* luciano) contribuisce a delineare lo straniamento del personaggio satirico rispetto all'oggetto

conversione alla filosofia, ma una satira dei vizi della società romana. Sul *topos* della conversione, Nock 1933, in partic. 164-181.

<sup>38</sup> Bompaire 1958, 277.

<sup>39</sup> All'ambito teatrale sembra ricollegarsi anche l'accenno all'*ippomania* che «si è impadronita ormai di molti che hanno fama di persone serie» (29); sebbene infatti non esplicitamente presentato 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 ἑτέρου δράματος ἤπτετο (30), che lascia intendere che anche la scena precedente vada interpretata in questi termini. L'ipotesi è interessante se si pensa all'esordio delle *Nuvole* aristofanee, dove Strepsiade lamenta la rovinosa situazione economica in cui versa a causa della mania 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 sembra essere esplosa nel II sec., cfr. D.Chr. 32.31, verosimilmente sotto l'influenza di Lucio Vero (Jones 1985, 86-87).

<sup>40</sup> Sulla frequenza e la predilezione luciana per questa similitudine, Bompaire 1958, 436-438; Kokolakis 1960, 67-109; Kokolakis 1961; Karavas 2005; Brandão 2001, 205ss.; Whitmarsh 2001, 254. Il parallelo vita/teatro, uomo/attore appartiene alla filosofia popolare e, in particolare, alla predicazione cinico-stoica, che attribuisce all'uomo una vera e propria recitazione sulla scena del mondo, cfr. D.Chr. 13.20, 64.22; Fav. *De ex.* 3.3-4; Teles. fr. 2 e 6 Hense (Solimano 1991, 72ss.; Brancacci 2002). È però riferita anche ad altri filosofi (cfr. Ael. *VH* 2.11 per Socrate, Diog. 7.160 per Aristotele) e nell'immaginario luciano affonda le radici nella produzione platonica (cfr. *Lg.* 804b). Bompaire (1958, 436-438) nota come il Samosatense possa di volta in volta ravvivare, allungare e complicare le metafore teatrali al limite della fantasia, integrandole in evocazioni patetiche o più frequentemente divertenti. Così, in *Icar.* 16-17 e *Nec.* 15 l'immagine è al servizio di una nuova ottica che ha come fine la presa di coscienza della vanità dell'intera esperienza umana (Beltrametti 1989, 223; Matteuzzi 1998, 223; Valverde 1999, 227; Trédé 2002, 594-595; Jufresa 2003). Lefebvre (2016, 203-215) considera l'occorrenza del *Nigrinus* una spia di satira sia associata al convertito sia riferita all'eponimo filosofo.

dell'osservazione, mentre, «seduto come in un teatro affollatissimo», καθίσας ἐμαυτὸν ὥσπερ ἐν θέατρῳ μυριάνδρῳ (18), osserva «come sulla scena in un dramma dai molti personaggi», ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι (20), schiavi che 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 (25). Agli occhi di Nigrino i ricchi romani consegnano l'anima alla dissolutezza e «proprio come si dice nelle tragedie e nelle commedie», τοῦτο δὴ τὸ ταῖς τραγωδίαις τε καὶ κωμωδίαις λεγόμενον «forzando il passaggio a lato della porta» (31).

A questo punto sembra dunque legittimo chiedersi se il convertito/*hypokrites* possa essere oggetto di satira.<sup>41</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 (e Nigrino è socratico giacché, con parole frecce dal suono simile a un flauto frigio, sprofonda l'interlocutore in un'aporia tale da lasciarlo senza parole)<sup>42</sup> si oppone a oggetti della satira comici.

#### *Anatomia di una conversione tra teatro e rielaborazione dei modelli*

Uno fra gli aspetti più caratteristici del *Nigrinus* è la fulmineità della conversione (cfr. 1 ἄφνω μεταβέβλησαι) assolutamente radicale, un tratto su cui s'insiste più volte dall'esordio alla conclusione e con andamento circolare. La conversione interessa infatti in primo luogo l'aspetto del convertito, fattosi σεμνός e μετέωρος (1).<sup>43</sup> Un'altra novità sono i capelli lunghi (cfr. 1 τί δέ, τὸ μετὰ τοῦτο, ἐστὶν ἐφ' ὅτῳ καὶ κομᾶς;), un indi-

<sup>41</sup> Anche nell'*Alexander* e nel *De Morte Peregrini*, i rispettivi oggetti della satira sono presentati attraverso elaborate metafore teatrali come attori e anteroi che hanno fatto della propria esistenza uno spettacolo teatrale per un pubblico pagante (Branham 1984, 148 e 153ss.; Camerotto 2014, 29-30; Gómez 2017, 398-402). Per Clay (1992, 3420-3425) l'oggetto della satira di Luciano è proprio la conversione, fonte di schiavitù ma confusa per libertà.

<sup>42</sup> Si veda a pp. 98ss.

<sup>43</sup> In *Nigr.* 5 il convertito concorda sul fatto che il discorso del filosofo l'ha reso «orgoglioso e altero», γαῦρός τε [...] καὶ μετέωρος, non soffermandosi più sulle piccole cose.

zio per qualsiasi lettore luciano, consapevole che a portarli sono i filosofi.<sup>44</sup>

Il convertito ha modi diversi: non guarda gli amici, se non dall'alto in basso, né passa il tempo in loro compagnia.<sup>45</sup> Egli stesso avverte la radicalità del cambiamento, si dice εὐδαίμων, μακάριος e τρισόλβιος, prendendo in prestito, guarda caso, un termine del teatro (cfr. 1 τοῦτο δὴ τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ὄνομα, Aristoph. *Ec.* 1129; Soph. fr. 837.1 Radt). Afferma inoltre di essere divenuto «libero da schiavo, ricco veramente da povero, modesto da stolto e borioso».<sup>46</sup> 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>47</sup> e, non a caso, il convertito presenta se stesso come attore di un dramma (cfr. 9 ὑποκριτής). La coincidenza sembra suggerire quindi 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 guarda satiricamente. Altri aspetti paiono del resto muoversi in tal senso.

La primissima reazione del convertito alle parole del filosofo è rappresentata da una serie di fallimentari tentativi di parola, accompagnati dai tipici sintomi del mal d'amore, così come consacrati dal celebre frammento saffico (cfr. 31 L-P). Il convertito sperimenta ogni genere di sensazione (cfr. 4 παντοῖος ἐγγιγνόμενην), dal dispiacere (cfr. 4 ἐλυπούμενην) e dal vicino pianto (cfr. 4 μόνον οὐκ ἐδάκρυον) per lo svilimento delle cose più care (divenute insignificanti e ridicole) alla gioia per essere passato dalle tenebre alla luce (cfr. 4 ἔχαιρον δ' αὖ ὥσπερ ἐκ ζοφεροῦ τινος ἀέρος τοῦ βίου τοῦ πρόσθεν ἐς αἰθρίαν τε καὶ μέγα φῶς ἀναβλέπων), un'immagine evocativa del mito pla-

<sup>44</sup> Cfr. *Demon.* 13, *Eun.* 9, *Gall.* 10, *Hist.Conscr.* 17, *Pisc.* 37, *Symp.* 28. Sull'argomento, Caster 1937, 319; Schwartz 1951, 37; Baldwin 1973, 71-72; Albini 1993, 93 n. 10; Ogden 2007, 186. La descrizione dell'aspetto fisico risulta importante anche nella costruzione di altri personaggi oggetto di satira, come Alessandro e Peregrino (Gómez 2017, 403).

<sup>45</sup> Cfr. 1 οὐ τοίνυν προσβλέπειν ἡμᾶς ἔτι ἀξιοῖς οὐθ' ὀμιλίας μεταδίδως οὔτε κοινωνεῖς τῶν ὁμοίων λόγων, ἀλλ' ἄφνω μεταβέβησαι καὶ ὅλως ὑπεροπτικῶ τινι ἔοικας.

<sup>46</sup> 1 οὐ θαυμαστὸν εἶναι σοι δοκεῖ πρὸς Διός, ἀντὶ μὲν δούλου με ἐλεύθερον, ἀντὶ δὲ πένητος ὡς ἀληθῶς πλούσιον, ἀντὶ δὲ ἀνοήτου τε καὶ τετυφωμένου γενέσθαι μετριώτερον;

<sup>47</sup> Cfr. 20 ὁρῶντα ὥσπερ ἐν σκηνῇ καὶ πολυπροσώπῳ δράματι τὸν μὲν ἐξ οἰκέτου δεσπότην προϊόντα, τὸν δ' ἀντὶ πλουσίου πένητα, τὸν δὲ σατράπην ἐκ πένητος ἢ βασιλέα.

tonico della caverna (cfr. *R.* 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 (cfr. 5 ἔνθεος καὶ μεθύων ὑπὸ τῶν λόγων περιέρχομαι), in un'eco di quell'invasamento coribantico imputato da Alcibiade a Socrate (cfr. Plato *Smp.* 215d-e).

Tutta questa sintomatologia (saffica e platonica) è inoltre ripresa e sviluppata, con andamento circolare, nella sezione conclusiva. Il convertito κεκηλημένος (35) è preso da profondo turbamento e vertigine (cfr. 35 πολλῇ συγχύσει καὶ ἰλίγγῳ κατειλημμένος), vuole parlare, ma non riesce (cfr. 35 φωνὴ ἐξέλειπε καὶ ἡ γλῶττα διημάρτανε) e non sapendo che fare, piange (cfr. 35 τέλος ἐδάκρυον ἀπορούμενος). L'eco saffica è senz'altro forte, come pure la mediazione platonica: il convertito è infatti vittima di un incantesimo (cfr. 35 κεκηλημένος), esattamente come in numerose occasioni Socrate (cfr. *Ap.* 17a, *Mx.* 235a-c, *Prt.* 328d, *Smp.* 198a-c) e soprattutto i suoi interlocutori (cfr. *Men.* 80a, *Smp.* 194a, 203d, 215-216). È inoltre colpito da ἰλιγγος (35) e si trova in una situazione di aporia (cfr. 35 ἀπορούμενος) come i destinatari delle parole socratiche (cfr. Plato *Ly.* 216c ἰλιγγίῳ ὑπὸ τῆς τοῦ λόγου ἀπορίας). Il passo richiama poi, 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>48</sup>

L'ascendenza platonica della conversione (con tutti i sintomi che comporta) non sorprende in un dialogo dall'impianto platonico e il cui personaggio satirico, incarnazione del buon filosofo (in cui teoria e pratica di vita coincidono), ha tratti socratici.<sup>49</sup> Il motivo è inoltre enfatizzato dalla ripresa saffica, a propria volta rivissuta alla luce dell'esperienza platonica. Luciano si dimostra, così, attento conoscitore oltre che di Platone (nel cui *Fedro*, cfr. 235c, Saffo è una fonte d'ispirazione per Socrate) anche della moderna produzione filosofica, per la quale la sintomatologia saffica è punto di riferimento obbligato (cfr. *Plu. De*

<sup>48</sup> Trad. di Carlo Diano in Susanetti 1992. Plato *Smp.* 215d-e ὅταν γὰρ ἀκούω, πολὺ μοι μάλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶντων 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, A.R. 3.285ss., 450ss., 616ss.

<sup>49</sup> Sulla struttura platonica del *Nigrinus*, pp. 84ss. Su Nigrino personaggio socratico, pp. 131ss.



*profectibus in virtute* 81d). Autori come Plutarco (cfr. *De audiendo*), Epitteto (cfr. 3.23), Gellio (cfr. 5.1) e Massimo di Tiro (cfr. *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>50</sup>

Per chiarire ulteriormente come, basterà osservare in che modo riprenda e sviluppi l'ennesimo motivo platonico. Le parole di Nigrino sono infatti accostate a un pungiglione lasciato negli ascoltatori (cfr. 7 ἐγκατέλιπέν τι κέντρον τοῖς ἀκούουσιν), un'immagine esplicitamente presa in prestito dal teatro comico (cfr. 7 κατὰ τὸν κωμικόν) e in particolare dal fr. 102 K-A (μόνος τῶν ῥητόρων / τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις), con cui Eupoli celebrava l'efficace eloquenza di Pericle.<sup>51</sup> Nel passo si potrà inoltre riconoscere l'ennesima allusione platonica, alle parole frecce che colpiscono o perlomeno cercano di colpire il destinatario.<sup>52</sup>

Anche questa immagine, del resto, è ripresa e sviluppata con andamento circolare nel finale. Il *logos* lanciato dritto al bersaglio (cfr. 35 μάλα εὐστόχως ἐνεχθεις ὁ λόγος) ha infatti trapassato l'anima del convertito (cfr. 35 διέκοψε τὴν ψυχὴν) con un colpo profondo e mortale (cfr. 35 βαθεῖα 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>53</sup> Stabilito che l'anima somiglia a un bersaglio di materia molle (cfr. 36 δοκεῖ μοι ἀνδρὸς εὐφοῦς ψυχὴ μάλα σκοπῶ τιτι ἀπαλῶ

<sup>50</sup> Halliwell 2008, 440; Trapp 2008, 117-123. Cancik (1998, 33-34) avanza 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 d'intermediari in prosa) Luciano alla commedia ellenistica.

<sup>51</sup> Longo 1976, 104 n. 4.

<sup>52</sup> In Plato *Smp.* 219b ἀφεις ὥσπερ βέλη dove i dardi sono le parole di Alcibiade, che non colpiscono Socrate, e *Th.* 180a ὥσπερ ἐκ φαρέτρας ῥηματίσκια αἰνιγματώδη ἀνασπῶντες ἀποτοξεύουσι. Per le parole/frecce, Luc. *Herc.* 6

<sup>53</sup> Cfr. 35 εἰ γὰρ τι δεῖ καμὲ ἤδη φιλοσόφων προσάψασθαι λόγων, ὧδε περὶ τούτων ὑπέλιφα.

προσεοικέναι), molti arcieri con le faretre colme di discorsi (cfr. 36 τοξόται δὲ πολλοὶ [...] 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 κεχητυῖαν μόνον τῷ τραύματι τὴν ψυχὴν ἀπέλιπεν), mentre altri, scagliati debolmente, o non giungono alla meta o non lasciano una ferita profonda (cfr. 36). Un valente arciere quale Nigrino (cfr. 37 ὅστις δὲ ἀγαθὸς τοξότης καὶ τούτῳ ὅμοιος) invece, osservato con attenzione il bersaglio e intinto il dardo in un farmaco agrodolce (37 δηκτικῷ 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>54</sup>

A conseguenza delle parole di Nigrino, inoltre, anche il convertito ha scagliato le proprie frecce e l'amico afferma di stare male e di essere ferito (cfr. 38 ἔπασχον τι ἐν τῇ ψυχῇ, καὶ [...] τέτρομαι), ripresentando sinteticamente il motivo saffico e platonico. Di cosa soffra è presto detto: si dice infatti affetto da follia (cfr. 38 πολυγονεῖται ἢ νόσος καὶ πολλὴ γίγνεται τῆς μανίας διαδοχῇ) e insieme al convertito decide di recarsi da Nigrino in persona per essere guariti (cfr. 38 ἐπὶ τὸν τρώσαντα ἐλθόντας ἰᾶσθαι παρακαλεῖν). Ribadito che le parole del filosofo/personaggio satirico possono essere fonte di folle contagio (in quanto la follia è una dimensione cara all'eroe),<sup>55</sup> ciò che andrebbe notato è che, alla fin dei conti, a dispetto delle parole e dell'apparente cambiamento, il convertito e l'amico vogliono liberarsi della guarigione attuata dal farmaco dei dardi di Nigrino, che in linea con l'immaginario luciano hanno prodotto la follia, che diventa così 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; negativa è la lettura datane dai nuovi 'adepti', che scambiano la guarigione (della quale non c'è ragione di dubitare visto che lo stesso con-

<sup>54</sup> 36 τὸ δὲ ἐνεχθὲν εὖ μάλα ἐντόνως καὶ διακόψαν ἄχοι τοῦ διελεῖν μένει τε καὶ πολὺ τοῦ φαρμάκου ἀφίησιν, ὃ δὴ σκιδνάμενον ὅλην ἐν κύκλῳ τὴν ψυχὴν περιέρεται. 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.

<sup>55</sup> Sulla follia dei portavoce della satira, la n. 81 a p. 101.

vertito sottolinea di essere guarito dal problema agli occhi, cfr. 4) per una malattia, νόσος (38), cui Nigrino dovrebbe trovare una terapia, θεραπείαν (38), e non significativamente un *pharmakon*, termine con cui Luciano indica il veleno delle frecce di Nigrino (cfr. 9 e 37) e che nel *Philopseudes* è riferito alla verità, il ληθεδανόν τι φάρμακον (39, cfr. 40 ἀλεξιφάρμακον) in grado di guarire Tichiade e Filocle dal morso contagioso dello *pseudos*.

