

MARTINA TOSELLO

*'Il teatro in prosa' del Catapulus**

1. Plasmare le immagini della mente: la funzione dell'*enargeia*

Il rapporto tra l'opera di Luciano e il teatro è stato già analizzato con particolare attenzione a riprese nel lessico e nei contenuti¹, ma solo pochi critici sono stati in grado di riconoscerne la portata strutturale. La dimensione teatrale dei dialoghi lucianeï non si limita, infatti, a un utilizzo occasionale della metafora della vita come teatro e dell'uomo come attore, particolarmente frequente nelle opere di età imperiale², ma l'autore sembra esprimere attraverso l'immagine del teatro una vera e propria *Weltanschauung*, in grado di riflettere ogni categoria sociale, credenza religiosa o corrente filosofica, tanto da diventare una sorta di imperativo etico nell'analisi del reale³. Significativo a questo proposito è il giudizio che dà Fozio dell'opera lucianea:

Phot. *Bibl.* 96a τὰ τῶν Ἑλλήνων κωμῳδεῖ, τὴν τε τῆς θεοπλαστίας αὐτῶν πλάνην καὶ μωρίαν ... καὶ τῶν φιλοσόφων αὐτῶν τὸ φιλόκομπον ἦθος καὶ μηδὲν ἄλλο πλὴν ὑποκρίσεως καὶ κενῶν δοξασμάτων μεστόν· καὶ ἀπλῶς, ὡς ἔφημεν, κωμῳδία τῶν Ἑλλήνων ἐστὶν αὐτῶ ἢ σπουδὴ ἐν λόγῳ πεζῶ.

Questi mette in commedia le idee dei Greci, l'incongruenza e la stoltezza del modo con cui si sono immaginati gli dèi, [...] e il carattere vanaglorioso dei loro filosofi, pieno soltanto di ipocrisia e di vuote teorie. In breve, come abbiamo detto, è per lui un intento serio quello di scrivere una commedia in prosa dei Greci.

Fozio, non lontano dal comprendere ciò che fa concretamente il nostro autore⁴, rileva che lo stile di vita dei Greci, i loro riferimenti culturali e sociali sono spesso rappresentati da Luciano con una veste scenica, sul palco di una grottesca commedia in cui il riso di fronte all'assurdo muove da un intento serio dell'autore (ἐστὶν αὐτῶ ἢ σπουδὴ). Inserendosi nel solco di una corrente culturale in cui la *paideia* riveste un'importanza fondamentale, Luciano intuì l'alto valore pedagogico del teatro e più in particolare le sue possibilità di ψυχαγωγεῖν, cioè di determinare un influsso

* Ho avuto l'occasione di presentare questo studio nell'ambito del seminario "Aletheia. Lavori in corso" presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (29 gennaio 2013) e ho parlato dei temi qui trattati in un incontro del progetto "Spiriti Magni" dell'A.I.C.C. di Venezia presso il Liceo Classico Foscarini (27 febbraio 2013). Dalla discussione e dalle osservazioni che ne sono emerse ho tratto utili suggerimenti per ripensare il testo qui pubblicato.

¹ Per una rassegna vd. MATTEUZZI (1988, 219 nn. 1-4).

² Vd. HELM (1906, 44-53); ROCAFERRER (1974, 150s.); TRÉDÉ (2002, 587-94); EDWARDS (2002).

³ Un utile contributo sul significato della 'teatralità' delle opere di Luciano si trova in MATTEUZZI (1988). Sulla metafora del teatro come *Weltanschauung* per Luciano vd. anche TRÉDÉ (2002, 594s.).

⁴ Sul fatto che Fozio avesse probabilmente colto la dimensione teatrale degli scritti di Luciano vd. MATTIOLI (1980, 11-4).

direttivo sull'anima⁵. Come afferma Licino, *alter ego* dello stesso Luciano, nel dialogo *La danza*, da teatro si esce molto più saggi e più lucidi nel giudicare le esperienze della vita, sicché, per dirla alla maniera di Omero, chi vede uno spettacolo «divertito ritorna e più sapiente»⁶.

Nel contesto delle *meletai* sofistiche, in assenza di un referente concreto – la scena teatrale – era l'aspetto performativo del *logos* ad avere un ruolo essenziale: la materia veniva offerta al pubblico con una veste spettacolare, ottenuta, oltre che con l'uso sapiente della mimica e della voce, anche grazie alla perfetta padronanza della retorica e delle sue forme⁷.