Per quanto, dunque, le parole del filosofo siano effettivamente in grado di trasformare satiricamente i destinatari (in tal senso vanno lette le immagini socratiche dell'arciere e dell'auleta), può accadere che proprio questi rifiutino tale trasformazione, accettandone l'apparenza ma non le piene conseguenze. Del resto, già la nuova moda del convertito di portare i capelli lunghi (cfr. 1 τί δέ, τὸ μετὰ τοῦτο, ἐστὶν ἐφ' ὅτῳ καὶ κομᾶς;) può essere letta in tal senso. Si pensi all'eponimo protagonista dell'*Hermotimus*, un 'uomo nuovo' in tutti i sensi (cfr. *Herm.* 86 ἄπειμι γοῦν ἐπ' αὐτὸ τοῦτο, ὡς μεταβαλοίμην καὶ αὐτὸ δὴ τὸ σχῆμα), che nel finale 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 (cfr. *Demon.* 13, *Eun.* 9, *Gall.* 10, *Hist. Conscr.* 17, *Pisc.* 37, *Symp.* 28). Lo stesso aggettivo *semnos*, con cui è caratterizzato il convertito all'esordio del dialogo (1) e che nei comici indica un aspetto altezzoso e superbo, 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, secondo un uso attestato in due modelli del *Nigrinus*: il *Menesseno* (cfr. 235b ἐγὼ σεμνότερος ἐν τῷ παραχρημα γίγνομαι e 235b-c αὕτη ἡ σεμνότης παραμένει ἡμέρας πλείω ἢ τρεῖς) e il *Fedro* (cfr. 275d σεμνῶς πάνυ σιγᾶ e 275d ἔν τι σημαίνει μόνον ταῦτὸν ἀεί).<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Loraux 1974, 193. In *R.* 563c la licenza democratica è rappresentata da animali che passeggiano ἐλευθέρως καὶ σεμνῶς, mentre in *Grg.* 502b la tragedia, ἡ σεμνὴ αὕτη καὶ θαυμαστή, è maestra di adulazione; in *Lg.* 633d τῶν σεμνῶν οἰομένων sono coloro che si credono austeri. Più complessa la situazione del *Filebo*, dove si oscilla tra il valore prettamente peggiorativo di 28b (σεμνύνεις, γὰρ, ὦ Σώκρατες, τὸν σεαυτοῦ θεόν), quello falsamente peggiorativo di 28c (σεμνύνων ἐν τῷ παίζειν ἐθορύβησα) e uno forse positivo sempre in 28c (οἱ σοφοὶ ἑαυτοὺς ὄντως σεμνύνοντες). Per altri esempi, De Vries 1945.

In Luciano, inoltre, l'aggettivo è comunemente utilizzato per connotare pose arroganti, altezzose e falsamente sapienti.<sup>57</sup>

Nelle primissime righe del dialogo dunque, la presentazione del convertito come personaggio σεμνός e μετέωρος come il Socrate delle *Nuvole* (cfr. vv. 362-63 ὅτι βρενθύει τ' ἐν ταῖσιν ὁδοῖς καὶ τῶφθαλμῶ παραβάλλεις, / κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ' ἀνέχει κἀφ' ἡμῖν σεμνοπροσωπεῖς) e/o come la donna del frammento di Callia (cfr. fr. 15 K-A (A.) τί δὴ σύ σεμνή καὶ φρονεῖς οὕτω μέγα; / (B.) ἔξεστι γάρ μοι Σωκράτης γὰρ αἴτιος) si arricchisce dell'esperienza di Platone, per il quale il primo 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.

Il convertito sembrerebbe dunque oggetto della satira giacché, a dispetto delle parole, i suoi cambiamenti sono solo apparenti. Da ὑποκριτής (9) recita una parte in cui assume quei segni esteriori (l'aspetto altezzoso e i capelli lunghi) notoriamente satireggiati dalle voci lucianee, fra cui anche Nigrino. 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>58</sup> L'invasamento del convertito è solo fittizio; egli ne è anzi 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>59</sup> ben si presta a fare da sfondo all'immaginario satirico – teatrale del *Nigrinus*: la corte imperiale con i rituali scenografici, la studiata regia dei ludi circensi, la spettacolarità dei culti orientali, il cristianesimo con miracoli, martiri e liturgie o, ancora, i momenti eclatanti e intrisi di teatralità offerti da personaggi come Peregrino o Alessandro di Abonuteco (cui Luciano dedica due opuscoli), per non parlare delle dispute pubbliche come quella in scena nell'*Eunuchus*. 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

<sup>57</sup> Gómez 2012, 23, cfr. *Bis Acc.* 33, *Cont.* 9, *DMort.* 20.8, *Fug.* 18, *Icar.* 21, *Merc. Cond.* 25, *Philops.* 29, *Symp.* 28, *Vit.Auct.* 2.

<sup>58</sup> Cfr. 37 φιλοσόφων ἀκούοντες οὐ πάντες ἔνθεοι καὶ τραυματῖαι ἀπίασιν, ἀλλ' οἷς ὑπῆν τι ἐν τῇ φύσει φιλοσοφίας συγγενές.

<sup>59</sup> Matteuzzi 1998, 223. Luciano polemizza con la spettacolarizzazione della filosofia in *Demon.* 48, *Fug.* 12, *Herm.* 18, *Peregr. passim*, *Symp.* 19, *Vit.Auct.* 10-12 (Hall 1981, 151ss.; Camerotto 2014, 127-129).

cui mostrano una perizia retorica tale da intrattenere per ore il pubblico, a prescindere dal tema trattato, con repertori propri o declamazioni estemporanee scelte da un pubblico da conquistare con la parola e la gestualità (cfr. Aristid. *Or.* 51.29-34; Philostr. *VS* 482).<sup>60</sup> Uno o più oratori si avvicendavano così sulla scena di biblioteche, *bouleuteria*, *odeon* e teatri, recitando *meletai* di tema storico, forense o epidittico, precedute da brevi *prolaliai*, con l'intento di farsi il pubblico favorevole.<sup>61</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.<sup>62</sup>

Luciano è un rappresentante di tutto questo; ha viaggiato in lungo e in largo dando letture pubbliche dei propri dialoghi (cfr. *Bis Acc.* 25-35, *Pisc.* 25, *Zeux.* 1)<sup>63</sup> e non a caso nel *Nigrinus* ricorre proprio al termine *melete* per indicare il discorso che il convertito si accinge a fare, riportando le parole del filosofo (6 μελέτην ἐποισάμην). «L'immaginario luciano [...] prende 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>64</sup> un tempo in cui tutto o quasi (conversioni filosofiche incluse) è spettacolo. La voce satirica ne resta però fuori, a osservare dall'alto lo spettacolo del mondo. Sulla scena scendono gli oggetti della denuncia.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> Webb 2006, 35.

<sup>61</sup> Swain 1996, 298ss., in partic. 315ss.; Mestre 2004, 279-280; Whitmarsh 2005, 19-22; Webb 2006, 28; Mestre 2012.

<sup>62</sup> «For every student who recited, who briefly became Demosthenes, there would have been others practicing listening to Demosthenes. The rhetorical schools taught that listening (*akroasis*) was not a question of passively receiving the transmitted words», Webb 2006, 35.

<sup>63</sup> Hall 1981, 16-44; Jones 1986, 9-15.

<sup>64</sup> Matteuzzi 1998, 224.

<sup>65</sup> Recentemente Lefebvre (2016, 203-215) ha letto la metafora teatrale del *Nigrinus* come una spia della satira che colpirebbe tanto il convertito quanto l'eponimo filosofo.

### 3. Socrate contro l'eroe comico: una proposta intorno alle ascendenze socratiche di Menippo

Nell'universo dai tratti platonici di Licino e Nigrino il modello comico è portato sul piano del sogno e della scena teatrale in cui si muovono gli oggetti della satira. Di contro, nell'universo da commedia in cui agisce Menippo, il modello socratico è apparentemente assente nella caratterizzazione dei suoi protagonisti. Secondo gli studi di J.C. Relihan, però, «Plato's narrator and self-deprecating naïf, Socrates, [is] the most important model for Menippus' own personality», dove con Menippo si fa riferimento al Gadarense, padre del genere eponimo.<sup>66</sup> L'esempio di Platone nell'invenzione e nella costruzione di miti, evidentemente irreali ma presentati come reali,<sup>67</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 (cfr. *R.* 614b et ss.), la cui trama presenta interessanti punti di contatto con quelli che sembrano essere stati i tratti caratteristici di una menippea.<sup>68</sup> Giudizi postumi e soggiorni nell'Ade compaiono infatti tanto in Luciano quanto, per esempio, in Seneca.<sup>69</sup>

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 in vita, fanno le solite scelte folli, mentre Er ne osserva dall'alto la patetica commedia (cfr. 619e-620a). Prende così parte a una scena di proclamazione e a una di *kata-*

---

<sup>66</sup> Relihan 1993, 180.

<sup>67</sup> Platone presenta il mito di Atlantide, «the first piece of deliberately fictional narrative in Greek literature» (Gill 1979, 76) come vero, pur consapevole della falsità, creando un *simulacrum* plausibile privo di qualsiasi intento ingannevole nei confronti del pubblico, cui anzi sono dati indizi sufficienti a comprendere la natura dello scritto.

<sup>68</sup> Relihan (1993, 181) confronta il finale dei *Caesares* di Giuliano, dove la scelta delle divinità protettrici da parte di un gruppo d'imperatori ricorda quella delle anime nel mito platonico. Il mito di Er è presente a Luciano in *Philops.* 25 e in *Icar.* 25, dove Zeus ascolta le preghiere dei mortali su un trono d'oro accanto a quattro θυγίδες [...] τοῖς στομίσις τῶν φρεάτων ἐοικυῖαι πώματα 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, cfr. 617b-c (Anderson 1980, 159-161).

<sup>69</sup> Hall 1981, 104-108.

*skopia*, motivo frequente nei miti platonici, come il riso che ne deriva.<sup>70</sup>

Ora, tenendo presente che solo di supposizioni si tratta (visto che di Menippo ci è giunto sostanzialmente nulla), proprio questi punti sembrano permettere di ipotizzare un intento parodico della menippea delle origini nei confronti di Platone. Inoltre, ai fini di questo discorso, le osservazioni di Relihan potrebbero aprire uno scorcio sul possibile ruolo giocato da Socrate nella costruzione del personaggio satirico Menippo. Dall'analisi condotta è infatti emersa la prepotente ispirazione aristofanea del personaggio ma non un altrettanto forte componente socratica. Luciano ha costruito quindi il personaggio 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 potrebbe 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 ipotesi), Luciano avrebbe elaborato una parodia della parodia: il Gadarese parodiava (forse) Platone attraverso la menippea e Luciano parodierebbe Menippo e la sua parodia di Platone attraverso la riutilizzazione del genere comico. L'ipotesi (per quanto inverificabile) è interessante, anche perché Luciano si mostra sensibile alla riproposizione dello stereotipato agonismo Socrate/commedia nei dialoghi liciniani e con Nigrino.<sup>71</sup>

Se dunque si vogliono ricercare tracce di Socrate nella costruzione del personaggio satirico Menippo, esse potranno forse essere state attive al livello della produzione di Menippo di Gadara, verosimilmente parodico nei confronti di Platone. È invece un dato di fatto che siano sostanzialmente assenti nel Me-

---

<sup>70</sup> Relihan (1993, 180-181) sottolinea di essere lungi dal proporre una lettura menippea del mito, benché questo contenga alcune amare riflessioni sulla capacità umana di conoscere la verità e 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 (cfr. *Somm.* 1.2) e Proclo (cfr. *in R.* 2.105.23-109.3 Kroll), rivelatrici di una certa apprensione.

<sup>71</sup> Gli studi moderni hanno invece ampiamente dimostrato la relazione tra il dialogo platonico e l'*Archaia*, per cui si veda fra i tanti Brock 1990.



nippo 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, ancora una volta, Luciano si collocherebbe all'interno di una tradizione per discostarsene in maniera parodica, in linea con i propri 'schemi' e paradossalmente con la stessa menippea delle origini, con ogni probabilità fortemente autoparodica.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Sull'autoparodia di Menippo di Gadara, che sembra sia stato spesso protagonista nelle proprie opere, pp. 43ss.



## PERSONAGGI SATIRICI *POIKILOI*

Tratti tipici e costitutivi dei protagonisti della commedia, dell'eroe dei dialoghi platonici, di Menippo e dei filosofi cinici concorrono a tratteggiare, anche a distanza di secoli e in altro ambiente culturale, i portavoce della satira. Questi risultano così caratterizzati da un'indubbia continuità che evita, però, gli schematismi. Di questi personaggi Luciano si serve per entrare in testi in cui il suo nome compare di rado, così da diventare lui stesso una delle componenti della *mixis*. Capita, infatti, che l'autore intrecci con il pubblico un gioco metaletterario, costruito proprio sui nomi – spesso parlanti – dei suoi eroi. La tecnica onomastica luciana è infatti estremamente consapevole e componenti e significato sono adeguati al personaggio per descriverlo e farne uno strumento di *humour*.<sup>1</sup>

Si pensi a Παρρησιάρχης Αληθίωνος τοῦ Ἐλεγκικλέους (*Pisc.* 9), un nome che è un manifesto satirico, declinato sulle virtù fondamentali dell'eroe e della satira, e che compare al § 9 del *Piscator*.<sup>2</sup> A questo punto del dialogo l'attesa è cresciuta, ma le ragioni sono presto svelate dal carattere programmatico: la parola *parrhesia* (rappresentativa e costitutiva dell'intervento satirico, di cui caratterizza in lungo e in largo le voci) è infatti dotata del suffisso patronimico -άρχης per fare da nome al por-

---

<sup>1</sup> Ureña 1995, 175. Sui nomi propri in Luciano, Wendel 1900, 39ss.; Helm 1906, 271-273; Bellinger 1928; Bompaire 1958, 699-704; Schwartz 1982, 259-264.

<sup>2</sup> Visa-Ondarçuhu 2006, 261; Camerotto 2014, 271ss. «The three pseudonyms may well come from a prologue of Menander, cfr. *Pseudolog.* 4 where L. describes the personification Elenchos as a “friend of Aletheia and Parrhesia”», MacLeod 1991, 261, cfr. Men. fr. 717 Thierfelder-Koerte. Macleod (1979, 327) individua nel nome lo stesso gioco di Plato *Phdr.* 244a Φαίδρου τοῦ Πυθοκλέους, Μυττινουσίου ἀνδρός [...] Στησιχόρου τοῦ Εὐφήμου Ἰμεραίου. 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 nel *Piscator* (per cui si veda la n. 6 a p. 16).

tavoce della denuncia, sottoposto a giudizio dai filosofi redivivi.<sup>3</sup>

Attraverso questa virtù Luciano segnala quindi il legame immediato tra Parresiade, la propria personalità letteraria e intellettuale, la tradizione (per il discorso che si sta conducendo, va ribadito che la *parrhesia* è elemento costitutivo di commedia, dialoghi socratici e cinismo) e la satira come strumento *parrhesiastico* di denuncia.<sup>4</sup> Il tema si arricchisce inoltre di facili speculazioni biografiche, giacché Parresiade è sottoposto a giudizio per un'opera – la *Vitarum Auctio* – composta dal suo creatore (cfr. *Pisc.* 5 *κακηγορίας*, 3 *κακηγόρε*, 2 e 14 *λοιδορεῖσθαι*, 4, 7, 14, 15, 25, 26, 29 e 37 *κακῶς ἀγορεύειν*, 1 *βλάσφημος*, 26 *βλασφημίας*, 25 *τοις ἀποσκώπτουσιν*), con cui condivide l'origine sira (cfr. 19).<sup>5</sup>

Παρορησιάδης Αληθίωνος τοῦ Ἐλεγκυκλέους chiama inoltre in causa altre due virtù fondamentali già socratiche e ciniche: *aletheia* ed *elenchos* che, tra l'altro, calcano la scena nelle vesti di

<sup>3</sup> Il *Piscator* attesta la reazione alla satira da parte degli ambienti filosofici, qui rappresentati dai grandi filosofi del passato, 'individualizzati' da alcuni dettagli di origine retorica (Bompaire 1958, 190-199). Hall (1981, 156) ne ritiene la rabbia uno stratagemma colto da Luciano per scrivere un *sequel* alla *Vitarum Auctio*, apprezzata dal pubblico (cfr. *Pisc.* 27 *οἱ παρόντες δὲ ἐγέλων*). Il legame tra i due è esplicitamente segnalato in *Pisc.* 4 *ἄτινα μὲν εἰργασαι ἡμᾶς τὰ δεινά, σεαυτὸν ἐρώτα, ὧ κάκιστε, καὶ τοὺς καλοὺς ἐκείνους σου λόγους ἐν οἷς φιλοσοφίαν τε αὐτὴν κακῶς ἠγόρευες καὶ εἰς ἡμᾶς ὕβριζες, ὥσπερ ἐξ ἀγορᾶς ἀποκηρύττων σοφοὺς ἄνδρας, καὶ τὸ μέγιστον, ἔλευθέρους*. Per una lettura del *Piscator* alla luce de «la relazione ipertesto-ipotesto [...] definita dal rapporto di familiarità tra Parresiade e i filosofi», Camerotto 1998, 173-175.

<sup>4</sup> Branham (1989, 33-34) nota come, attraverso l'impianto allegorico e agnostico comune a molta commedia antica, il *Piscator* mostri i dialoghi lucianei più vicini al perseguimento della verità della filosofia contemporanea, in quanto eredi legittimi della *parrhesia*, privilegio una volta accordato ai comici. Di contro MacLeod (1979, 327) riconnette riduttivamente la *parrhesia* luciana a solo ambiente cinico.