Per poter indirizzare l'anima degli ascoltatori a una rappresentazione visiva, bisognava far leva sulle loro capacità immaginative, rendendo luoghi, personaggi e circostanze visibili come se davvero si materializzassero davanti agli occhi. Strumento di capitale importanza nella teoria retorica antica, impiegato proprio allo scopo di persuadere l'uditorio stimolandone la *phantasia*, è la figura dell'*enargeia* (lat. *evidentia*)⁸. Presente già nella teorizzazione di età classica, l'*enargeia* si sviluppò soprattutto in ambito giuridico per indicare l'evidenza delle prove e riprodurre, attraverso la parola, la realtà fisica come se fosse presente al cospetto dei giudici⁹. Con la stessa prerogativa il termine si trova nei *logoi dikanikoi* di età imperiale¹⁰ e nei *progymnasmata*, dove è inscindibilmente legato all'*ekphrasis*: l'*enargeia* permette di fornire a ogni descrizione una particolare qualità visiva

⁵ La *psychagogia* è un concetto che nasce nella retorica antica, una *techne* della sofistica che permetteva attraverso l'uso di *gnomai*, piccole sentenze dall'alta potenzialità parenetica, di guidare la volontà dell'interlocutore, necessariamente verso la verità come verrà espresso nel pensiero platonico. Vd. PERNOT (2006, 60s.). Importante nell'efficacia della *psychagogia* era l'uso di una prosa artistica, vicina alla poesia, per suscitare la meraviglia degli ascoltatori secondo la concezione antica per cui ciò che è καλόν coincide con il bene (ἀγαθόν). Il legame tra il potere psicagogico della parola poetica e la θέλξις trova anche un riferimento mitico nella figura di Orfeo e compare già nella teoria estetica di Gorgia: la poesia, come anche l'oratoria, con il suo fascino trasforma la realtà, seduce e persuade le opinioni di chi ascolta. Cf. Gorg. *Hel.* 10; vd. IANNUCCI (2009). Ecco perché il teatro, che si esprime attraverso i versi e rappresentazioni sorprendenti, veniva considerato un paradigma dello *psychagogein* (cf. *infra* n. 59). Sulla *psychagogia* e il rapporto tra bellezza e paretisi nel pensiero antico vd. HADOT (1969, 7-20).

⁶ Cf. *Salt.* 4 μακρῶ πινυτώτερος καὶ τῶν ἐν τῷ βίῳ διορατικώτερος ἐκ τοῦ θεάτρου σοὶ ἐπανελήλυθα. μᾶλλον δέ, τὸ τοῦ Ὀμήρου αὐτὸ εἰπεῖν καλόν, ὅτι ὁ τοῦτο ἰδὼν τὸ θέαμα "τερψάμενος νεῖται καὶ πλεῖονα εἰδώς". La citazione è presa dall'episodio omerico delle Sirene (Hom. *Od.* XII 188), dove Odisseo viene invitato ad ascoltare, a godere della bella voce e acquisire conoscenza. L'uso dell'inserito nel passo luciano è significativo: il teatro ha la stessa capacità di ammaliare che ha il canto delle Sirene.

⁷ Sull'aspetto teatrale della Seconda Sofistica vd. KORENJAK (2000, 20-40) e CIVILETTI (2002, 42-51), che sottolinea come le *meletai* dovessero acquisire il carattere originale di una *performance* non solo grazie ai virtuosismi retorici, ma anche grazie all'abilità mimica e vocale dell'oratore. Per le declamazioni e i loro temi vd. inoltre NICOSIA (1994, 93-6), WHITMARSH (2005, 23-34).

⁸ L'etimologia della parola si lega al concetto di brillantezza e velocità (ἀργός significa letteralmente "chiaro, brillante" ma è attestato anche negli epiteti omerici col significato di "veloce"), definendo «una qualità di animazione ed evidenza visiva, quasi di immagine in movimento». Vd. MANIERI (1988, 98s.). Sul legame tra *enargeia* e *phantasia* vd. *ibid.* pp. 105-8.

⁹ L'*enargeia* è presente soprattutto in ambito giudiziario dove «the narrator set out to reproduce the vividness of ocular proof through language in absence of physical evidence». Cit. WEBB (2009, 89). Significativamente il termine compare nell'oratoria di IV sec. spesso in associazione con sostantivi quali παράδειγμα, μαρτύριον, τεκμήριον. Vd. MANIERI (1988, 109-19).

¹⁰ Per alcuni esempi si rimanda a MANIERI (1988, 110 n. 344).

che la sola narrazione non possiede¹¹. Carattere specifico dell'*enargeia* è quindi il rapporto con la vista, che dota l'esposizione di concretezza e, conseguentemente, di oggettività. In Luciano quest'uso del termine corrisponde: per esempio nel *Come si deve scrivere la storia* questi consiglia l'uso dell'*enargeia*, sicché ciascuno creda di vedere le cose che ascolta (*Hist. Conscr.* 51 τὰ πεπραγμένα καὶ εἰς δύναμιν ἐναργέστατα ἐπιδειξαι αὐτά. καὶ ὅταν τις ἀκροώμενος οἴηται μετὰ ταῦτα ὄραν τὰ λεγόμενα). Tuttavia, l'*enargeia* è per l'autore uno strumento essenziale soprattutto in vista dell'intrattenimento dell'uditorio. La retorica, infatti, deve mostrare al pubblico ogni cosa in maniera nitida e viva come se si assistesse a uno spettacolo: questa è, come la danza, un'arte mimetica e deve praticare la chiarezza per rappresentare tutto in modo palese, senza che ci sia bisogno di un interprete (*Salt.* 62 ὅπερ καὶ τοῖς ῥήτορσι, σαφήνειαν ἀσκεῖν, ὡς ἕκαστον τῶν δεικνυμένων ὑπ' αὐτοῦ δηλοῦσθαι μηδενὸς ἐξηγητοῦ δεόμενον). Così l'oratore delle declamazioni può diventare, grazie all'*enargeia*, effettivamente un attore:

Salt. 65 ὁ σκοπὸς τῆς ὀρχηστικῆς ἢ ὑπόκρισός ἐστιν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλουμένας ταύτας μελέτας διεξιούσιν.

Lo scopo della danza è la recitazione, come dicevo, allo stesso modo dei retori, e soprattutto quelli che pronunciano le cosiddette declamazioni.

Il buon retore con l'immedesimazione riproduce il *pathos* e l'*ethos* del suo personaggio (*Salt.* 35)¹² e si serve del linguaggio come di una forza viva, quasi fisica¹³, in grado di trasmettere un'immagine mentale e di penetrare le emozioni dell'uditorio.

Il paragone tra retorica e pantomima, che costituisce il *Leitmotiv* de *La danza*, rivela come il tentativo di trasformare i propri dialoghi in una *performance* teatrale, secondo quanto era stato notato anche da Fozio, abbia per Luciano un valore programmatico. Al fine di dimostrare come

¹¹ L'uso dell'*enargeia* e l'utilità che presenta soprattutto nelle narrazioni di eventi o nell'*ekphrasis* diventano oggetto della teorizzazione di Quintiliano (cf. in part. 4, 2, 123; 9, 2, 40 *dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri*) e con le stesse prerogative viene ripresa dai retori successivi autori di trattazioni sui *progymnasmata* (cf. Ps.-Hermog. *Prog.* 10 Ἐκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικός, ὡς φασιν, ἐναργῆς καὶ ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον). Vd. LAUSBERG (1988, 359s.); MANIERI (1988, 149-54); WEBB (2009, 87-106).

¹² L'oratore attraverso le parole, la modulazione della voce e un uso sapiente della mimica doveva essere in grado di impersonare personaggi diversi, il loro carattere (ἦθος ἠθοποιεῖν): un'utile testimonianza di questa pratica si trova nel libello di Luciano contro i maestri di retorica (cf. *Rh.Pr.* 18-20). Il legame tra oratoria e ὑπόκρισις si trova anche in un aneddoto riportato da Plutarco su Demostene, il quale pose la recitazione ai primi tre posti nelle doti di un buon oratore (cf. *Vit. dec. orat.* 845b). Per altri esempi su questo tema vd. BETA (1992, 133 n. 123).

¹³ Cf. quanto sostiene Luciano in uno dei suoi testi programmatici, la *prolalia* dell'*Eracle*. Nell'opera il semidio, adorato presso le popolazioni celtiche, viene considerato il patrono dell'eloquenza (*Herc.* 4) e viene rappresentato come un vecchio saggio che trascina per le orecchie con catene d'oro e ambra moltissimi uomini (*Herc.* 3). La metafora è facilmente decodificabile: la parola è dotata di una forza quasi fisica capace di trascinare le orecchie e gli animi.

questi si serva concretamente dell'*enargeia* non solo per immedesimarsi in un ruolo, ma anche per definire scenografie, cambi di scena e costumi, si prenderà come modello il *Cataplus*, uno dei dialoghi lucianeî in cui viene dato maggiore spazio all'azione drammatica. Scritto probabilmente tra il 165 e il 170 a.C., negli anni della cosiddetta produzione menippea¹⁴, questo dialogo si colloca in uno dei momenti più prolifici della carriera di Luciano, in cui si sperimentano al massimo le possibilità dello *spoudogeloion* greco, che diventa programma nello stile, attraverso la parodia, e nei contenuti, attraverso la satira¹⁵. Il *Cataplus* risulta particolarmente interessante per la nostra analisi, poiché attraverso l'*enargeia* Luciano sembra voler ricreare l'illusione scenica come un elemento vivo e tangibile davanti all'uditorio, costantemente guidato dalle esortazioni a 'vedere'¹⁶.

La mimesi del teatro è evidente sin dalla prima inquadratura ferma sulla descrizione della barca di Caronte di cui viene fornita una *ekphrasis* nei minimi dettagli. Si tratta della tecnica dell'*akribologia*, cioè la descrizione precisa dei particolari di un avvenimento, di un oggetto o di una persona che permettono di ottenere l'*enargeia*¹⁷. Così del traghetto vengono nominati la sentina,

¹⁴ La critica è concorde nel collocare il dialogo dopo la composizione de *La doppia accusa*, del 165 d.C. (vd. HALL 1981, 14), dove l'autore dichiara di aver abbandonato la retorica per scrivere nella forma del dialogo serio-comico, un nuovo genere basato sulla mescolanza del dialogo platonico con il motteggio, il giambo, il cinismo e la satira menippea (cf. *Bis acc.* 33). Il *Cataplus* presenta struttura e motivi affini all'*Icaromenippo*, alla *Negromanzia* e ai *Dialoghi dei Morti*, opere in cui risulta maggiore l'influenza del cinico Menippo, spesso scelto da Luciano come protagonista. Per i raggruppamenti cronologici di questi dialoghi sulla base della relazione con l'opera di Menippo e dei *loci similes* vd. HELM (1906); SCHWARZ (1965, 50, 70, 88). Per un approccio di tipo storico alla datazione, che tenga conto dei possibili riferimenti alle vicende contemporanee, vd. BOMPAIRE (1998, 159-62).