<sup>5</sup> Rochette (2010, 219) considera Parresiade una prosopopea dello stesso Luciano. Come Luciano Parresiade è un frequentatore dei classici, di cui teorizza l'imitazione (cfr. 6), e un eccellente retore (cfr. 7, 25), formatosi nei tribunali poi abbandonati. Deluso dalla retorica, avrebbe incontrato tra i suoi praticanti veri e propri ciarlatani, smascherati da Dialogo (cfr. 29). La provenienza sira di Parresiade è così rivendicazione delle origini da parte di Luciano, che chiarisce di non sentirsi inferiore e, allo stesso tempo, si mostra cosciente dell'importanza della *paideia* greca come strumento di promozione sociale (Gassino 2009, 552). Nonostante le coincidenze con quanto noto della biografia luciana (cfr. *Bis Acc. passim*, *Herm.* 13, 24 e 51), 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», cfr. Schwartz 1965, 79; Hall 1981, 156 e 459-60 n. 56; Jones 1986, 13-14.

personificazioni.<sup>6</sup> Lo stesso Parresiade si dichiara poi φιλαλήθης (20, cfr. 20 τὸ μέντοι ἔμὸν τοιοῦτόν ἐστιν, οἷον τοὺς μὲν πονηροὺς μισεῖν, ἐπαινεῖν δὲ τοὺς χρηστοὺς καὶ φιλεῖν) ed Eleutheria e Aletheia lo riconoscono come amante appassionato (cfr. 17 ἀνθρωπίσκον ἐραστήν ἡμέτερον) a significare che per Luciano la *parrhesia* non s'inscrive propriamente in un contesto di libertà assoluta quanto di verità.<sup>7</sup> Per l'autore, quindi, essere *parrhesiastes* non significa dire qualsiasi cosa (come invece sotteso da un etimo superficiale), ma dichiarare la verità.<sup>8</sup>

La *parrhesia* del satireggiatore non è infatti fine a se stessa, né si riduce a una questione letteraria, ma è finalizzata alla denuncia di un mondo in cui apparenza e verità collidono. Va a colpire la realtà del II d.C., dove l'invettiva e l'impudenza dei filosofi risuona agli angoli delle strade (cfr. Dio Chrys. 32.9), e si inquadra nella cultura post-classica, preoccupata dalla composizione e divulgazione del sapere e attratta dalla definizione del ruolo e della responsabilità dell'intellettuale nella società.<sup>9</sup> Non a caso, Parresiade va all'assalto dei filosofi quotidianamente, incline a ridere «quando c'è chi motteggia», ἀποσκώπτουσιν, «e chi è ingiuriato», λοιδοροῦμένοις (25). È l'Aristofane e l'Eupoli dei suoi tempi, addirittura più temibile di predecessori e arche-

<sup>6</sup> Sulle personificazioni luciane, Dolcetti 1997. Aletheia è descritta nella propria sfuggevolezza e problematicità come «principale sostegno e difesa di Parresiade (16 συνήγορον)» (Camerotto 2009c, 16) ed Eleutheria e Parrhesia ne sono le ancelle (cfr. 17). È inoltre «il *discrimen* che nel giudizio finale rovescia le posizioni e i segni negativi in positivi» (*ibidem*). Elenchos è invece il «principio attivo e polemico» (*ibidem*), 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 (ivi, 16-17, cfr. Camerotto 2014, 269ss.). Da virtù socratica è divenuto attraverso Diogene virtù cinica, cfr. Iulian. 6.191a-192c.

<sup>7</sup> In un numero considerevole di occorrenze, *parrhesia* compare in Luciano accanto a termini della famiglia di *eleutheria* e *aletheia*, cfr. *Demon.* 3ss., *DMort.* 21.3 (Cratete), *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, *Demon.* 3, *Deor.Conc.* 2 (Momo), *DMort.* 20.9 (Menippo), *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.* 421ss., *Pho.* 392; *Plato R.* 557e. *Parrhesia* e *aletheia* sono associate anche in *Abd.* 7, *Alex.* 47, *Cal.* 9, *Cat.* 13, *Cont.* 13, *Demon.* 3, *DMort.* 21.4, *Herm.* 51, *Hist.Conscr.* 41, 44 (fondamenti della storiografia) e 61, *Jconf.* 5, *Lex.* 17, *Merc.Cond.* 4, *Nigr.* 15, *Pseudol.* 4 (con in più la personificazione di Elenchos), *Tim.* 36, *Vit.Auct.* 8. Visa-Ondarçuhu 2006, 261; Camerotto 2009c, 16 n. 116; Camerotto 2010.

<sup>8</sup> Visa-Ondarçuhu 2006, 262, cfr. *LSJ*, s.v. παρρησία.

<sup>9</sup> Mestre 1997, 27, cfr. Anderson 1990, 105-106; Anderson 1994; Visa-Ondarçuhu 2006, 209.

tipi; mentre infatti questi si limitavano ad attaccare all'interno dei *festival*, Parresiade attacca tutti e tutti i giorni,<sup>10</sup> servendosi della *parrhesia* come un nuovo 'comico', esattamente come Luciano nella satira.<sup>11</sup>

Ai fini di questo discorso, merita inoltre di essere nuovamente citato Licino. L'assonanza con il nome del creatore gioca infatti (forse ancor più della provenienza di Parresiade dalla regione dell'Eufrate, cfr. 19 σύρος [...] τῶν Ἐπευφρατιδίων) con la possibilità di identificarlo con l'autore.<sup>12</sup> La quasi perfetta omonimia, da un lato, sembra legittimare la possibilità di riconoscerci un *alter ego* e, dall'altro, sottolinea una certa distanza per lo stesso tramite con cui il personaggio è fornito di *auctoritas*.<sup>13</sup>

Luciano gioca del resto più volte con la possibilità di essere riconosciuto dietro ai suoi personaggi, dal Siro del *Bis Accusatus* a Parresiade appunto, entrambi originari delle stesse regioni del loro creatore (promulgatori di un nuovo e stravolgente programma letterario, in nome del quale sono trascinati a processo, temi centrali e biograficamente significativi, secondo quanto ampiamente mostrato da *Apologia* e *Bis Accusatus*),<sup>14</sup> a voci anonime che si levano ora nell'*Eunuchus* (dove nel contenzioso tra Bagoa e Diocle risuona una terza voce il cui nome rimarrà oscuro),<sup>15</sup> ora nei *Contemplantes* (cfr. 21), dove gli anonimi sono esplicitamente caratterizzati nelle vesti di personaggi satirici.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Cfr. 25-26 καίτοι ἐκεῖνοι μὲν καθ' ἑνὸς ἀνδρὸς ἐτόλμων τοιαῦτα, καὶ ἐν Διονυσίοις ἐφειμένον αὐτὸ ἔδρων, καὶ τὸ σκῶμμα ἐδόκει μέρος τι τῆς ἐστῆς, καὶ ὁ θεὸς ἴσως ἔχαιρε γιλόγελῶς τις ὧν. ὁ δὲ τοὺς ἀρίστους συγκαλῶν, ἐκ πολλοῦ φροντίσας καὶ παρασκευασάμενος καὶ βλασφημίας τινὰς εἰς παχὺ βιβλίον ἐγγράψας, μεγάλη τῇ φωνῇ ἀγορεύει κακῶς Πλάτωνα, Πυθαγόραν, Ἀριστοτέλη τοῦτον, Χρῦσιππον ἐκείνον, ἐμὲ καὶ ὅλους ἅπαντας οὔτε ἐσορτῆς ἐφείσεως οὔτε ἰδίᾳ τι πρὸς ἡμῶν παθῶν.

<sup>11</sup> «I poeti comici Eupoli e Aristofane sono simbolo della libertà di parola della satira nell'attacco contro le cose più serie (*Bis Acc.* 33 δεινὸς ἀνδρᾶς ἐπικεροτομήσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα). Della licenza comica sono sottolineati la natura, le regole e il contesto. Non manca neppure la percezione del confine della festa dionisiaca, che comunque è regolarmente violato per la diversa prospettiva della *parrhesia* luciana», Camerotto 2014, 240.

<sup>12</sup> Dubel 1994, 19ss.

<sup>13</sup> Bowie 1970, 32; Jones 1986, 8 e 19; Ureña 1995, 178; Iannucci 2009, 103; Ni-Mhealleigh 2010, 129 in partic. 131.

<sup>14</sup> Gargiulo 1993, 200-201.

<sup>15</sup> Cfr. 10 τὸ δὲ ὄνομα ἐν ἀφανεῖ κείσθω. Su questi aspetti, p. 128.

<sup>16</sup> Schwartz (1965, 53 n. 1) propone di identificare Luciano in questo gruppo e ritiene che le opinioni personali dell'autore (secondo cui tutto sulla terra è ridicolo) sarebbero espresse dal riso di Caronte, in un quadro nell'insieme epi-

Simili tentativi di riconoscimento interessano, inoltre, anche Tichiade, il «figlio della *Tyche*»,<sup>17</sup> la cui caratterizzazione si arricchisce di valenze metaletterarie.

Nel *Philopseudes* il personaggio è difatti opposto agli amanti della menzogna, che – come già osservato – ingannano se stessi e quanti incontrano, un gruppo in cui Tichiade include ἐκείνους [...] τοὺς παλαιούς πρὸ ἐμοῦ (2), comprendendo Erodoto, Ctesia di Cnido e Omero, colpevoli di aver messo per iscritto menzogne, perpetuando l'inganno. Allo stesso tempo, però, si pone sulla scia di queste figure (cfr. πρὸ ἐμοῦ), detentrici di un rapporto 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 derisione (cfr. 4). La peculiarità delle menzogne di questi 'precursori' è inoltre che siano scritte (cfr. 2 ἐγγράφῳ τῷ ψεύσματι κεχρημένους), una specificità che balza agli occhi di fronte allo *status* di 'voce' di Tichiade. Lo slittamento metaletterario dal personaggio a Luciano, che gioca a collocarsi sulle orme di una tradizione letteraria 'menzognera' (come confermato dal peculiare rapporto dell'autore con lo *pseudos* teorizzato in *VH* 1.4 κἄν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι), è dunque breve.<sup>18</sup>

Ancora più intricato è il gioco di specchi in scena nel *Nigrinus*, per il quale (mettendo da parte la possibilità di riconoscere un personaggio storico dietro all'eponimo filosofo) andrà notato come le identità siano attentamente dissimulate, disorientan-

---

cureo. La proposta di identificare il Samosatense in questi personaggi sembra però inefficace. È infatti inevitabile che come *porte-parole* della satira incarnino una posizione condivisa dall'autore, ma ciò è valido per tutti i personaggi satirici. In quest'ottica perde significato anche ricollegarli a una scuola filosofica precisa (come in Schwartz 1965, 53 n. 1 e 146-147; Bompaire 2008, 7); Luciano pare infatti intenzionato a presentarli prima di tutto come agenti della satira e non come portavoce di una filosofia.

<sup>17</sup> Cfr. *Suid.* τ 1236, s.v. Τυχιάδης: πατρωνυμικόν. Hall (1981, 510 n. 59) avvicina il nome all'espressione ὁ τύχων.

<sup>18</sup> Ni-Mheallaigh 2010, 127-128. La studiosa evidenzia come una lettura attenta riveli quanto sia paradossale e contraddittoria la posizione di Tichiade, estendendo 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», ivi, 128. Sulle vicinanze formali tra *Philopseudes* e *Verae Historiae*, la n. 221 a p. 144.



do il lettore.<sup>19</sup> Fiumi d'inchiostro sono stati infatti versati nel tentativo di identificare nel cosiddetto convertito Luciano in persona, giacché l'opera si apre con una lettera dedicatoria da parte di un tale Λουκιανός al filosofo (cfr. *praef. Nigr.* 1 Λουκιανός Νιγρίνω εὖ πράττειν). Il personaggio confessa inoltre di essere stato completamente conquistato dalle parole di Nigrino (cfr. *praef. Nigr.* 6-7 μὴ παρέργως εἰλημμαι πρὸς τῶν σῶν λόγων), lasciando presumere che il convertito, di ritorno da Roma in seguito all'incontro con il filosofo, possa essere Λουκιανός, *alias* Luciano.<sup>20</sup> La situazione è però complicata dalla posizione del convertito, che sembra essere oggetto di satira,<sup>21</sup> ed è comunque possibile che il mittente dell'epistola introduttiva non sia necessariamente da identificare in uno dei protagonisti della vicenda narrata.

Arrivare a una risposta univoca e definitiva su quanto e come Luciano si celi dietro la *mixis* dei suoi portavoce non sarà quindi forse mai possibile; in questo autore originale e poco incline a schematismi, cercare una regola può risultare fuorviante. Lucano ricorre invece a un ampio numero di portavoce evitando la monotonia e, per quanto siano tutti accomunati dal medesimo disgusto per i cosiddetti filosofi, considerarli semplici *alter ego* sarebbe per lo meno riduttivo. In quanto parte integrante e complesso prodotto della *mixis*, i personaggi satirici comprendono anche elementi della personalità del loro creatore, ma non sono che alcuni fra gli ingredienti, alla stessa stregua della componente comica, filosofica, menippea e cinica.

*Il punto di vista straniante: un eroe dall'apparenza (non solo) cinica*

Un'altra componente dei personaggi satirici lucianeî in cui le influenze aristofanee e socratiche traspascono frammiste alle ciniche è l'aspetto. Se infatti già Socrate, gli eroi comici e i cinici non si caratterizzavano per avvenenza e prestanza, anche gli

<sup>19</sup> Dubel 1994, 20 n. 7; Cancik 1998, 31; Schroeder 2000, 441; Whitmarsh 2001, 273-274 e 278; Schlapbach 2010, 263-264. Sulla possibilità di riconoscere un personaggio storico dietro Nigrino, un'eventualità che, se reale, ha ormai perso l'immediatezza che doveva avere per Luciano e i contemporanei, la n. 174 a p. 131.

<sup>20</sup> Quacquarelli 1956, 35ss.; Schroeder 2000, 439-440; Goldhill 2002, 64; Schlapbach 2010, 264; Camerotto 2014, 36.

<sup>21</sup> Si veda a pp. 170ss.

eroi lucianeï non sono da meno.<sup>22</sup> Si pensi a Licino ancora più goffo, se possibile, dei personaggi di Aristofane, mentre si aggrappa ad Adimanto per salire sull'Iris (cfr. *Nav.* 1) o supplica 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 – novello Socrate – abbandona il campo di battaglia (cfr. 37).<sup>23</sup>

Quando presenti, inoltre, gli attributi esteriori dei personaggi satirici sono – come si è visto – gli stessi dei filosofi cinici: un vecchio dalla testa pelata, coperto da un liso mantello pieno di toppe, che vive nella povertà assoluta, garanzia di libertà e *parrhesia*.<sup>24</sup> Negli aneddoti intorno a Diogene, infatti, l'aspetto (piedi scalzi, mantello rattoppato e bastone) ha posizione centrale sulla base dell'immediata associazione con Eracle, eroe cinico per eccellenza, libero da ostacoli e costrizioni.<sup>25</sup> Il corpo è inoltre strumento per attaccare i nemici e impressionare il pubblico ed è manifestazione di *autarkeia*, simbolo dell'esenzone da qualsiasi forma di controllo sociale, immune a ogni *doxa*. L'apparenza è il 'costume di scena', la garanzia di uno *status* raccolto in eredità dallo straniamento satirico.<sup>26</sup>

Nel *Catapulus* Cinisco è un filosofo cinico in abiti satirici (ma – va detto – l'aspetto trasandato di alcuni dei portavoce lucianeï può anche essere confrontato con l'immagine di Socrate, da tra-

<sup>22</sup> Camerotto 2009c, 2. La bellezza è valore regolarmente bersagliato dalla satira (cfr. *DMort.* 1.3, 5, 20.3, 29.2, *Nec.* 15) e criticato già dai cinici (cfr. Diog. 6.9 Antistene, 6.96 Cratete) e da Socrate (cfr. Plato *Smp.* 216d-e). È anzi a partire da Socrate che questa diventa, insieme alla ricchezza e ai beni comunemente celebrati, oggetto di critica nelle filosofie ellenistiche, cfr. Diog. 4.48, e nella diatriba, cfr. Longin. *De Subl.* 7.1 (Camerotto 2014, 121).

<sup>23</sup> Husson 1970, II, 74. Si veda anche la n. 168 a p. 129.

<sup>24</sup> Si confronti la descrizione di Menippo in *DMort.* 1.2 γέρον, φαλακρός, τριβώνιον ἔχων πολύθυρον, ἅπαντι ἀνέμῳ ἀναπεπταμένον καὶ ταῖς ἐπιπτουχαῖς τῶν ῥακίων ποικίλον. Per l'aspetto sordido del filosofo cinico e la sua vita da miserabile, *Vit. Auct.* 7-9 immagine che ritorna, da altro punto di vista, in *Icar.* 31.

<sup>25</sup> Fontanille 1993, 14. Il mantello sostituisce la pelle di leone, il bastone è la versione cinica della clava e la bisaccia sostituisce la faretra (López 2003, 51). Luciano si mostra consapevole del rapporto tra i cinici ed Eracle in *Peregr.* 4, 24, 25, 33 e 36 dove l'eponimo filosofo depone τὸ Ἡράκλειον ἐκεῖνο ῥόπαλον (cfr. *Fug.* 13 e 20). Va tuttavia specificato che il significato (simbolico e filosofico) del 'travestimento' nel cinismo antico è spesso assente in età imperiale, dove è divenuto una sorta di attributo generale del filosofo, come dimostra la stessa satira luciana (Goulet-Cazé 1990, 2738-2743).