¹⁵ Il seriocomico ha in Luciano un valore programmatico: rivela la sanzione morale e l'insegnamento etico che ne deriva mascherati dietro l'apparenza frivola del riso ed è costitutivo di quella mescolanza di serio e faceto identificativa della poetica dell'autore (cf. *Bis acc.* 33 in cui il Dialogo filosofico accusa il Siro-Luciano di avergli tolto la seria maschera tragica per fargliene indossare una comica e satirica). L'autore deriva probabilmente la pratica dello *spoudogeloion* dai modi della divulgazione cinica (cf. Demetr. *Eloc.* 259, 261), anche se figura seriocomica è già il Socrate di Platone: il suo atteggiamento è infatti simile a quello di un Sileno o di un satiro e i suoi discorsi sono *geloioi*, ma interiormente è pieno di *σωφοσύνη* (*Symp.* 216d; 221e-222a). Per il legame tra l'opera luciana e lo *spoudogeloion* cf. l'interessante giudizio di Eunapio sull'autore (*VS* 2, 1 Λουκιανὸς δὲ ὁ ἕκ Σαμοσάτων, ἀνὴρ σπουδαῖος ἐς τὸ γελασθῆναι) e vd. BRANHAM (1989, 26-63), in part. pp. 57-63 a proposito della *Vita di Demonatte*. Sull'applicazione del seriocomico nelle tecniche compositive di Luciano vd. CAMEROTTO (1998, 120-40). Sullo *spoudogeloion* nella tradizione letteraria greca si rimanda a GIANGRANDE (1972).

¹⁶ Mi discosterò in parte nell'analisi che segue dalle osservazioni di Bellinger, il quale individua proprio nel *Cataplus* il dialogo in cui, per l'ampio spazio dedicato all'azione drammatica, risultano più evidenti alcune problematiche tecniche legate alla 'performance teatrale'. Vd. BELLINGER (1928, 23-9). Il critico si concentra in particolare nell'analisi degli elementi di transizione e degli indicatori di cui Luciano si serve per segnalare entrate e uscite dei personaggi, inizio e fine di battuta, cambi di scena. A proposito della scenografia Bellinger, tuttavia, sostiene che «the audience does not need to visualize the background in order to visualize the characters» e che bastava nominare alcuni personaggi tradizionalmente legati a un ambiente specifico per evocarne i dettagli: all'inizio del dialogo «when Clotho answers and we learn that the first speaker was Charon, the picture of the shores of Styx is at once complete». Cit. BELLINGER (1928, 5). Questa ipotesi è vera solo in parte: certamente la figura di Caronte non poteva che guidare l'immaginazione del pubblico verso la rappresentazione della palude Stigia, ma da un'analisi più approfondita si può notare che il tentativo di riprodurre attraverso la parola anche scenografie e costumi è un interesse specifico dell'autore.

¹⁷ Dell'*akribologia* tratta Demetrio nel suo trattato *Sullo stile* (209s. γίνεται δ' ἡ ἐνάργεια πρῶτα μὲν ἐξ ἀκριβολογίας καὶ τοῦ παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν) e riporta come esempio Hom. *Il.* XXI 157-265, dove viene descritto nei minimi dettagli il lavoro di un contadino impegnato in opere di irrigazione. Per la descrizione *ex pluribus* come mezzo per ottenere la vividezza vd. WEBB (2009, 90-3).

l'albero maestro, la vela, i remi, gli stropi, l'ancora, elementi che corrispondono esattamente alle immagini della barca di Caronte sui rilievi dei sarcofagi del II sec. d.C.¹⁸. Grazie a questi cenni il pubblico poteva facilmente visualizzare l'imbarcazione come se fosse un oggetto scenico, richiamandone i dettagli dalla propria esperienza quotidiana.

Altri esempi di *akribologia* si trovano nel dialogo significativamente in corrispondenza dei cambi di scena oppure nella presentazione di nuovi personaggi. In queste occasioni, per sostenere la capacità di visualizzazione del pubblico Luciano si serve efficacemente del verbo ὀράω quasi sempre alla seconda persona singolare, in modo da costituire un'allocuzione diretta, e spesso all'interno di un inciso (*Cat.* 3, 6, 14, 19 ὀράς; *Cat.* 1, 3, 4, 19, 26 ὡς ὀράς), cioè un sintagma indipendente rispetto al testo che quindi svolge la funzione specifica di sollecitare e guidare l'immaginazione visiva dell'uditorio. Quando ὀράω si trova alla prima persona singolare e plurale, invece, viene utilizzato come una sorta di formula di transizione per effettuare i cambi di scena: *Cat.* 3 δεδεμένον τινὰ ἐαυτοῖς καὶ ἄλλον γελῶντα ὀρῶ (finisce il dialogo tra Cloto e Caronte e arriva Hermes con la folla dei morti); *Cat.* 8 Φέρ' ἴδω τίς ἐστί (termina il catalogo dei morti e inizia lo scambio agonale tra Cloto e Megapente); *Cat.* 16 παροικῶν ἄνω τῷ τυράννῳ πάνυ ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γιγνόμενα παρ' αὐτῷ (Micillo passa dalla descrizione della 'scena dell'Ade' a quella della 'scena del mondo'); *Cat.* 17 καὶ μεταξὺ γὰρ πλείοντες τὰ λοιπὰ γελασόμεθα οἰμῶζοντας αὐτοὺς ὀρῶντες (Micillo termina la sua orazione ed esorta tutti a compiere la traversata).

Luciano di volta in volta fornisce particolari sui personaggi o indicazioni sceniche: Hermes fa il suo ingresso sul 'palcoscenico' sudato, impolverato, ansimante (*Cat.* 3 οὐχ ὀράς δὲ καὶ τὸν Ἐρμῆν αὐτὸν ἰδρῶτι ῥεόμενον καὶ τῷ πόδε κεκοιμμένον καὶ πνευστιῶντα; μεστὸν οὖν ἄσθματος αὐτῷ τὸ στόμα); i morti mantengono le fattezze che avevano in vita (di quelli uccisi dai briganti si possono vedere persino le ferite: *Cat.* 6 Πάρεισιν οἶδε οἱ τραυματίαι οὐς ὀράς); l'*ekphrasis* della reggia e delle vesti del tiranno gareggia con lo splendore della *tryphe* orientale (cf. *Cat.* 16); in *Cat.* 20 i continui riferimenti ai dettagli sonori durante la traversata e l'uso delle onomatopee ambiscono a riprodurre il coro dei morti che nella memoria uditiva del pubblico doveva sovrapporsi alle contemporanee lamentazioni rituali¹⁹. L'ultima scena, invece, non è

¹⁸ Vd. e.g. il rilievo del sarcofago conservato al Museo Civico di Velletri rappresentante il mito di Alcesti (*LIMC* s.v. Charon I 52).

¹⁹ Il canto dei morti è modellato secondo le regole del *threnos*, come mostra l'anafora dei gemiti all'inizio di ogni *kolon* (Οἴμοι... Οἴμοι... Ὅττοτοῖ) che ha la funzione di articolare il lamento all'interno di un orizzonte definito dato da

introdotta da verbi appartenenti al campo semantico della vista: è, infatti, tutto buio, sicché gli ascoltatori sono realisticamente invitati a 'non vedere', e i dettagli sono dati per privazione (*Cat.* 21 οὐδὲν οὔτε καλὸν οὔτε κάλλιον). Infine una nuova esortazione di Cinisco a Micillo (*Cat.* 21 ἰδοὺ γοῦν) riaccende la luce: è arrivata Tisifone recante una fiaccola in mano con cui si apre la scenografia del processo di Radamanto.

L'attenzione ai dettagli, inoltre, emerge con particolare precisione nella descrizione di quelle 'maschere' (il servo, il povero, l'avarò, il tiranno), prese in prestito dalla commedia nuova o dalla tragedia, che costituiscono buona parte della galleria dei personaggi lucianei. Colpisce non tanto la fedeltà ai rispettivi caratteri psicologici, ma la precisione nella presentazione dei dettagli fisici, introdotti immancabilmente dal verbo ὁράω. Per quanto riguarda la *Nea* si vedano, per esempio, i pochi tratti con cui Luciano delinea rispettivamente il *servus currens* Hermes²⁰ al momento del suo ingresso in scena (cf. *Cat.* 3) o il ciabattino Micillo, figura del povero, rappresentato scalzo e sporco di nero per via del lucido da scarpe (*Cat.* 15). Ma degno di menzione è soprattutto il ritratto dell'avarò Gnifone a *Cat.* 17: questi è pallido, smunto (ὡς ὠχρὸς ἀεὶ καὶ ἀύχμηρὸς ἦν, φροντίδος τὸ μέτωπον ἀνάπλεως), sempre intento a raccogliere e contare il denaro (μόνοις τοῖς δακτύλοις πλουτῶν, οἷς τάλαντα καὶ μυριάδας ἐλογίζετο), riprendendo quelli che erano i tratti fisiognomici tipici della figura che si erano consolidati da una parte nella tradizione comica²¹, dall'altra in quella diatribica²².

All'estetica sontuosa della tragedia corrisponde, invece, la processione del tiranno Megapente in *Cat.* 16, quasi del tutto analoga a quella del *basileus* in *Gall.* 24: vi ricorrono gli stessi elementi ecfrastici tipici dei *mirabilia* dei palazzi orientali (Athen. XII 514e-f, 539d), quali la ricchezza delle vesti, l'oro lavorato, la moltitudine dei seguaci. Questa sovrapposizione non è casuale, ma rappresenta un richiamo specifico al teatro: gli abiti orlati di porpora e oro avvolsero per la prima

sillabe emotive stereotipe che si ripetono periodicamente. La parodia di Micillo ricalca la struttura antifonale che è un altro aspetto tipico della musicalità del *threnos*. Vd. ALEXIOU (1974, 131-7); DE MARTINO (2008, 115-25).