<sup>26</sup> Sulla diversità cinica (cfr. D.Chr. 32.9, 34.2; Epict. 3.22.50, 4.8.5), Bosman 2006, 97. Sull'atteggiamento di Luciano verso il cinismo, Nesselrath 1998 e sopra a p. 50 la n. 110.

dizione caratterizzato con pancia e testa pelata, cfr. Luc. *DMort.* 6.4, *Pseudol.* 24; Plato *Smp.* 215a). Cinisco si presenta infatti nell'Ade con bisaccia e bastone, guardando torvo e sollecitando gli altri,<sup>27</sup> mentre il nome (che allude all'appellativo di 'cane', cfr. Diog. 6.22ss., 6.13, Luc. *Bis Acc.* 33) arriva in un secondo momento, a conferma di quanto il pubblico ha dedotto dalla descrizione; tutto fa di questo personaggio, «sorvegliante e medico delle colpe degli uomini» (*Cat.* 7), un cinico incluse le circostanze della morte (cfr. *Cat.* 7).<sup>28</sup> Come Menippo (cfr. *DMort.* 2) inoltre, anche Cinisco non possiede neppure l'obolo per Caronte (cfr. *Cat.* 19) e la povertà diventa un tratto che si oppone alla banale affettazione di molti pseudo-filosofi satireggiati da Luciano, in funzione dello straniamento satirico.<sup>29</sup> Il paradigma del filosofo di Sinope è così raccolto in eredità per sottolineare la solitudine e unicità dei portavoce della satira, diversi anche esteriormente. Pur nella tradizione, la caratterizzazione cinica è una spia dello *status* satirico.

*Il punto di vista straniante: solitudine e isolamento*

Per smascherare e criticare contraddizioni e vizi, i personaggi satirici devono essere 'altri' rispetto agli oggetti della denuncia.<sup>30</sup> Era così (seppur con fini diversi) oltre che per i cinici già per gli eroi dell'epica (Ettore – per citare un esempio – da solo metteva in difficoltà l'esercito acheo, cfr. *Il.* VIII 234ss., e difendeva Troia, cfr. *Il.* VI 403, in maniera degna di Achille, cfr. *Il.* XX 26ss.), per quelli comici (portatori di caratteristiche aberranti e paradossali, spesso emarginati o marginali, seppure nei limiti

<sup>27</sup> *Cat.* 3 πήραν ἐξημμένον καὶ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχοντα, δομὴν ἐνορῶντα καὶ τοὺς ἄλλους ἐπισπεύδοντα, cfr. 19 πλέον γὰρ οὐδέν ἐστι τῆς πήρας ἦν ὄρας καὶ τουτοὺ τοῦ ξύλου.

<sup>28</sup> Anche le morti di Diogene e di Menippo sono collegate all'ingestione di cibo crudo, cfr. Diog. 6.76-77, 6.100; *sch. ad DMort.* 1.1 (Bompaire 1998, 275 n. 25). Nella *Διογένους προῶσις* il filosofo di Sinope è medico e sorvegliante delle colpe degli uomini. Tipicamente cinico è pure il disprezzo della morte (cfr. *Cat.* 7 τί δέ με ἀδικήσαντα τοσοῦτον εἰας ἄνω τὸν χρόνον; σχεδὸν γὰρ ὅλον μοι τὸν ἀτρακτον ἐπέκλωσας. καίτοι πολλάκις ἐπειράθην τὸ νῆμα διακόψας ἐλθεῖν, ἀλλ' οὐκ οἶδ' ἄρρηκτον ἦν). Si veda anche a pp. 43ss.

<sup>29</sup> Nel *Catapulus* Micillo non sa nemmeno quale forma la moneta abbia (cfr. 21) e inventaria beni che non possiede (cfr. 15). Per l'elogio della povertà, *Nigr.* 12-14, *Fug.* 24.

<sup>30</sup> Si veda la n. 1 a p. 13.

della trasgressione dionisiaca) e per Socrate (nel dire senza limiti la verità).<sup>31</sup>

Accade così che le voci della satira siano diverse in molti modi. La via per certi versi più semplice (e passibile di speculazioni biografiche per l'autore) è essere straniero.<sup>32</sup> Nigrino è uno straniero a Roma, dove peraltro conduce una vita isolata (cfr. *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 (cfr. *Icar.* 1 καθάπερ οἱ Φοίνικες).<sup>33</sup> Caronte, né dio né mortale, è doppiamente straniero, rispetto alla terra dove è in visita (cfr. *Cont.* 2 ἐγὼ δὲ οὐδὲν οἶδα τῶν ὑπὲρ γῆς ξένος ὄν) e rispetto alla prospettiva divina di Hermes. Solone è un estraneo alla corte di Cresò (cfr. *Cont.* 10 ὦ ξένε Αθηναῖε), Parresiade un siro della regione dell'Eufrate (cfr. *Pisc.* 19 σύρος [...] τῶν Ἐπευφρατιδίων).

L'estraneità può essere inoltre espressa e/o amplificata dalla sistemazione in un punto d'osservazione sopraelevato, da cui guardare le bassezze della vita umana. Sono così agenti dell'*episkopein* (altro motivo di derivazione cinica piegato alla satira) Caronte e Hermes dall'alto della *mechane* ottenuta sovrapprendendo il Pelio, l'Ossa, l'Eta e il Parnaso (cfr. *Cont.* 5 σὺ δέ μοι ἤδη ἐν κύκλῳ περιβλέπων ἐπισκόπει ἅπαντα), Menippo dalla luna e dalle sedi degli dei (cfr. *Icar.* 11 οἷά σοι ἄνωθεν ἐπισκοποῦντι κατεφαίνετο) e Nigrino (cfr. *Nigr.* 18 σφόδρα που μετέωρος ἐπισκοπῶ τὰ γιννόμενα). Per quanto non presentati nelle vesti di *episkopountes*, inoltre, anche per altri personaggi la denuncia va di pari passo con il motivo dell'osservazione dall'alto. È il caso di Momo, che nello *Iuppiter tragoedus* osserva dalle sedi olimpie il confronto tra Timocle e Damide (cfr. 34ss.), di Parresiade dall'Acropoli (cfr. *Pisc.* 47-51) e di Timone che scaglia pietre contro la teoria degli adulatori da una collinetta (cfr. *Tim.* 45 ἐπὶ τὸν πάγον τοῦτον ἀναβάς).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Per l'isolamento degli eroi dell'*epos*, Bakker, Fabbricotti 1991, 74-75; Kahane 1997, 118-134; Camerotto 2009b, 45-47. Per quello dell'eroe comico, Whitman 1964; Carrière 1979, 120; Camerotto 2008, 262-265 e 280-283. Sulla diversità socratica, Nightingale 1995, 43ss. e 191.

<sup>32</sup> Per Luciano 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>33</sup> Nelle prime battute della *Necyomantia*, il parlare in versi marca l'estraneità del personaggio (Camerotto 2012, 218-219).

<sup>34</sup> Sul motivo dell'osservazione dall'alto, Brandão 2001, 207-208. Il *kataskopos* è il cinico per antonomasia (cfr. *DMort.* 20.2), a cui si affiancano nel-

Vi sono infine diversità più estreme, che sfociano nel rifiuto di qualsiasi vincolo familiare e sociale.<sup>35</sup> Si pensi a Timone che odia dei e uomini, si comporta da *apanthropos* (*Tim.* 35, 44), ha mutato vita lasciando la città (cfr. 7, 8) e ponendosi al di fuori della comunità sociale. Per lui non esiste alcun tipo di istituzione (cfr. 43), la sua vita è come quella dei lupi e vuole stare solo (cfr. 42), scelte in linea con l'immagine tradizionale del misantropo, ma piegate alla satira nella finale conferma della misantropia (cfr. 41-44).<sup>36</sup>

All'estremo opposto rispetto a Timone vi è invece chi, come Licino, si trova a essere il portavoce della satira da Ateniese ad Atene. Così, nel *Navigium* (un dialogo di ambientazione distintamente attica)<sup>37</sup> il personaggio è ateniese negli atteggiamenti e nella lingua (cfr. *Nav.* 4 e 21 con ὄρα μή seguito dal congiuntivo).<sup>38</sup> Allo stesso tempo però, si rivela un ateniese *sui generis* rifiutando, in quanto ἄφιππος (30, cfr. Plato *Prt.* 350a πότερον οἱ ἵππικοὶ ἢ οἱ ἄφιπποι; e *R.* 335c ἀλλὰ τῇ ἵππικῇ οἱ ἵππικοὶ ἀφίππους;) la carica d'ipparco con cui Samippo lo onora nel sogno. Licino è anzi un osservatore distaccato e attento dei sogni degli amici, fermamente deciso a non prendere parte al gioco (cfr. 46 ἀλλ' οὐ δέομαι εὐχῆς ἐγώ), e nel *Symposium* si converte in testimone spietato delle bassezze di filosofi e intellettuali, attento nel cogliere qualsiasi dettaglio dal proprio privilegiato punto d'osservazione (cfr. 11 ἐκ περιωπῆς). Dinanzi

---

l'ispirazione luciana Omero, i comici, Platone e le stesse scuole di retorica (Anderson 1976a, 106; Ureña 1995, 28; Camerotto 2009, 36). Già Schwartz (1965, 97) metteva in relazione *Contemplantes*, *Icaromenippus* e *Nigrinus* per l'utilizzo del verbo *episkopein*, pur non riconoscendone il peso nei meccanismi della denuncia. Per la frequente presenza delle forme *kataskopein/episkopein* in Luciano, *Abd.* 22, *Bis Acc.* 11, *DMort.* 20.2, *Eun.* 12, *Herm.* 41 e 64, *Merc.Cond.* 10, *Peregr.* 64, *Philops.* 25, *Somn.* 15, *Tim.* 2.

<sup>35</sup> La contrapposizione con le convenzioni sociali è una disposizione programmatica, che segue i paradigmi cinici, cfr. Diog. 6.71-72; Epict. *Diss.* 3.22.76 (Camerotto 2009c, 4; Camerotto 2014, 131ss.).

<sup>36</sup> Su questi aspetti si veda estesamente a pp. 32ss.

<sup>37</sup> Per Bompaire (1958, 225-226), che considera la topografia di molte opere luciane una forma di atticismo, il Pritaneo e l'Ilisso di *Nav.* 13 (cfr. Plato *Phdr.* 229a κατὰ τὸν Ἰλισὸν ἴωμεν) «ne peuvent pas ne pas avoir une couleur socratique», ivi, 226.

<sup>38</sup> Husson 1970, I, 4 e II, 11-12. Caster (1937, 368-369) elenca le qualità attribuite da Luciano agli ateniesi: «la gaieté, le franc-parler (la fameuse *parrhêsia* ou *êleutheria*), 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 inquadra però tali considerazioni (ancor oggi condivisibili) nel desiderio da parte dell'autore di esorcizzare le proprie origini barbare, una visione oggi superata (cfr. *supra* la n. 5).

all'epica battaglia tra 'filosofi' sta di lato, lontano dalla mischia, e scruta tutto attentamente (cfr. 45 ἐγὼ δὲ παρὰ τὸν τοῖχον ὀρθὸς ἐφεστῶς ἑώρων ἕκαστα).<sup>39</sup>

Di contro, la situazione si complica apparentemente nel *Lexiphanes*, dove Licino si differenzia dagli *aristoi* che non sanno andare oltre la derisione (cfr. 23 e 25) avvicinandosi ai *pepaideumenoï* nella compassione.<sup>40</sup> L'identificazione nel gruppo non inficia però il principio di estraneità. Nella realtà del II d.C., infatti, il solco tra «educati», *pepaideumenoï*, e non si faceva più ampio ed evidente ed erano gli stessi *pepaideumenoï* ad avvertirlo e 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. Lo stesso atticismo (che nel *Lexiphanes* e non solo Luciano condanna nelle estreme conseguenze, senza di fatto rifiutarlo *in toto*) nella complessa situazione linguistica dei territori orientali di età romana non è altro che un ulteriore passo nel percorso educativo sulla via della differenziazione dalle masse.<sup>41</sup> La condizione di *pepaideumenos* implica dunque uno *status* sostanzialmente 'bifronte', di diversità rispetto alla maggioranza e pure rispetto ai testi che il *pepaideumenos* studia e cerca di riprodurre. È pertanto significativo che Licino ricorra al verbo *ξενίζειν* per qualificare il modo di

<sup>39</sup> La terminologia è quella della battaglia: la riunione è *ἔρις*, *μάχη* 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 (Romeri 2001, 648 e 651). Anche in altro dialogo 'liciniano', *l'Eunuchus* (per cui si veda a pp. 159ss.), Luciano ricorre al lessico della guerra per presentare lo scontro tra Diocle e Bagoa, che combattono *ὑπὲρ πατρίδος κινδυνευούσης καὶ ἱερῶν πατρῶων καὶ τάφων προγονικῶν* (3).

<sup>40</sup> Cfr. 16 ἡλέουν σε, 17 ὑπὸ δὲ τῶν πεπαιδευμένων εἰκότως ἔλεούμενον.

<sup>41</sup> Sulla *paideia* segno di superiorità nelle epigrafi, Panagopoulos 1977, 226-230. Swain (1996, 33) sottolinea il significato politico del fenomeno, essendo il possesso dei testi classici e dei mezzi per conoscerli appannaggio di chi disponeva di quelli materiali per farlo. «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 2005, 435. Mestre (2010, 243) inquadra l'atticismo di II sec. come fenomeno ideologico più che linguistico (cfr. Horrocks 1997). Per Gassino (2009, 555) 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.

esprimersi di Lessifane,<sup>42</sup> inteso come un allontanarsi dalla lingua madre per riprodurre qualcosa di straniero. Lo stesso Luciano, in quanto *pepaideumenos*, 'gareggia' con gli altri sofisti, quasi ossessionato dall'idea di esprimersi in un greco non corretto, come non solo il *Lexiphanes* ma anche l'*Adversus indoctum et libros multos ementem* e il *Rhetorum praeceptor* sembrano mostrare.<sup>43</sup> La connotazione elitaria del gruppo dei *pepaideumenoí* permette quindi a Licino di essere portatore di una buona dose di diversità, di cui peraltro si mostra consapevole, facendo aleggiare la possibilità di essere il primo ἀνδρὶ ἐλευθέρω [...] καὶ παρορησίαν ἄγοντι (17) in cui Lessifane si sarebbe imbattuto, ovviamente diverso dall'eponimo protagonista e dagli stolti che lo lodano (cfr. 17-18), ma anche da quegli *aristoi* che si limitano a un riso sterile e sbeffeggiatore (cfr. 23).

In tutti i dialoghi Luciano preserva dunque un aspetto imprescindibile alla satira, la diversità del suo eroe, ma senza sacrificarla all'uniformità. Ricorre anzi, di volta in volta, a stratagemmi nuovi, costruiti in relazione al contesto. L'osservazione della realtà da parte di un esterno ed estraneo rappresenta così un radicale rovesciamento di prospettiva, con radici nella tradizione e nella cultura contemporanea. Nell'estrema varietà, anche su questa strada i personaggi satirici intrattengono un rapporto attivo con i modelli, in un punto d'incontro tra l'esperienza socratica, comica e cinica.<sup>44</sup>

#### *Anatomia dell'impresa e della denuncia satirica*

Anche se isolati nella denuncia – si è visto – può accadere che i personaggi satirici siano affiancati da un aiutante che come Mitrobarzane (cfr. *Nec.* 6-10), Empedocle (cfr. *Icar.* 13-14) e Sopolì (cfr. *Lex.* 20-21) li sostenga nell'impresa per poi sparire in silenzio. Può inoltre succedere che all'interno di un dialogo più voci si moltiplichino facendosi da cassa di risonanza, senza che ne sia intaccata l'estraneità. In ogni caso il culmine dell'impresa

<sup>42</sup> 20 ὡς δὴ τι μέγα ὄν, εἴ τι ξενίζοι καὶ τὸ καθεστηκὸς νόμισμα τῆς φωνῆς παρακόπτοι, cfr. *Hist. Conscr.* 45 dove il verbo è riferito all'uso della lingua poetica nella storia (Whitmarsh 2001, 127-128).

<sup>43</sup> Swain 1996, 46-49 e 311; Whitmarsh 2001, 127-128; Webb 2006, 37; Mestre 2010, 244. Per i *pepaideumenoí* destinatari privilegiati dell'opera luciana, Camerotto 1998, 270-274.

<sup>44</sup> Branham 1989, 83ss.; Camerotto 2009a, 27-28; Camerotto 2009c, 7; Camerotto 2012, 223.



resta il riso, una dimensione dalle forti risonanze comiche, so-cratice e ciniche nello smascherare e criticare le credenze comuni.<sup>45</sup> Rimane inoltre costante anche il punto critico di partenza, fondamentale nella ricerca di *aletheia* (cfr. *Cont.* 1, *Icar.* 4, 10, 23, *Scyth.* 1, *Tox.* 57, *VH* 1.5).

Nel perseguirla, l'impresa del personaggio satirico assume forme diverse: per Licino può trattarsi dei modi dell'*elenchos* (attraverso cui procedere passo per passo verso la soluzione del dibattito iniziale), per Menippo e Caronte – seppur con i dovuti distinguo – di un viaggio verso una meta in cui sarà possibile l'osservazione e la soluzione dell'aporia.<sup>46</sup> Attraverso l'anabasi, infatti, il traghettatore raggiunge la stessa consapevolezza dell'inconsistenza della vita umana raggiunta con la catabasi da Menippo (cfr. *Cont.* 22, *Nec.* 22), ma per il primo il viaggio non è parte dell'impresa negli stessi termini di *Icaromenippus* e *Necyomantia*. Questa comincia anzi sulla terra, a viaggio compiuto, e per realizzarla il nocchiero si affida a Hermes, cui chiede di fargli da guida e mostrargli qualsiasi cosa (cfr. 1).<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Sulla coppia eroica, la sua evoluzione nella satira e la corallità della denuncia in alcuni dialoghi, pp. 50ss. Sul riso, pp. 113ss.