²⁰ Vd. *infra* n. 42.

²¹ Alcuni di quelli che saranno i tratti convenzionali dell'avarò si trovano già nella commedia antica, si pensi al ritratto di Strepsiade nelle *Nuvole* di Aristofane, intento a contare i soldi sui registri e pronto a risparmiare persino sull'olio della lampada (cf. Ar. *Nub.* 18-20, 56-9), ma si definiranno con maggior precisione nella commedia nuova come si vede nell'Eucalione dell'*Aulularia* di Plauto: cf. e.g. Pl. *Aul.* 65s., 71s., 201s. Eucalione è pieno di preoccupazioni, non riesce a dormire la notte ed è continuamente assillato dal timore di furti. Sui caratteri dell'avarò nella commedia nuova vd. TOMASSI (2011, 278s.).

²² Il ritratto di un tipo psicologico era materiale delle scuole di retorica e faceva parte della propaganda cinica influenzata dallo stile fiorito di Bione di Boristene a sua volta erede della teoria peripatetica sui "caratteri". L'avarò nel cinismo è il paradigma di colui che, pur possedendo diversi beni, non giunge mai a godere di quello che ha. Cf. Teles fr. 34s. Hense per il paragone con la pena di Tantalo; Bion fr. 41 Kindstr. Vd. OLTRAMARE (1926, 54). Per altri ritratti di avari in Luciano che presentano le stesse caratteristiche del Gnifone del *Cataplus* cf. *Tim.* 13s., *Gall.* 29, 31 (l'avarò è pallido, smunto, insonne per timore che qualcuno possa derubarlo e ha le dita consumate a forza di contare il denaro).

volta gli attori protagonisti dei *Persiani* di Eschilo per poi diventare il comune denominatore di tutti i *Gewaltherrscher* fino alla tarda età imperiale²³. Anche i tiranni tragici, infatti, vennero rappresentati attraverso le vesti dei sovrani persiani, di cui condividevano il binomio *tryphe-hybris*: i ritratti dei despoti in Luciano imitano esplicitamente la scenografia teatrale (cf. *Gall.* 24 ἡ ἄλλη τῆς ἀρχῆς τραγωδία πᾶσα ἐς ὑπερβολὴν ἐξωγκωμένη), cui allude anche l'invito a 'spogliarsi' alla fine del dramma (cf. *Cat.* 16 ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν; *Gall.* 26).

Grazie ai continui riferimenti alla scena, personaggi e ambienti si delineano nell'immaginazione del pubblico, possono essere distinti con chiarezza e acquistano una fisicità concreta. Persino le voci ciniche del dialogo sembrano degli attori che si muovono sulla scena dell'Ade. Questo non doveva rappresentare un fatto eccezionale nell'esperienza quotidiana dell'uditorio: le fonti sono concordi nell'individuare proprio nel teatro il luogo privilegiato in cui i cinici denunciavano la corruzione del potere imperiale, dove quindi trova spazio l'ideale lotta del *sophos* nei confronti del *tyrannos*²⁴. Alla pari di attori inoltre i cinici indossavano il loro 'vestito scenico' (σχῆμα cf. Dio Chrys. 34.2): la bisaccia, il mantello logoro, il bastone si aggiungevano a una certa teatralità nella posa e nella predicazione²⁵. Diogene stesso era nel II secolo sicuramente un personaggio leggendario (inserito per questa ragione tra personalità di spicco dei *progymnasmata*)²⁶ come del resto piene di spunti drammatici sono le sue *chreiai*²⁷. Inoltre non dovevano mancare rituali scenografici messi in piedi dai capi spirituali delle nuove sette²⁸, capaci di avere una forte presa sulle masse in quella che è stata definita come una 'Age of Anxiety'. Tra di loro spicca all'interno dell'opera luciana la figura del cinico Peregrino Proteo: la sua morte sul rogo fu allestita come una gigantesca messinscena, culmine di una vita votata alla finzione tragica (*Peregr.* 3, 21).

²³ Vd. ALFÖLDI (1955, 22-32).

²⁴ Vd. BRANACCI (1994, 448). Il cinico Isidoro proprio in un teatro lanciò la sua invettiva contro Nerone (Svet. *Ner.* 39, 5) e lo stesso avvenne per un cinico di nome Diogene e un altro di nome Era che biasimarono Tito e Berenice (Dio Cass. 66, 15, 5). In una pseudo-epistola cinica anche l'incontro tra Diogene e Alessandro è ambientato in un teatro (ps. *Diog. Ep.* 33, 1 Ἐκαθήμην ἐν τῷ θεάτρῳ).

²⁵ Cf. la descrizione di Peregrino davanti all'assemblea dei Pariani: *Peregr.* 15 ἐκόμα δὲ ἤδη καὶ τρίβωνα πιναρὸν ἡμπείχετο καὶ πήραν παρήρητο καὶ τὸ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἦν, καὶ ὅλως μάλα τραγικῶς ἐσκεύαστο. Sull'abbigliamento dei cinici cf. anche *Vit. Auct.* 8 (τουτί μοι λεοντή, τὸ τρίβώνιον): Diogene al momento di salire sul banco per essere messo in vendita è individuato dal compratore grazie al mantello e al bastone, che come le vesti di una messinscena comica servono a definire il 'tipo' di personaggio comparso sulla scena. Per gli aspetti teatrali de *Le vite all'incanto* vd. IANNUCCI (2011, 2).