<sup>46</sup> In *Icaromenippus* e *Necyomantia*, Menippo escogita il viaggio nell'Ade e tra gli spazi celesti per risolvere l'aporia iniziale, è cioè l'ideatore della *mechane* e seppur accetti e ricerchi l'aiuto di Empedocle e Mitrobarzane, si tratta di qualcosa di estemporaneo, successivamente al quale è in grado di procedere in maniera autonoma nell'impresa ideata. Ora, anche nei *Contemplantes* Caronte ha deciso di compiere un viaggio dagli Inferi alla terra per osservare le faccende terrestri, ma il viaggio non è parte dell'impresa. È una differenza sostanziale rispetto a *Icaromenippus* e *Necyomantia*, la cui esperienza è condensata nella vicenda dei *Contemplantes* (per cui si veda la n. seguente).

<sup>47</sup> Luciano costruisce due opere simmetriche, *Icaromenippus* e *Necyomantia*, e sviluppa nei *Contemplantes* l'episodio centrale dell'*Icaromenippus* (Schwartz 1965, 53-54; Anderson 1976a, 164) espandendo l'indagine morale attraverso un viaggio fantastico (Ferretto 1988, 16; Relihan 1993, 106) e ricorrendo a materiali molto simili, arrangiati in maniera differente (*exempla* erodotei ed ellenistici, cfr. *Cont.* 9-14 e *Icar.* 15, contemplazione della vita umana, cfr. *Cont.* 16 e *Icar.* 17, inevitabilità della morte, cfr. *Cont.* 18 e *Icar.* 18, uomini/bolle/formiche, cfr. *Cont.* 19 e *Icar.* 19). Allo stesso tempo la dimensione infera della *Necyomantia* è preservata da Caronte, il traghettatore delle anime nell'Oltretomba (cfr. *Cat. passim*, *DMort.* 20, *Nec.* 10; Sourvinou-Inwood 1986, 210-225), e i due dialoghi presentano una serie di punti di contatto (Iro, cfr. *Cont.* 22 e *Nec.* 15, Meandrio, cfr. *Cont.* 14 e *Nec.* 16, tombe, cfr. *Cont.* 22-24 e *Nec.* 17) verosimilmente rivelatori 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 dell'autore, di poco posteriore al 160. Anche Bompaire (2008, 3), cui si rimanda per ipotesi meno recenti, pensa al 160 circa.

All'osservazione satirica segue quindi l'indignazione che conduce allo smascheramento e all'attacco verbale e anche fisico.<sup>48</sup> Cinisco colpisce con il bastone Megapente durante la traversata dell'Acheronte (cfr. *Cat.* 13) e Micillo gli si siede sulle spalle (cfr. 19), mentre *Piscator* e *Timon* si chiudono con una vera e propria 'caccia all'alazon'. Parresiade e Timone puniscono infatti sedicenti filosofi e adulatori marchiandoli a fuoco sulla fronte, catturandoli all'amo e gettandoli dall'Acropoli (cfr. *Pisc.* 46-51) o colpendoli malamente (cfr. *Tim.* 46, 52-53, 48, 57). Il modello andrà in questi casi ricercato nella commedia, nelle scene successive alla parabasi e nei vari momenti di violenza sparsi nel teatro aristofaneo, dagli *Acarnesi* (cfr. vv. 236ss., 818-35, 910-51, 959-70) alle *Nuvole* (cfr. vv. 1214-1302, cfr. *Luc. Tim.* 46, 48, 52-53, 57), ai *Cavalieri* (cfr. v. 247), sino agli *Uccelli* (cfr. vv. 905-1055). Lo stesso bastone (che identifica anche l'attacco cinico, cfr. *Diog.* 6.23) era forse l'arma preferita contro gli *alazones* in commedia (cfr. *Pax* 1121).<sup>49</sup>

Oltre che artefice di violenza – si è detto – l'eroe può anche esserne oggetto:<sup>50</sup> il *Piscator* si apre con un tentativo di linciaggio da parte dei filosofi redivivi ai danni di Parresiade, a cui desiderano cavare gli occhi e strappare la lingua (cfr. 1-9),<sup>51</sup> nello *Iuppiter tragoedus* Damide scatena l'ira di Timocle, che lo rincor-

<sup>48</sup> L'attacco fisico, col bastone che serve anche a identificarlo, è una caratteristica di Diogene, cfr. *Diog.* 6.23; *Luc. Bis Acc.* 24, *Fug.* 14, *Pisc.* 1, 24, 3, *Vit. Auct.* 7 (Camerotto 2009c, 17-18).

<sup>49</sup> «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», Lanza 1997, 203. Socrate finiva invece per relegare in situazioni per lo meno imbarazzanti gli oppositori, mostrandone l'inferiorità intellettuale, mentre si ritrovavano ridicolmente sperduti nei ragionamenti, riconosciuti come meno competenti sotto la minaccia del ridicolo e spinti al disprezzo del pubblico (Rossetti 2000, 264ss.).

<sup>50</sup> Camerotto 2014, 246ss. Anacarsi è consapevole che quando a Sparta riderà dei costumi del posto, rischierà di fare una brutta fine, cfr. *Anach.* 39 (Camerotto 2009c, 14; Camerotto 2012, 232-233).

<sup>51</sup> Vista e udito sono la fonte per eccellenza dell'informazione storica e della denuncia satirica (Camerotto 2014, *passim*), secondo una metodologia spesso enunciata dagli storiografi antichi (cfr. *Hdt.* II 29 e 99; *Pol.* XII 27; *Thuc.* I 22.1-3). Significativamente i personaggi satirici possiedono spesso la facoltà di 'vedere non visti', cfr. *Cont.* 5, *Icar.* 11, *Nigr.* 18 (Camerotto 2009c, 8 e 12), e Nigrino è artefice della guarigione della vista dell'anima del 'convertito', che proprio per questa ragione si era recato a Roma (cfr. *Nigr.* 4).

re per colpirlo,<sup>52</sup> nei *Contemplantes* Solone suscita l'irritazione di Creso,<sup>53</sup> il gallo infastidisce non poco Micillo (cfr. *Gall. passim*) e Licino sa di correre un rischio nel confutare l'eponimo stoico dell'*Hermotimus*. Il personaggio satirico racconta infatti la storia di un certo Eutidemo, «non disposto a farsi convincere, né facile da canto suo a lasciarsi confutare» (12 πείθεσθαι οὐκ ἤθελεν οὐδὲ παρῆχε ῥάδιον αὐτὸν ἐλέγχεσθαι), che, trovatosi a discutere, ne uscì sconfitto per un eccesso di violenza dell'avversario. Licino confida nell'amicizia dello stoico che, proprio per questa, non lo colpirà (cfr. 13 οὐ γὰρ ἀποκλείσετέ με δηλαδὴ φίλοι ὄντες).

Impresa e denuncia possono inoltre assumere i tratti della *hybris* di stampo comico nel caso di Menippo (cfr. *Icar.* 23) e di stampo socratico in quello di Licino (cfr. *Herm.* 51 ὑβριστῆς ἀεὶ σύ).<sup>54</sup> Non sorprende allora che l'impresa possa arrivare a meritare definizioni epiche ed eroiche: κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας (*Pisc.* 5, cfr. Hom. *Il.* IV 57 di Paride che meriterebbe la lapidazione per i mali causati alla propria città) si dice delle azioni di Parresiade, in grado di rievocare anche le gesta dell'*aristeuon*. Esse, come la *tolme*, finiscono per acquisire valenza positiva attraverso le dinamiche fantastiche della creazione satirica, ma senza perdere ambiguità e autoironia.<sup>55</sup>

#### *Personaggi satirici poikiloi*

Come tutto nella produzione luciana, anche i personaggi satirici sono un prodotto e una manifestazione di *mixis*. Sotto il suo segno Luciano può ricorrere al medesimo ingrediente (per esempio, lo straniamento dei portavoce della satira), ma seguire di volta in volta una 'ricetta' differente (ogni voce è diversa a modo proprio), arricchendo e rifunzionalizzando motivi di derivazione comica, platonica e cinica nel nuovo contesto della satira.

<sup>52</sup> Cfr. 42 ταῦτα πῶς οὐ γέλως ἐστίν, ὧ καλὲ Τιμόκλεις; 51 ΔΑΜΙΣ ἦν πρότερον γελάσω ἐς κόρον, ἀποκρινούμαι σοι. ΤΙΜΟΚΛΗΣ ἀλλὰ ἔοικας οὐδὲ παυσέσθαι γελῶν, 53 ὁ μὲν γελῶν, ὧ θεοί, ἄπεισιν.

<sup>53</sup> Cfr. 12 ἀεὶ σύ μου τῷ πλούτῳ προσπολεμεῖς καὶ φθονεῖς.

<sup>54</sup> Per la *hybris* comica in relazione alla satira, Camerotto 2008, 27. Su quella socratica, Dover 1980, 166; Rowe 1998, 207.

<sup>55</sup> Camerotto 2009b, 68 e 167ss.; Camerotto 2009c, 11 e 14. Sulla complessità della *tolme* nella satira, la n. 72 a p. 39.

L'atmosfera e l'*allure* classica dei dialoghi si inseriscono così nel clima della letteratura imperiale, una 'restaurazione della classicità' attraverso cui riflettere sulla propria epoca e cercare di comprenderla, e gli archetipi aristofaneo e platonico divengono termini di confronto per la comprensione dei personaggi satirici, che – lo si ribadirà in conclusione – possono essere protagonisti di due modi diversi di condurre la satira: uno per così dire 'comico' e un altro 'platonico', ma sempre piegati alle esigenze della denuncia.<sup>56</sup>

Nel clima culturale in cui Luciano vive e dove, peraltro, viaggia da un capo all'altro dell'impero dando letture dei propri dialoghi, al Samosatense va il merito di aver tenuto vivi i rapporti con i modelli e per quanto i suoi portavoce presentino innegabili caratteristiche comuni (che ne fanno degli agenti della satira), costruire un eroe 'unitario' (nel senso di 'monolitico') sembra esulasse dalle intenzioni di questo autore, che ha fatto invece della *poikilia* e della *mixis* gli strumenti di un rapporto vivo e originale con i modelli e la cifra caratteristica della satira, dei suoi agenti e dei suoi oggetti.

Il risultato sono personaggi che ne sono manifestazione concreta, personaggi *poikiloi*, che si collocano in maniera originale sulla scia degli eroi della tradizione. La *poikilia* infatti è cifra caratteristica della natura eroica, che in Luciano risulta ancora più complessa, perché arricchita dai «paradigmi filosofici propri del *kynikos tropos*, e con essi anche i tratti serio-comici e per certi versi ambigui [...] dell'immagine di Socrate».<sup>57</sup> Ecco così che alcuni dei suoi portavoce appaiono più 'comici', altri più 'socratici', altri ancora portatori di categorie o atteggiamenti della scuola cinica, pur restando altro dai cinici stessi.

Siccome però di vera *mixis* si tratta, non sempre è possibile tracciare linee tanto nette, pur nel riconoscimento di alcuni punti fermi. Uno di questi è che il personaggio satirico risente dell'ispirazione dialogica generale: dialogo d'ispirazione comica personaggio satirico comico, dialogo d'ispirazione platonica personaggio satirico socratico. Così le voci di *Icaromenippus*, *Necyomantia* e *Timon* sono costruite sulla scorta dei personaggi di

---

<sup>56</sup> Sulla struttura 'comica' di questi dialoghi e la caratterizzazione dei loro protagonisti e delle loro imprese, pp. 15ss.; su quella platonica e socratica, pp. 77ss.

<sup>57</sup> Camerotto 2009a, 25. Per Socrate serio-comico, Branham 1989, 50-52; Lanza 1997, 65-89; e si veda anche a pp. 114ss.

commedia (per quanto le loro qualità siano rivissute e, in alcuni casi, reinventate in funzione del contesto satirico). E lo stesso discorso vale per dialoghi come il *Nigrinus* e buona parte dei liciniani in rapporto al modello socratico.

Questo schema è però se non scorretto almeno incompleto. Luciano mostra infatti come l'ispirazione comica o platonica del dialogo possa non essere necessariamente rispecchiata nella caratterizzazione del personaggio satirico. Talvolta, infatti, l'autore 'gioca' introducendo uno scarto tra l'ispirazione generale e quella del protagonista, congeniale alla denuncia o al genere in cui la satira è innestata.

Licino (protagonista di dialoghi di impianto e ispirazione platonici) è *idiotes* (*Symp.* 35), *hybristes* (*Herm.* 51), *eiron* (*Lex.* 1), *parrhesiastes* (*Lex.* 17) e ricorre all'*elenchos* (cfr. *Herm. passim*). È 'in tutto e per tutto' socratico, eppure proprio là dove una sua caratterizzazione in tal senso avrebbe potuto essere più prevedibile, è ridotto a mera voce che da un punto d'osservazione privilegiato guarda e commenta maliziosamente gli avvenimenti. Nel *Symposium* (che già nel titolo, appunto, rimanda all'archetipo platonico), non c'è spazio per un filosofo eroe come nel modello che è anzi rivissuto nell'universo della satira attraverso una serie di strutture parodiche, funzionali a fornire la chiave interpretativa della vicenda.

Nel *Parasitus* invece (altro dialogo la cui ispirazione e struttura platonica sono evidenti), ad assumere tratti socratici non è la voce satirica ma l'oggetto della denuncia, il parassita Simone. Ovviamente, in questo caso è la natura del testo (un elogio paradossale in forma di dialogo) a determinare l'inversione, contribuendo a sottolineare il carattere paradossale dell'elogio.

Per comprenderne appieno la caratterizzazione, è dunque indispensabile contestualizzarla nell'ambiente e nella produzione letteraria del II d.C. Solo in questo modo, infatti, la figura di Tichiade ritrova una continuità tra i dialoghi di cui è protagonista e dove va incontro a due finali peculiari: nel *Parasitus* si dichiara allievo di Simone (cfr. 61 *πρῶτος μαθητής*) e nel *Philopseudes* è contagiato dallo *pseudos* (cfr. 39 *τέρατα γοῦν καὶ δαίμονας καὶ Ἐκάτας ὄραν μοι δοκῶ*). A questo va aggiunto che, in entrambi i casi, il dialogo è innestato su due generi espressione del II sec.: l'elogio paradossale e la narrativa fantastica. Il peculiare andamento del *Parasitus* (sottolineato e amplificato dal finale) è infatti costituzionale al paradosso del genere,

che, per essere completo, deve giungere alle estreme conseguenze e vedere sarcasticamente e paradossalmente vincitore l'oggetto della denuncia. Non a caso, anni più tardi, quando Luciano decide di innestare nuovamente la satira su un genere espressione del clima culturale del II sec. (questa volta la narrativa fantastica), l'autore sceglie di porre al centro del *Philopseudes* la voce che il proprio *corpus* gli mette a disposizione per far fronte a una simile esigenza, Tichiade appunto. E siccome, anche in questo caso, ha deciso di innestare la denuncia su un genere in voga, con estrema auto-ironia, porta in scena una voce satirica contagiata dal morso dello *pseudos*.<sup>58</sup>

Il richiamo alla caratterizzazione di Tichiade permette inoltre di fare riferimento a un altro aspetto dei personaggi satirici luciane, e cioè il fatto che laddove uno compaia omonimo in più dialoghi, si tratta generalmente dello stesso personaggio. Lo mostra Tichiade, ma è così anche per Licino e la sua caratterizzazione socratica, e pure per Momo, campione di *parrhesia*, che può ricorrere anche ai modi dell'*elenchos* tanto nel *Deorum concilium* quanto nello *Iuppiter tragoedus*, e ancora lo è per Menippo.

Eppure non è possibile affermare che il Cinisco che calca la scena del *Cataplus* corrisponda in tutto e per tutto all'omonimo protagonista dello *Iuppiter confutatus*. Qui, diversamente dal *Cataplus* (cfr. 7), Luciano introduce immediatamente il nome del personaggio (cfr. *Jconf* 1), creando verosimilmente una serie di attese sul tipo e la natura. La letteratura imperiale vive spesso di questi giochi tra *pepaideumenoï*, una sorta di sfida lanciata dall'autore al pubblico, invitato a cogliere e riconoscere indizi, riprese ed elementi anche parodici. Chissà, forse alla notazione del nome di Cinisco ad apertura dello *Iuppiter confutatus*, il pubblico potrebbe aver pensato proprio all'omonimo personaggio del *Cataplus*.<sup>59</sup> Si tratta però solo di speculazioni; di certo rimane il fatto che sulla scena dello *Iuppiter confutatus* compare un personaggio satirico il cui nome, svelato immediatamente, è fortemente allusivo, ma che non si pone in continuità con il personaggio al centro del *Cataplus*. È anzi figura evidentemente socratica, protagonista (non a caso) di un dialogo intitolato ΖΕΥΣ

<sup>58</sup> Su questi aspetti, pp. 134ss. Già per Ogden (2007, 181) la figura di Tichiade nel *Philopseudes* è ampiamente confrontabile con quella del *Parasitus*, «so the name can be said to denote a Lucianic character-type».