²⁶ Cf. per esempio il capitolo dedicato alla *chreia* nei *Progymnasmata* di Elio Teone (97-102).

²⁷ Vd. BRANHAM (1989, 53). Anche la *Vita di Demonatte* scritta da Luciano presenta una struttura per episodi invece di costituire un *continuum* narrativo.

²⁸ La biografia del falso-profeta Alessandro di Abonutico offre un chiaro esempio di questo: nel libello Luciano si serve impietosamente della propria *vis* satirica per mettere alla berlina le macchinazioni, l'apparato scenico e l'atteggiamento tragico di questo personaggio ambiguo, fondatore di un nuovo culto profetico. Ricorrono più volte nel testo termini provenienti dal campo semantico del teatro (τραγωδία, μηχανήμα, μηχανᾶσθαι). Cf. in part. *Alex.* 11s., 60 e per un commento vd. TRÉDÉ (2002, 592).

2. Il ruolo della *paideia* nella ricezione della *performance* retorica

Nell'analisi fin qui condotta, e soprattutto negli ultimi esempi riportati, si può notare che per garantire il corretto funzionamento dell'*enargeia* era necessario che l'esperienza del pubblico avesse dei punti in comune con quella del retore: gli ascoltatori dovevano aver ben presenti le forme esteriori tipiche della rappresentazione di scene e personaggi, per poter così completare per sineddoche i dettagli forniti dal retore su questi.

Qualsiasi pubblico riconosce più facilmente ciò che si aspetta e nel II sec. d.C. niente più del teatro costituiva un fenomeno capace di fornire a chiunque la conoscenza delle principali vicende mitiche e di una serie di 'tipi psicologici' (l'avaro, il povero, il tiranno, l'etera, etc.). Teatro che in quest'epoca si esprime soprattutto in quelle forme che sono maggiormente in grado di allettare la vista e l'udito del pubblico. Si vede, infatti, il trionfo della danza e della musica attraverso lo spettacolo della pantomima, che tramite articolate coreografie si faceva interprete dei miti tradizionali²⁹. Continuavano, inoltre le rappresentazioni tragiche, anche se con modalità diverse rispetto agli originali del V sec. a.C.³⁰, mentre tra quelle comiche, se la commedia antica resisteva nella forma delle *diaskeuai*³¹, la commedia nuova con la sua galleria di 'maschere' era ancora fertile, anche se in concorrenza con forme di rappresentazione più popolare come la farsa mitologica e il mimo³².

Tutte queste forme di spettacolo, e in particolare la diffusissima pantomima, da una parte quindi contribuivano a fissare nella memoria del pubblico, attraverso maschere, costumi e oggetti scenici, un repertorio di immagini e di gesti, dall'altra riproducevano l'intero patrimonio storico-mitico del passato classico, definendo meglio i contenuti di quella *paideia* culturale condivisa da

²⁹ Sulla pantomima cf. il dialogo *Sulla danza* di Luciano, usato dalla critica moderna come fonte per gli studi sul teatro in età imperiale. Sull'origine del genere, le sue caratteristiche e la sua fortuna in età imperiale vd. SCHOUER (1987, 283s.); BETA (1992, 9-38); LADA-RICHARDS (2007, 19-28); GARELLI (2007, 25-208).

³⁰ Nelle tragedie, eliminate le parti corali, sopravvivevano solo i trimetri giambici, eseguiti cantati con accompagnamento musicale dagli attori, che comparivano sulla scena bardati di maschere e costumi tragici. Vd. HALL (1981, 14s.); SCHOUER (1986, 270-82); GARELLI (2007, 52-72). Sui costumi degli attori cf. la caricatura che ne fa Luciano in *Salt.* 27. Sull'ipotesi che non si trattasse di "cabinet-dramas" vd. JONES (1993, 47s.).

³¹ Il termine *διασκευή* si trova attestato un'unica volta col significato di "esecuzione, rappresentazione" in Dio Chrys. 32, 94, dove si fa riferimento all'uso contemporaneo di portare in scena Carione o Davo ubriachi, le maschere dei servi della commedia nuova, o persino Eracle vestito da donna ἐν ταῖς κωμωδίαις καὶ διασκευαῖς. Secondo Paul Veyne le *διασκευαί* sarebbero dei *remakes* o dei riadattamenti delle commedie classiche, che probabilmente sopravvivevano in età imperiale accanto alle commedie nuove. Vd. VEYNE (1989, 339-45). Sulla perpetuazione dei generi classici in età imperiale vd. JONES (1993), in part. per le testimonianze archeologiche sulla rappresentazioni della commedia ἀρχαία vd. pp. 46s.