<sup>59</sup> Secondo Schwartz (1965, 149) il *Cataplus* (datato tra il 159 e il 160) è anteriore allo *Iuppiter confutatus*.

ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ, 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* (cfr. 9 ὑβριστικά). *Cataplus* e *Iuppiter confutatus* offrono dunque un *unicum*, due figure satiriche omonime ma diverse: una che avrebbe voluto fuggire prima dalla vita alla morte (cfr. *Cat.* 7), l'altra che invece si augura di vivere felicemente l'esistenza che la Moira gli ha riservato (cfr. *Jconf.* 17).

Una situazione analoga è del resto ravvisabile – con le dovute peculiarità – anche per Micillo, che veste i panni di personaggio satirico nel *Cataplus*, mentre nel *Gallus* la prospettiva straniante fornita dalla povertà non gli è sufficiente da sola a esercitare l'osservazione satirica. È anzi colui che l'intervento del gallo (detentore, per l'appartenenza al mondo animale, del punto di vista straniante) mira a guarire.

Eppure, a differenza dei ruoli, nei due dialoghi il personaggio sembra lo stesso, colto in momenti diversi: in vita guarda con invidia i ricchi vicini, fra i quali l'usuraio Gnifone (cfr. *Cat.* 17 e *Gall.* 30-31), e in morte deride se stesso per la passata ammirazione nei confronti di Megapente (cfr. *Cat.* 16), un atteggiamento in un certo senso anticipato dalla voce satirica del *Gallus*: «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).<sup>60</sup>

Infine, uno dei punti fermi di qualsiasi ricerca sui personaggi satirici lucianei sta nel fatto che siano dei diversi, degli estranei agli oggetti dell'osservazione, isolati sulla scena della denuncia. Luciano deriva questo tratto dagli archetipi e, di volta in volta, trova modi nuovi per dotarne i suoi eroi. Eppure, *Cataplus*, *Contemplantes* e *Iuppiter tragoedus* portano in scena una satira in cui si assiste a una vera e propria moltiplicazione del punto di vista satirico. Nel primo dialogo, infatti, tanto Cinisco quanto Micillo sono portavoce della denuncia, nei *Contemplantes* Caronte e Hermes, nello *Iuppiter tragoedus* Momo e Damide. La situazione dei *Contemplantes*, poi, è ancor più significativa, perché a fare da cassa di risonanza ai due interpreti principali, ci sono anche Solone e gli anonimi personaggi del finale. Ciascuna di queste figure sviluppa un aspetto caratterizzante della satira: chi il riso, chi lo straniamento, chi la *parrhesia*, chi la capacità di ideare una *mechane* straordinaria. Non si tratta, dun-

<sup>60</sup> *Contra* Anderson 1976a, 67. Su questi aspetti, estesamente a pp. 152ss.



que, di semplici doppioni, mentre la moltiplicazione del punto di vista satirico garantisce la mancanza di dogmi nella satira.

L'universo luciano appare così popolato da personaggi satirici tanto vicini quanto lontani, che presentano tratti comuni (inevitabili nella critica di certi stili di vita e idee), sviluppati (e qui sta l'abilità del Samosatense) in maniera del tutto peculiare, a seconda dei contesti e dei modelli. Con questi Luciano, da autore e intellettuale poco propenso ai dogmatismi, gioca in continuazione. Si diverte col pubblico, a cui forse avrà dato l'impressione di seguire uno 'schema' solo per smentirlo.

Nella crisi del II d.C. la satira ha come scopo un cambiamento di prospettiva attraverso l'osservazione del reale per smascherarne contraddizioni e vizi consolidati 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 (come Sopoli nel *Lexiphanes* o Empedocle e Mitrobarzane in *Icaromenippus* e *Necyomantia*), e sulla scia del modello platonico si troverà spesso a raccontare la propria esperienza a un *hetairos* o a un *philos*, con cui, con tutta verosimiglianza, il pubblico si sarà identificato anche e soprattutto grazie al riso, mezzo di partecipazione al processo di denuncia.<sup>61</sup>

Gli oggetti dell'intervento satirico risultano così talvolta costruiti in rapporto al modello comico e platonico e, per ciò stesso, in relazione con la caratterizzazione dei portavoce della satira. Nell'*Hermotimus*, nel *Navigium* e nel *Nigrinus* personaggi socratici come Licino e Nigrino si contrappongono a oggetti della satira ispirati ai protagonisti dell'*Archaia*, stereotipata nemica 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.

In questo quadro il personaggio satirico può reclamare con orgoglio il ruolo di 'salvatore': non si limita a critiche sterili, ma talvolta può anche intervenire direttamente per 'salvare' l'oggetto della denuncia, come Ermotimo ricondotto alla ragione dall'*elenchos*<sup>62</sup> o Lessifane cui Licino somministra una nuova

<sup>61</sup> Si veda la n. 109 a p. 49.

<sup>62</sup> Cfr. *Herm.* 72 φίλος ὧν οὐ περιεῖδον διὰ παντός τοῦ βίου ὄνειρῳ ἠδεῖ 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

educazione (cfr. *Lex.* 21 μεταπαίδευε καὶ δίδασκε ἃ χρὴ λέγειν).<sup>63</sup> Ora, la capacità di dare consigli utili e importanti ai cittadini è qualità tragica, che torna anche nei protagonisti dell'*Archaia*, con dirette conseguenze sull'acquisizione di una dimensione eroica da parte di questi personaggi.<sup>64</sup> Certo, gli eroi luciane 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 cambiate sul piano sociale e culturale, così che l'utilità dell'eroe satirico ha poco, se non 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, ma allo stesso tempo le rifunzionalizzano nel nuovo contesto culturale e letterario in cui vanno in scena, acquisendo nuove valenze attraverso le dinamiche della creazione satirica, senza perdere ambiguità e autoironia.<sup>65</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* (cfr. *Grg.* 486e-487e).<sup>66</sup> Sullo sfondo del mondo greco-romano del II d.C., l'eroe satirico diviene così 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>67</sup>

Sebbene quindi una serie di punti fermi possa essere riconosciuta all'interno della produzione luciana, per comprenderla è necessario mettersi continuamente in gioco. Lo fa Luciano e a maggior ragione dovrebbe farlo un pubblico che dista secoli dal momento in cui il Samosatense è vissuto. Per quanto, infatti, la

---

φρονούντα, cfr. 86 σοὶ δ' οὖν οὐ μικρὰν χάριν οἶδα, ὦ Λυκίνε, ὅτι με παραφέρομενον ὑπὸ θολεροῦ τινος χειμάρρου καὶ τραχέος, ἐπιδιδόντα ἑμαυτὸν καὶ κατὰ ῥοὴν συρρέοντα τῷ ὕδατι, ἀνέσπασας ἐπιστάς, τὸ τῶν τραγωδῶν τοῦτο, θεὸς ἐκ μηχανῆς, ἐπιφανείς.

<sup>63</sup> Così nell'*Anacharsis* è riconosciuta la possibilità di imparare, nonché cambiare pensiero, attraverso le osservazioni del personaggio satirico: per questo l'intera città di Atene deve essergli grata, cfr. 17 ἐν τούτῳ πᾶσα ἂν σοὶ ἡ πόλις ἢ Ἀθηναίων οὐκ ἂν φθάνοι χάριν ὁμολογοῦσα. Lo considera infatti un vero e proprio *euergetes* (17). Camerotto 2012, 233-234.

<sup>64</sup> Carrière 1979, 122; Zanetto 2000, 111-112; Jedrkiewics 2006, 67.

<sup>65</sup> Camerotto 2009c, 11 e 14.

<sup>66</sup> Raalte 2004, 289 e 209.

<sup>67</sup> Camerotto 2014, 278-283.

sua satira possa ancora essere attuale e avere molto da mostrare sulla via della ricerca dell'*aletheia*, è necessario leggere Luciano come un intellettuale del suo tempo, che vive in un'epoca di crisi. Da intellettuale ha il compito di denunciare, da vero *parrhesiastes*, le ipocrisie della società in cui vive, mentre la *parrhesia* cessa di essere strumento filosofico (e, in quanto tale, fonte di miglioramento per i destinatari) e con uno slittamento tipicamente satirico è strumento di denuncia. Non a caso, Luciano contesta i ciarlatani, non li redime e, in questo modo, sollecita il riso del pubblico grazie alla condivisione di tutta una serie di valori morali e culturali. Certo, così facendo gli oggetti della *parrhesia* e del riso saranno stati verosimilmente esorcizzati e l'indignazione pubblica accresciuta. Ma al riguardo possono essere fatte solo delle speculazioni.

Atteniamoci invece alle parole di Luciano, che non sembra fare mai allusione a un qualsiasi effettivo cambiamento provocato dalle sue satire sulla società. L'unico scopo dichiarato a gran voce è ridicolizzare, attraverso l'esercizio *parrhesiastico*, fraudolenti e vanagloriosi dinanzi a un pubblico essenzialmente alla ricerca di piacere e intrattenimento. È in questa chiave che gli archetipi comico e socratico sono rivissuti in funzione della fisionomia dei suoi personaggi satirici, eroi costruiti sulla tradizione ed eppure estremamente attuali. Questa continua ricerca di originalità (sottolineata in più testi a carattere programmatico, cfr. *Bis Acc.*, *Prom. Es*, *Zeux.*) è la risposta di Luciano alla produzione contemporanea, talvolta incline a stereotipi e dogmi, mentre caratteristiche ciniche, comiche e socratiche sono pienamente calate nei meccanismi della satira, diventando incarnazione di *mixis*.

## 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), pp. 335-345.
- Aguirre 2000 = M. Aguirre Castro, *Verdad o mentira: Lo mitológico y lo fantástico en Luciano*, «CFC», 10 (2000), pp. 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), pp. 341-353.
- 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), pp. 262-275.
- Anderson 1976d = G. Anderson, *Lucian's Classics: Some Short Cuts to Culture*, «BICS», 23 (1976), pp. 59-68.
- Anderson 1977 = G. Anderson, *Some Notes on Lucian's "Navi-gium"*, «Mnemosyne», 30 (1977), pp. 363-368.
- Anderson 1978a = G. Anderson, *Lucian's Nigrinus: the problem of form*, «GRBS», 19 (1978), pp. 367-374.
- Anderson 1978b = G. Anderson, *Patterns in Lucian's Quotations*, «BICS», 25 (1978), pp. 97-100.
- Anderson 1979 = G. Anderson, *Motifs and Techniques in Lucian's De Parasito*, «Phoenix», 33 (1979), pp. 59-66.
- Anderson 1980 = G. Anderson, *Some Sources of Lucian, Icaromenippus 25f.*, «Philologus», 124 (1980), pp. 159-161.
- Anderson 1982 = G. Anderson, *Lucian: a sophist's sophist*, «YCIS», 27 (1982), pp. 61-92.

- Anderson 1990 = G. Anderson, *The Second Sophistic: Some Problems of Perspective*, in D.A. Russel (ed.), *Antonine Literature*, Oxford 1990, pp. 91-110.
- Anderson 1994 = G. Anderson, *Lucian: Tradition versus Reality*, «ANRW», II.34.2 (1994), pp. 1422-1447.
- Anderson 2009 = G. Anderson, "It's how you tell them": *Some Aspects of Lucian's Anecdotes*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 3-10.
- Andrieu 1954 = J. Andrieu, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris 1954.
- Angeli Bernardini 1994 = P. Angeli Bernardini, *Umoreismo e serio-comico nell'opera di Luciano*, in S. Jakel, A. Timonen (eds.), *Laughter down the centuries*, Turun 1994, vol. I, pp. 113-20.
- Audrey 1956 = N.M.R. Audrey, *The Cynic Conception of ΑΥΤΑΡΚΕΙΑ*, «Mnemosyne», 9 (1956), pp. 23-29.
- Bacon 1959 = H. Bacon, *Socrates Crowned*, «Virginia Quarterly Review», 35 (1959), pp. 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), pp. 63-84.
- Baldwin 1961 = B. Baldwin, *Lucian as Social Satirist*, «CQ», 11 (1961), pp. 199-208.
- Baldwin 1973 = B. Baldwin, *Studies in Lucian*, Toronto 1973.
- Bartley 2005 = A. Bartley, *Techniques of Composition in Lucian's Minor Dialogues*, «Hermes», 133 (2005), pp. 358-367.
- Barton 1990 = A. Barton, *The names of Comedy*, Oxford 1990.
- Belfiore 1980 = E. Belfiore, *Elenchus, Epode, and Magic: Socrates as Silenus*, «Phoenix», 24 (1980), pp. 128-137.
- Bellinger 1928 = A.R. Bellinger, *Lucian's Dramatic Technique*, «YCS», 1 (1928), pp. 1-40.
- Beltrametti 1989 = A. Beltrametti, *Mimesi parodica e parodia della mimesi*, in D. Lanza, O. Longo (eds.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medio evo*, Firenze 1989, pp. 211-225.
- Beta 1999 = S. Beta, *Madness on the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles*, «GRBS», 40 (1999), pp. 135-157.
- Beta 2004 = S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004.
- Billault 1997 = A. Billault, *Lucien et la parole de circonstance*, «Rhetorica», 15 (1997), pp. 193-210.

- Billault 2006 = A. Billault, *Lucien et Aristophane: à propos de l'Icaroménipe*, in P. Brillet-Dubois, E. Parmentier (eds.), *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz*, Lyon 2006, pp. 261-267.
- Blumenberg 1988 = H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia*, Bologna 1988.
- Bompaire 1958 = J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.
- Bompaire 1993 = J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris 1993, vol. I.
- Bompaire 1998 = J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris 1998, vol. II.
- Bompaire 2008 = J. Bompaire, *Lucien. Œuvres*, Paris 2008, vol. IV.
- Bonanno 1979 = M.G. Bonanno, *I γελοῖοι λόγοι di Socrate*, «MACr», 13/14 (1978-1979), pp. 263-269.
- Bonanno 1987a = M.G. Bonanno, *Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)*, in S. Boldrini (ed.), *Filologie e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino 1987, vol. I, pp. 213-228.
- Bonanno 1987b = M.G. Bonanno, *Paratragodia in Aristofane*, «Dioniso», 57 (1987), pp. 135-168.
- Bonanno 1990 = M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Bosman 2006 = P. Bosman, *Selling Cynicism: The Pragmatic of Diogenes' Comic Performances*, «CQ», 56 (2006), pp. 93-104.
- Bouquiaux-Simon 1968 = O. Bouquiaux-Simon, *Les lectures homériques de Lucien*, Bruxelles 1968.
- Bowie 1970 = E.L. Bowie, *Greeks and Their Past in the Second Sophistic*, «P&P», 46 (1970), pp. 3-41.
- Brancacci 2002 = A. Brancacci, *L'attore e il cambiamento di ruolo nel cinismo*, «Philologus», 146 (2002), pp. 65-86.
- Brandão 1994 = J.L. Brandão, *La morsure du chien. Philosophie et politique dans le Nigrinus de Lucien*, in J.A. Dabdab, S. Carvalho, P. Lévêque (eds.), *Recherches brésiliennes. Archéologie, histoire ancienne et anthropologie*, Besançon 1994, pp. 79-94.
- Brandão 2001 = J.L. Brandão, *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samosata*, Belo Horizonte 2001.
- Branham 1984 = R.B. Branham, *The Comic as a Critic: Revenging Epicurus. A Study of Lucian's Art of Comic Narrative*, «CIAnt», 3 (1984), pp. 143-163.

- Branham 1985 = R.B. Branham, *Utopian laughter: Lucian and Thomas More*, «Moreana», 86 (1985), pp. 23-43.
- Branham 1989 = R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge Mass.-London 1989.
- Branham 1994 = R.B. Branham, *Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the "Invention" of Cynicism*, «Arethusa», 27 (1994), pp. 329-359.
- Brelich 1958 = A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958.
- Brock 1990 = R. Brock, *Plato and Comedy*, in E.M. Craik (ed.), *Owls for Athens: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990, pp. 39-49.
- Cagnetta, Petrocelli, Zagaria 1978 = M. Cagnetta, C. Petrocelli, C. Zagaria, Χρηστός, «QS», 8 (1978), pp. 323-336.
- Camerotto 1996 = A. Camerotto, *L'aurea catena di Luciano: l'ipotesto rovesciato*, «Lexis», 14 (1996), pp. 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), pp. 263-308.
- Camerotto 2008 = A. Camerotto, *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus*, in L. Cristante, I. Filip (eds.), *Incontri triestini di filologia classica 6 (2006-2007)*, Trieste 2008, pp. 257-287.
- Camerotto 2009a = A. Camerotto, *Luciano di Samosata, Icarome-nippo 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*, pp. 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*, pp. 1-5.
- Camerotto 2012 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua dello straniero: satira e straniamento in Luciano di Samosata*, «Prometheus», 38 (2012), pp. 217-238.



- Camerotto 2014 = A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.
- Cancik 1998 = H. Cancik, *Lucian on Conversion: Remarks on Lucian's Dialogue Nigrinos*, in A.Y. Collins (ed.), *Ancient and Modern Perspectives on the Bible and Culture*, Atlanta 1998, pp. 26-48.
- Canessa 1998 = A. Canessa, *Le bousier inversi et le vase à vin*, «*Métis*», 13 (1998), pp. 249-270.
- 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 C. Carsana, M.T. Schettino (eds.), *Utopia e utopie nel pensiero storico antico*, Roma 2008, pp. 177-184.
- Casevitz 1997 = M. Casevitz, *Autour de ΧΡΗΣΤΟΣ chez Aristophane*, in P. Thiery, M. Menu (eds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari 1997, pp. 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.
- Ceccarelli 2000 = P. Ceccarelli, *Life among the savages and escape from the city in Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 453-471.
- Clarke 1995 = M. Clarke, *Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad*, «*GRBS*», 36 (1995), pp. 137-159.
- Clay 1992 = D. Clay, *Lucian of Samosata: Four Philosophical Lives*, «*ANRW*», II.36.5 (1992), pp. 3408-3450.
- Clay 2000 = D. Clay, *Platonic Questions: Conversations with the Silent Philosopher*, University Park 2000.
- Cordero 2000 = N.L. Cordero, *Démocrite riait-il?*, in M.L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, pp. 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>.

- Courtney 1962 = E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, «Philologus», 106 (1962), pp. 86-100.
- Croiset 1882 = M. Croiset, *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*, Paris 1882.
- De Vries 1945 = G.J. De Vries, ΣΕΜΝΟΣ and cognate words in Plato, «Mnemosyne», 12 (1945), pp. 151-156.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque – Histoire des mots*, Paris 1968-1980, voll. I-IV.
- Deriu 2015 = M. Deriu, 'Prosimetrum', *impresa e personaggi satirici nei Contemplantes di Luciano di Samosata*, «Lexis», 33 (2015), pp. 400-416.
- Deriu 2017a = M. Deriu, *Quando la filosofia diventa spettacolo: satira e denuncia nel Nigrinus*, in A. Camerotto, S. Maso (eds.), *La Satira del Successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico*, Milano-Udine 2017, pp. 155-174.
- Deriu 2017b = M. Deriu, *How to imagine a world without women: hyperreality in Lucian's True Histories*, «Medea», 3 (2017) (in corso di stampa), on line: <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2993/2644>.
- Desclos 2001 = M.L. Desclos, *L'interlocuteur anonyme dans le dialogue de Platon*, in F. Cossutta, M. Narcy (eds.), *La forme dialogue chez Platon*, Grenoble 2001, pp. 69-97.
- Desjardins 1988 = R. Desjardins, *Why Dialogues? Plato's Serious Play*, in C.L. Griswold (ed.), *Platonic Writings – Platonic readings*, London 1988, pp. 110-125.
- Dezotti, Guerra 1993 = M.C.C. Dezotti, M.M. Guerra, *A viagem de Caronte ao mundo dos vivos: descobertas e revelações*, «Classica» 2 (1993), pp. 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 1959 = E.R. Dodds, *Plato. Gorgias*, Oxford 1959.
- 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), pp. 245-261.
- Donzelli 1960 = G. Donzelli, *Una versione menippea della ΑΙΣΩΠΟΥ ΠΡΑΣΙΣ?*, «RFIC», 38 (1960), pp. 225-276.
- 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.
- Dubel 1994 = S. Dubel, *Dialogue et autoportrait: les masques de Lucien*, in A. Billault (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, pp. 19-26.
- Dubuisson 1984 = J. Dubuisson, *Lucien et Rome*, «AncSoc», 15-17 (1984-1986), pp. 185-207.
- Edwards 1993 = M.J. Edwards, *Lucian and the Rhetoric of Philosophy: the Hermostimus*, «AC», 62 (1993), pp. 195-202.
- Farioli 2001 = M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- Ferretto 1988 = C. Ferretto, M. Matteuzzi, *Luciano di Samosata. Il Negromante. L'Alessandro*, Genova 1988.
- Fumarola 1951 = V. Fumarola, *Conversione e satira antiromana nel Nigrino di Luciano*, «PP», 6 (1951), pp. 182-207.
- Fontanille 1993 = J. Fontanille, *Le cynisme: du sensible au risible, «Humoresques»*, 4 (1993), pp. 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.
- Frazier 1994 = F. Frazier, *Deux images des banquets de lettres: les Propos de Table de Plutarque et le Banquet de Lucien*, in A. Billault (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, pp. 125-130.
- Friedländer 1954 = P. Friedländer, *Platon*, Berlin, vol. I 1954.
- Friedländer 1957 = P. Friedländer, *Platon*, Berlin, vol. II 1957.
- Friedländer 1960 = P. Friedländer, *Platon*, Berlin, vol. III 1960.
- Friedländer 1979 = P. Friedländer, *Platone. Eidos Paideia Dialogos*, Firenze 1979.
- Frye 1969 = N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino 1969, tr. it. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957.
- Fuentes 2005 = P.P. Fuentes, *Nigrinus*, in R. Goulet (ed.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, Paris 2005, vol. IV, pp. 712-17.
- Fusillo 1992 = M. Fusillo, *La citazione menippea (sondaggi su Luciano)*, in A. De Vivo, L. Spina (eds.), *“Come dice il poeta...”. Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli 1992, pp. 21-42.
- Gallardo 1972 = M.D. Gallardo, *Los simposios de Luciano*, Ateneo, *Metodio y Juliano*, «CFC», 4 (1972), pp. 239-296.

- Gallavotti 1932 = C. Gallavotti, *Luciano nella sua evoluzione artistica e spirituale*, Lanciano 1932.
- García 1997 = M. García Valdés, *Algunas consideraciones sobre Pluto de Aristófanes y Timón o el Misántropo de Luciano*, «AO», 56-57 (1996-1997), pp. 192-209.
- García 2001 = M. García Valdés, *Estudio crítico-textual de El arte del Parasitismo de Luciano*, «Emerita», 69 (2001), pp. 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 F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010, pp. 73-86.
- Gargiulo 1993 = T. Gargiulo, *Per una lettura del Prometheus di Luciano*, «Lexis», 11 (1993), pp. 189-214.
- Gargiulo 2003 = T. Gargiulo, *Adesp. trag. 295 TrGF (= Luc. 'Musc. Enc.' 11): frammento tragico o paratragico*, «Lexis», 21 (2003), pp. 179-192.
- Gargiulo 2013 = T. Gargiulo, *Rileggendo il Prometheus di Luciano*, «Aevum(ant)», 12-13 (2012-2013), pp. 113-140.
- 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), pp. 271-281.
- Gassino 2002a = I. Gassino, *Voir et savoir: les difficultés de la connaissance chez Lucien*, in I. Villard (ed.), *Couleurs et visions dans l'antiquité classique*, Rouen 2002, pp. 167-177.
- Gassino 2002b = I. Gassino, *Vin, ivresse et éloquence chez Lucien*, in J. Jouanna, L. Villard (eds.), *Vin et Santé en Grèce Ancienne*, Paris 2002, pp. 259-268.
- Gassino 2009 = I. Gassino, *Lucien, écrivain grec et Syrien romanisé*, in M.F. Marein, P. Voisin, J. Gallego (eds.), *Figures de l'étranger de la Méditerranée antique*, Paris 2009, pp. 551-559.
- Gassino 2010 = I. Gassino, *Par-delà toutes les frontières: le pseudos dans les Histoires Vraies de Lucien*, in F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010, pp. 87-98.
- Gazza 1953 = V. Gazza, *I tre scritti affini di Luciano: ΖΕΥΣ ΕΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ, ΖΕΥΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΟΣ, ΘΕΩΝ ΕΚΚΛΕΣΙΑ*, «Aevum», 27 (1953), pp. 1-17.

- Gelzer 1960 = T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, München 1960.
- Georgiadou, Larmour 1994 = A. Georgiadou, D.H.J. Larmour, *Lucian and Historiography: 'De Historia Conscribenda' and 'Verae Historiae'*, «ANRW», II.34.2 (1994), pp. 1448-1509.
- Georgiadou, Larmour 1998 = A. Georgiadou, D.H.J. Larmour, *Lucian's Verae Historiae as Philosophical Parody*, «Hermes», 126 (1998), pp. 310-325.
- Ghirga, Romussi 2004 = C. Ghirga, R. Romussi, *Luciano. I filosofi all'asta. Il pescatore. La morte di Peregrino*, Milano 2004.
- Gill 1979 = C. Gill, *Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction*, «Ph&Lit», 3 (1979), pp. 64-78.
- 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 J.M. Nieto (ed.), *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morochó Gayo*, León 2003, vol. I, pp. 277-284.
- Gómez 2012 = P. Gómez, *El aprendiz de rapsodo, o de cuando Homero cruzó la laguna Estigia (Lucianus, Cont. 7)*, «Emerita», 80 (2012), pp. 13-29.
- Gómez 2016 = P. Gómez, *Voces del Hades, decretos del más allá: la consulta a los muertos en Luciano*, «Revista de Estudios Clásicos» 43 (2016), pp. 97-128.
- Gómez 2017 = P. Gómez, *Dos farsantes en acción: Alejandro y Peregrino, o la retórica de la religión en Luciano*, in A. Camerotto, S. Maso (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milano-Udine 2017, pp. 375-411.
- Gómez, Jufresa 2010 = P. Gómez, M. Jufresa, *Llucrà a taula: aliments i simposi*, in F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010, pp. 99-113.
- Gómez, Mestre 2006 = P. Gómez, F. Mestre, *Luciano y la tradición de la mosca*, in E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia 2006, pp. 353-364.

- Gómez, Vintró 2008 = P. Gómez, E. Vintró, *Gastronomic Philosophy or the Pepaideumenos as Parasite*, in M. Çevik (ed.), *Ullulararasi Samsatli Lucianus Sempozyumu*, Adiyaman 2008, pp. 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), pp. 357-379.
- Gordon = 1996 = J. Gordon, *Against Vlastos on Complex Irony*, «CQ», 46 (1996), pp. 131-137.
- Gottlieb 1992 = P. Gottlieb, *The complexity of Socratic irony: a note on Professor Vlastos' account*, «CQ», 42 (1992), pp. 278-279.
- Goulet-Cazé 1990 = M.O. Goulet-Cazé, *Le cynisme à l'époque impériale*, «ANRW», II.36.4 (1990), pp. 2720-2833.
- Guidorizzi 1995 = G. Guidorizzi, *La letteratura dell'irrazionale*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma 1995, vol. II, pp. 591-627.
- Guthrie 1969 = W.K.C. Guthrie, *History of Greek Philosophy. Volume III: The Fifth-Century Enlightenment*, Cambridge 1969.
- 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.
- Hall 1981 = J. Hall, *Lucian's Satire*, New York 1981.
- Halliwell 1991 = S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, «CQ», 41 (1991), pp. 279-296.
- Halliwell 2008 = S. Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge 2008.
- Halperin 1992 = D.M. Halperin, *Plato and the Erotics of Narrativity*, «OSAPh», 5 (1992), pp. 93-129.
- Harmon 1955 = A.M. Harmon, *Lucian*, London 1955, vol. V.
- 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), pp. 362-365.
- Hawkins 2001 = T. Hawkins, *Seducing a Misanthrope: Timon the Philogynist in Aristophanes' Lysistrata*, «GRBS», 42 (2001), pp. 143-162.
- Helm 1906 = R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Berlin 1906.
- Hense 1902 = O. Hense, *Festschrift Th. Gomperz*, Vienna 1902.
- Hock 1976 = R.F. Hock, *Simon the Shoemaker as an Ideal Cynic*, «GRBS», 17 (1976), pp. 41-53.

- Holland 2004 = G.S. Holland, *Call Me a Frank: Lucian's (Self-) Defense of Frank Speaking and Philodemus' Περί Παρορησίας*, in J.T. Fitzgerald, D. Obbink, G.S. Holland (eds.), *Philodemus and the New Testament World*, Leiden-Boston 2004, pp. 245-267.
- Hornsby 1956 = R. Hornsby, *Significant Action in the Symposium*, «CJ», 52 (1956), pp. 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), pp. 444-450.
- Hubbard 1991 = T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London 1991.
- Husson 1970 = G. Husson, *Lucien. Le Navire ou les Souhais*, Paris 1970.
- Husson 1994 = G. Husson, *Lucien philosophe du rire ou "Pour ce que rire est le propre de l'homme"*, in A. Billault (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, pp. 177-184.
- Iannucci 2009 = 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), pp. 99-118.
- Imperio 1998 = O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro (eds.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, pp. 43-130.
- Innocenti 1978 = P. Innocenti, *Luciano di Samosata e l'epicureismo*, «RSF», 33 (1978), pp. 30-53.
- Jacobson 2000 = H. Jacobson, *Lucian's Charon and the Odyssey*, «MD», 43 (2000), pp. 221-222.
- Jay-Robert 2009 = G. Jay-Robert, *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Toulouse 2009.
- Jedrkwicz 2006 = S. Jedrkwicz, *Bestie, gesti e logos. Una lettura delle Vespe di Aristofane*, «QUCC», 82 (2006), pp. 61-91.
- Jones 1986 = C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Harvard 1986.



- Jouët-Pastré 1998 = E. Jouët-Pastré, *Le rire chez Platon : un détour sur la voie de la vérité*, in M. Tredé, P. Hoffmann (eds.), *Le rire des Anciens*, Paris 1998, pp. 273-279.
- Jufresa 2003 = M. Jufresa, *El teatre, metàfora de la vida a Lluçà, «Itaca»*, 19 (2003), pp. 171-186.
- Jufresa, Mestre, Gómez 2000 = M. Jufresa, F. Mestre, P. Gómez, *Luciano. Obras*, Madrid 2000.
- Kahane 1997 = A. Kahane, *Hexameter Progression and the Homeric Hero's Solitary State*, in E.J. Bakker, A. Kahane (eds.), *Written voices, spoken signs: tradition, performance, and the epic text*, Cambridge Mass. 1997, pp. 110-137.
- Karavas 2005 = O. Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin-New York 2005.
- Karavas 2014 = O. Karavas, *Algunas observaciones sobre el humor de Luciano*, in I. Mamolar Sánchez (ed.), *Saber reírse. El humor desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid 2014, pp. 73-88.
- Kennedy 1999 = K. Kennedy, *The Ethics and Tactics of Resistance*, «RhetR», 18 (1999), pp. 26-45.
- Kennedy 2003 = A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition Rhetoric*, Atlanta 2003.
- Kindstrand 1978 = J.F. Kindstrand, *The Greek Concept of Proverbs*, «Eranos», 76 (1978), pp. 71-85.
- Kindstrand 1986 = J.F. Kindstrand, *Diogenes Laertius and the "Chreia" Tradition*, «Elenchos», 7 (1986), pp. 219-243.
- 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), pp. 7-22.
- Knauer 1904 = W. Knauer, *De Luciano Menippeo*, Diss., Halle 1904.
- Kock 1888 = T. Kock, *Lukian und die Komödie*, «RhM», 43 (1888), pp. 29-59.
- Kokolakis 1960 = M. Kokolakis, *Lucian and the Tragic Performance in his Time*, «Platon», 12 (1960), pp. 67-109.
- Kokolakis 1961 = M. Kokolakis, *Lucian and the Tragic Performance in his Time*, Athens 1961.
- Korus 1984 = K. Korus, *The Theory of Humour in Lucian of Samosata*, «Eos», 72 (1984), pp. 295-313.
- La Penna 1990 = A. La Penna, *L'intellettuale emarginato nell'antichità*, «Maia», 42 (1990), pp. 3-20.

- Lanza 1997 = D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino 1997.
- Laplace 1985 = M.M.J. Laplace, *Éloquence et navigation à l'époque impériale*, «Acte du XI Congrès de l'Association Guillaume Budé», 2 (1985), pp. 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), pp. 158-165.
- Ledergerber 1905 = P.I. Ledergerber, *Lukian und die altattische Komödie*, Einsiedeln 1905.
- Lefebvre 2016 = K. Lefebvre, *Parallel Plays: Lucian's Philosophers and the Stage*, «ICS», 41 (2016), pp. 201-217.
- Legrand 1907 = Ph.E. Legrand, *Sur le Timon de Lucien*, «REA», 9 (1907), pp. 132-154.
- LGPN = P.M. Fraser, E. Matthews, *A Lexicon of Greek Personal Names*, Oxford 2005.
- Litt 1909 = T. Litt, *Lucians Nigrinus*, «RhM», 64 (1909), pp. 98-107.
- Longo 1976 = V. Longo, *Dialoghi di Luciano*, Torino 1976, vol. I.
- 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 2003 = J. L. López Cruces, *Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia*, «Ítaca», 19 (2003), pp. 47-69.
- Loroux 1974 = N. Loroux, *Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du Ménexène*, «AC», 43 (1974), pp. 172-211.
- Luck 1997 = G. Luck, *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco e romano*, Milano 1997, vol. I.
- MacCarthy 1934 = B. MacCarthy, *Lucian and Menippus*, «YCS», 4 (1934), pp. 3-55.
- MacDowell 1971 = D.M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- MacLeod 1972 = M.D. MacLeod, *Lucian. Opera*, Oxford 1972, vol. I.
- MacLeod 1974 = M.D. MacLeod, *Lucian's Knowledge of Theophrastus*, «Mnemosyne», 27 (1974), pp. 75-76.
- MacLeod 1978 = M.D. MacLeod, *Some Notes on Three Dialogues of Lucian*, «Hermes», 106 (1978), pp. 505-508.

- MacLeod 1979 = M.D. MacLeod, *Lucian's Activities as a ΜΙΣΑΛΛΑΖΩΝ*, «Philologus», 123 (1979), pp. 326-328.
- MacLeod 1991 = M.D. MacLeod, *Lucian. A Selection*, Warminster 1991.
- Magnelli 2007 = E. Magnelli, *Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in A. Camerotto (ed.), *Diapanie esercizi sul comico. Atti del Seminario di Studi (Venezia, 25 maggio 2006)*, Padova 2007, pp. 111-128.
- Marelli 1996 = C. Marelli, *Gli Abderiti e la medicalizzazione del filosofo ovvero Democrito o le sventure dell'intelligenza*, «L'immagine riflessa», 5 (1996), pp. 203-221.
- Marquis 2007 = E. Marquis, *Le philosophe chez Lucien: savant ou charlatan?*, «Schedae», 5 (2007), pp. 69-80.
- Marzullo 1953 = B. Marzullo, *Strepsiade*, «Maia», 6 (1953), pp. 99-124.
- Matteuzzi 1998 = M. Matteuzzi, *Luciano e la "commedia umana"*, in R. Gendre (ed.), *ΛΑΘΕ ΒΙΩΣΑΣ. Ricordando Ennio S. Burioni*, Alessandria 1998, pp. 219-226.
- Mestre 1997 = F. Mestre, *Retórica y diálogo contra el sirio*, «Synthesis», 4 (1997), pp. 21-31.
- Mestre 2000 = F. Mestre, *Segunda Sofística y Luciano de Samosata*, in A.M. González de Tobia (ed.), *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata 2000, pp. 61-76.
- Mestre 2003 = F. Mestre, *Anacharsis, the Wise Man from Abroad*, «Lexis», 21 (2003), pp. 303-317.
- Mestre 2004 = F. Mestre, *Set de paraules. Llucià i les Dipsades*, in B. Usoblaga, P.J. Quetglas (eds.), *Ciència, didàctica i funció social dels estudis clàssics*, Barcelona 2004, pp. 279-285.
- Mestre 2005 = F. Mestre, *Héroes en Luciano*, in A. Alvar, J.F. González Castro (eds.) *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, septiembre 2003)*, Madrid 2005, pp. 435-442.
- Mestre 2010 = F. Mestre, *Llucià i les variants de la llengua grega*, in E. Borrel, P. Gómez (eds.), *Artes ad humanitatem*, Barcelona 2010, pp. 241-251, vol. I.
- Mestre 2012 = F. Mestre, *Declamation by Deceit: a Sophist's Trickery*, in J. Martínez (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Madrid 2012, pp. 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.*, «Myrtia», 16 (2001), pp. 111-122.
- Mestre, Gómez 2009 = F. Mestre, P. Gómez, *Power and the Abuse of Power in the Works of Lucian*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 93-107.
- Mittelstrass 1988 = J. Mittelstrass, *On Socratic Dialogue*, in C.L. Griswold (ed.), *Platonic Writings – Platonic readings*, London 1988, pp. 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), pp. 499-524.
- Moretti 1993 = G. Moretti, *Racconti antichi di streghe e di fantasmi: alle soglie di un sottogenere*, «Aufidus», 21 (1993), pp. 39-47.
- Moricca 1914 = U. Moricca, *A proposito del ΠΛΟΙΟΝ Η ΕΥΧΑΙ di Luciano*, «RFIC», 42 (1914), pp. 457-476.
- Nardi 1960 = E. Nardi, *Case "infestate da spiriti" e diritto romano e moderno*, Milano 1960.
- Nesselrath 1985 = H.G. Nesselrath, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-New York 1985.
- Nesselrath 1992 = H.G. Nesselrath, *Kaiserzeitlicher Skeptizismus in platonischem Gewand: Lukians Hermotimos*, «ANRW», II.36.5 (1992), pp. 3451-3482.
- Nesselrath 1998 = H.G. Nesselrath, *Lucien et le Cynisme*, «AC», 67 (1998), pp. 121-135.
- Nesselrath 2009 = H.G. Nesselrath, *A Tale of Two Cities – Lucian on Athens and Rome*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 121-135.
- Nesselrath 2011 = H.G. Nesselrath, *Lukian und die Magie*, in M. Ebner, H. Gzella, H.G. Nesselrath, E. Ribbat (eds.), *Lukian. ΦΙΛΟΨΕΥΔΕΙΣ Η ΑΠΙΣΤΟΝ. Die Lügenfreunde oder: der Ungläubige*, Darmstadt 2011, pp. 153-166.
- Ni-Mheallaigh 2005 = K. Ni-Mheallaigh, *Plato alone was not there...: Platonic presences in Lucian*, «Hermathena», 179 (2005), pp. 89-103.
- Ni-Mheallaigh 2010 = K. Ni-Mheallaigh, *The game of the name: onymity and the contract of reading in Lucian*, in F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010, pp. 115-132.

- Nightingale 1995 = A.W. Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy*, Cambridge 1995.
- 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 M.L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, pp. 269-281.
- Ogden 2004 = D. Ogden, *Euclates and Demainete: Lucian, "Philopseudes" 27-8*, «CQ», 54 (2004), pp. 484-493.
- Ogden 2007 = E. Ogden, *The Love of Wisdom and the Love of Lies: The Philosophers and Philosophical Voices of Lucian's Philopseudes*, in J.R. Morgan, M. Jones (eds.), *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen 2007, pp. 177-204.
- Ogden 2008 = E. Ogden, *Lucianus, Plato and Philosophy: The Case of the Philopseudes*, in M. Çevik, *Uluslararası Samsatli Lucianus Sempozyumu*, Adiyaman 2008, pp. 137-143.
- Oliver 1981 = J.H. Oliver, *Marcus Aurelius and the Philosophical Schools at Athens*, «AJPh», 102 (1981), pp. 213-225.
- Olson 1992 = S.D. Olson, *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «CQ», 42 (1992), pp. 304-319.
- Olson 2002 = S.D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- Paduano 1974a = G. Paduano, *Su alcune costanti dell'eroe comico in Aristofane*, «BCSP», 16 (1974), pp. 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), pp. 103-127.
- Paduano 1996 = G. Paduano, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1996.
- Paganelli 1979 = L. Paganelli, *Blepyros nome parlante: Aristofane, Eccl. 327*, «MCR», 14 (1979), pp. 231-235.
- PCG = R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berolini et Novi Eboraci, 1983-2001, vol. I-VIII.
- Peretti 1946 = A. Peretti, *Luciano, un intellettuale greco contro Roma*, Firenze 1946.
- Peterson 2016 = A. Peterson, *Philosophers Redux: the Hermitus, the Fisherman, and the Role of Dead Philosophers*, «ICS», 41 (2016), pp. 185-199.

- Plass 1964 = P. Plass, *Philosophic Anonymity and Irony in the Platonic Dialogues*, «AJPh», 85 (1964), pp. 254-278.
- Porod 2009 = R. Porod, *Lucian and the Limits of Fiction in Ancient Historiography*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 29-46.
- Pratesi 1985 = R. Pratesi, *Timone, Luciano e Menippo: rapporti nell'ambito di un genere letterario*, «Prometheus», 11 (1985), pp. 40-68.
- Prezzo 1994 = R. Prezzo, *Ridere la verità*, Milano 1994.
- 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 I. Sluiter, R.M. Rosen (eds.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden-Boston 2004, pp. 279-312.
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia, Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- Reale 1991 = G. Reale, *Platone. Tutti gli scritti*, Milano 1991.
- Reckford 1987 = K.J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill-London 1987, vol. I.
- Reitzenstein 1906 = R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig-Berlin 1906.
- Relihan 1987 = J.C. Relihan, *Vainglorious Menippus in the Dialogues of the Dead*, «ICS», 12 (1987), pp. 185-206.
- Relihan 1992 = J.C. Relihan, *Rethinking the History of the Literary Symposium*, «ICS», 17 (1992), pp. 213-244.
- Relihan 1993 = J.C. Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore 1993.
- Relihan 1996 = J.C. Relihan, *Menippus in Antiquity and the Renaissance*, in R.B. Branham, M.O. Goulet Cazé (eds.), *The Cynics: the Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*, Berkeley 1996, pp. 265-293.
- Rochette 2010 = B. Rochette, *La problématique des langues étrangères dans les opuscules de Lucien et la conscience linguistique des Grecs*, in F. Mestre, P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata, Greek writer and Roman citizen*, Barcelona 2010, pp. 217-233.
- Romeri 2001 = L. Romeri, *ἸΔΙΟΤΑΙ et ΦΙΛΟΣΟΦΟΙ à la table de Lucien*, «REG», 114 (2001), pp. 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), pp. 39-52.
- Rosen 2016 = R.M. Rosen, *Lucian's Aristophanes: on understanding Old Comedy in the Roman Imperial Period*, in C.W. Marshall, T. Hawkins (eds.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York 2016, pp. 141-162.
- Rossetti 2000 = L. Rossetti, *Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves*, in M.L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, pp. 253-268.
- Rowe 1998 = C.J. Rowe, *Plato. Symposium*, Oxford 1998.
- Russo 1984 = C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984<sup>2</sup>.
- Säid 1993 = S. Säid, *Le «je» de Lucien*, in M.F. Baslez, P. Hoffmann, L. Pernot (eds.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris 1993, pp. 253-270.
- Santini 1994 = L. Santini, recensione a F. Albin, *L'amante della menzogna*, «*Eikasmos*», 5 (1994), pp. 495-500.
- 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), pp. 250-277.
- Schroeder 2000 = B.-J. Schröder, *'Eulen Nach Athen'. Ein Vorschlag zu Lukians 'Nigrinus'*, «*Hermes*», 128 (2000), pp. 435-442.
- Schwartz 1951 = J. Schwartz, *Philopseudes et De morte Peregrini*, Strasbourg 1951.
- Schwartz 1964 = J. Schwartz, *La "conversion" de Lucien de Samosate*, «*AC*», 33 (1964), pp. 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 (ed.), *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles, 1969, pp. 671-676, vol. I.
- Schwartz 1969b = J. Schwartz, *Lucien de Samosate et certains écrits juifs*, «*RHPH*», 49 (1969), pp. 135-140.
- Schwartz 1982 = J. Schwartz, *Onomastique des philosophes chez Lucien de Samosate et Alciphron*, «*AC*», 51 (1982), pp. 259-264.



- Shanzer 1986 = D. Shanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book 1*, Berkeley-Los Angeles 1986.
- Sidwell 2004 = K. Sidwell, *Chattering Courtesans and Other Sardonian Sketches*, London 2004.
- Sidwell 2009 = K. Sidwell, *The Dead Philosopher's Society: New Thoughts on Lucian's Piscator and Eupolis' Demes*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 109-118.
- Sidwell 2010 = K. Sidwell, *Athenaeus, Lucian and Fifth-Century Comedy*, in D. Braund, J. Wilkins (eds.), *Athenaeus and His World*, Exeter 2000, pp. 136-152.
- Silk 1993 = M.S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993, pp. 477-504.
- Silk 2000 = M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- Smith 1897 = E.J. Smith, *On Lucian's Nigrinos*, «AJPh», 18 (1897), pp. 339-341.
- Solimano 1991 = G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.
- Sommerstein 1984 = A.H. Sommerstein, *Act Division in Old Comedy*, «BICS», 31 (1984), pp. 139-152.
- Sourvinou-Inwood 1986 = C. Sourvinou-Inwood, *Charon 1*, «LIMC», 3.1 (1986), pp. 210-225.
- Storey 2015 = I.C. Storey, *Exposing Frauds: Lucian and Comedy*, in C.W. Marshall, T. Hawkins (eds.), *Athenian Comedy in the Roman Empire*, London-New York 2015, pp. 163-180.
- Stramaglia 1999 = A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-romano*, Bari 1999.
- Susanetti 1992 = D. Susanetti, *Platone. Il Simposio*, Venezia 1992.
- 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), pp. 8-10.
- Taillardat 1962 = J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et style*, Paris 1962.

- Tammaro 2006 = V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (eds.), *ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 249-261.
- Tarrant 1946 = D. Tarrant, *Colloquialisms, Semi-Proverbs and Word-Play in Plato*, «CQ», 40 (1946), pp. 109-117.
- Tarrant 1958 = D. Tarrant, *More Colloquialisms, Semi-Proverbs, and Word-Play in Plato*, «CQ», 8 (1958), pp. 158-60.
- Tarrant 1985 = H.A.S. Tarrant, *Alcinous, Albinus, Nigrinus*, «Antichthon», 19 (1985), pp. 87-95.
- Thesleff 1967 = H. Thesleff, *Studies in the Style of Plato*, Helsinki 1967.
- Thiercy 1986 = P. Thiercy, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris 1986.
- Tomassi 2011 = G. Tomassi, *Luciano di Samosata, Timone o il misantropo*, Berlin-New York 2011.
- Trapp 2008 = M. Trapp, *Lucianus's Nigrinus and The Anxieties of Philosophical Communication*, in M. Çevik (ed.), *Uluslararası Samsatlı Lucianus Sempozyumu*, Adiyaman 2008, pp. 113-124.
- Trédé 1994 = M. Trédé, *Comique et Mimésis dans l'œuvre de Lucien de Samosate*, in A. Billault (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, pp. 185-189.
- Trédé 2002 = M. Trédé, *Le théâtre comme métaphore au II siècle ap. J.-C.: survivances et métamorphoses*, «CRAI», 146 (2002), pp. 581-605.
- Ureña 1995 = J. Ureña Bracero, *El diálogo de Luciano: ejecución, naturaleza, y procedimientos de humor*, Amsterdam 1995.
- Van Groningen 1965 = B.A. Van Groningen, *General Literary Tendencies in the Second Century A. D.*, «Mnemosyne», 18 (1965), pp. 41-56.
- Vaage 1992 = L.E. Vaage, *Like Dogs Barking: Cynic Parrêsia and Shameless Asceticism*, «Semeia», 57 (1992), pp. 25-39.
- Valverde 1999 = A. Valverde García, *El Icaromenipo de Luciano de Samósata: un ejemplo de sátira menipea*, «Habis», 30 (1999), pp. 225-235.
- Vasiliou 1999 = I. Vasiliou, *Conditional Irony in the Socratic Dialogues*, «CQ», 49 (1999), pp. 457-462.
- Vasiliou 2002 = I. Vasiliou, *Socrates' Reverse Irony*, «CQ», 52 (2002), pp. 220-230.

- Visa-Ondarçuhu 2006 = V. Visa-Ondarçuhu, *La notion de parrhèsia (παρρησία) chez Lucien, «Pallas»*, 72 (2006), pp. 261-278.
- Webb 2006 = R. Webb, *Fiction, mimesis and the performance of the past in the Second Sophistic*, in D. Konstan, S. Saïd (eds.), *Greeks on Greekness. Viewing the Greek Past under the Roman Empire*, Cambridge 2006, pp. 27-46.
- Wendel 1900 = K. Wendel, *De nominibus bucolicis*, Lipsiae 1900.
- Whitman 1964 = C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964.
- Whitmarsh 2001 = T. Whitmarsh, *Greek Literature and the Roman Empire*, Oxford 2001.
- Whitmarsh 2004 = T. Whitmarsh, Lucian, in I.J.F. De Jong, R. Nünlist, A. Bowie (eds.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden 2004, pp. 465-476.
- Whitmarsh 2005 = T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford 2005.
- Wilson 1970 = N.G. Wilson, *Indications of Speaker in Greek Dialogue Texts, «CQ»*, 20 (1970), p. 305.
- Zanetto 2000 = G. Zanetto, *L'eroe comico di Aristofane*, in *Enciclopedia dell'Antichità Classica*, Milano 2000, pp. 111-112.
- Zanotti Fregonara 2009 = A. Zanotti Fregonara, *Luciano di Samosata. Il Simposio o i Lapiti*, Milano 2009.
- Ziegler 1872 = E. Ziegler, *De Luciano poëtarum indice et imitatore*, Gottingae 1872.



COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, *Origo. Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langelì, A. Giorgi, S. Moscadelli, 2009.

- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagranda, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.

- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «*Niente retorica*». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.



- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.

- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414> 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani, P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari, M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.



Dal II secolo arriva la voce di Luciano di Samosata, un *pepaideumenos* che viaggia da un capo all'altro dell'impero denunciando le ipocrisie di pseudo-filosofi e intellettuali. In questa chiave, gli archetipi comico e socratico sono rivissuti all'interno dei dialoghi in funzione della fisionomia dei personaggi, costruiti sulla tradizione, eppure estremamente attuali. Le caratteristiche ciniche, comiche e socratiche sono così calate nei meccanismi della satira in una continua ricerca di originalità, espressione di *poikilia* e incarnazione di *mixis*.

---

MORENA DERIU si è laureata in Culture e letterature dell'antichità nel 2009 presso l'Università degli studi di Cagliari e ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Trento in co-tutela con l'Universitat de Barcelona nel 2013. È Cultrice della Materia all'Università di Cagliari, giornalista pubblicista e docente negli istituti di istruzione di secondo grado. Ha sviluppato i suoi studi nell'ambito del teatro euripideo, la satira luciana e, più recentemente, donne e genere nell'antichità. Tra i suoi lavori: *Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione* (2010), *'Prosimetrum', impresa e personaggi satirici nei Contemplantes di Luciano di Samosata* (2015), *Quando la filosofia diventa spettacolo: satira e denuncia nel Nigrinus* (2017), *How to Imagine a World Without Women: Hyperreality in Lucian's True Histories* (2017).

€ 12,00