³² Sulla commedia nuova cf. Luc. *Salt.* 29 ἡ κωμωδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον μέρος τοῦ τετραπλοῦ αὐτῆς νενόμικεν, οἷα Δάων καὶ Τιβείων καὶ μαγεύρων πρόσωπα. Per altri riferimenti alla commedia nuova in età imperiale vd. JONES (1993, 42-8) e sui caratteri della farsa e del mimo vd. SCHOUER (1987, 282s.).

oratore e auditorio, che permetteva una migliore ricezione della *performance* retorica.

La *paideia*, così come era concepita nel fenomeno culturale della Seconda Sofistica, non si limitava soltanto alla mera educazione scolastica, ma serviva a difendere l'eredità ellenica all'interno del dominio politico di Roma, era un mezzo di auto-definizione e un modo per nutrire e diffondere il senso di appartenenza a una greicità culturale³³. Sempre ne *La danza* Luciano suggerisce l'idea che questa non fosse appannaggio di una casta di letterati, ma che assistere agli spettacoli teatrali fosse una delle diverse occasioni con cui si poteva ricevere una qualche forma di educazione nella sua epoca³⁴: gli stessi attori di pantomima non erano affatto *apaideutoi*, ma al contrario dovevano conoscere «tutto ciò che avvenne a partire dal Caos e dalla prima nascita dell'Universo fino ai tempi di Cleopatra in Egitto» e «non ignorare nessuna delle vicende narrate da Omero, Esiodo e dai migliori poeti e in particolare quelle tragiche»³⁵. Se si prende in considerazione quest'ultimo dato, si può capire come il testo di molti dialoghi di Luciano, abile nel giocare con il materiale tradizionale, dovesse raggiungere vasti strati dell'uditorio anche negli accenni apparentemente più cursivi. Sebbene la *paideia* secondo il parere dell'*élite* culturale del tempo potesse essere acquisita solo attraverso la conoscenza diretta dei testi, la presenza alle *performances* dei sofisti di un pubblico che non era né ristretto, né omogeneo conferma il fatto che si trattasse di un concetto estremamente fluido, poiché chiunque, seppur in diverso grado, possedeva la formazione che gli permetteva di assistere alle declamazioni e di orientarsi all'interno del patrimonio tradizionale greco³⁶. Luciano spesso individua il suo pubblico ideale nei *pepaideumenoï*, soprattutto in vista del buon esito delle operazioni parodiche innescate nel testo che inevitabilmente presuppongono una conoscenza letteraria più o meno puntuale dei classici³⁷, ma per ottenere un discreto successo doveva essere capace di intrattenere anche la massa dei πολλοί che prendeva parte all'audizione, prevedendone l'orizzonte conoscitivo. Fondamentale era quindi la scelta dei temi: quelli a carattere mitologico

³³ Vd. KORENJAK (2000, 38s.).

³⁴ Sul significato della relazione tra la *paideia* e i generi teatrali più popolari come la pantomima vd. LADA-RICHARDS (2007, 98-103 e 108-12).

³⁵ (Trad. M. Nordera). *Salt.* 37 Ἀπὸ γὰρ χάους εὐθύς καὶ τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως ἀρξάμενον χρὴ αὐτὸν ἅπαντα εἰδέναι ἄχρι τῶν κατὰ τὴν Κλεοπάτραν τὴν Αἰγυπτίαν; *Salt.* 61 Ἐυνελόντι δὲ εἰπεῖν, οὐδὲν τῶν ὑπὸ τοῦ Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου καὶ τῶν ἀρίστων ποιητῶν καὶ μάλιστα τῆς τραγωδίας λεγομένων ἀγνοήσει.

³⁶ Secondo M. Korenjak i retori della Seconda Sofistica dovevano tener conto di almeno tre tipologie di ascoltatori: le masse popolari che non avevano goduto di alcuna lezione di retorica, ma che avevano comunque una competenza mitologica di base e una qualche esperienza degli stilemi tipici dell'atticismo; l'uditorio con formazione retorica (*pepaideumenoï*), che apparteneva ai ceti elevati e che possedeva una buona conoscenza degli autori e delle regole proprie dei diversi generi letterari; il professionista della retorica (il sofista e i suoi allievi) che aveva conoscenze e competenze pari a quelle dell'oratore. Vd. KORENJAK (2000, 41-64).

³⁷ Sulla ricezione della parodia in Luciano e sul *pepaideumenoï* come destinatario privilegiato del testo parodico vd. CAMEROTTO (1998, 261-74).

probabilmente erano più facilmente comprensibili dal πλῆθος grazie alla continua interazione con il mito a cui era sottoposto quotidianamente l'uomo di età imperiale negli spazi sia pubblici che privati³⁸.

Un'opera come il *Cataplus* si rivela di nuovo particolarmente interessante per indagare le relazioni che intercorrono tra l'opera luciana e il teatro, e le finalità di questo connubio. Innanzitutto l'ambientazione nell'Aldilà presupponeva come destinatario un pubblico relativamente ampio e stratificato. L'opuscolo *Il lutto* è, infatti, esemplificativo del fatto che certe credenze relative alla vita dopo la morte e all'articolazione della geografia dell'Ade facevano parte del bagaglio culturale di tutti. Più in particolare la conoscenza dei diversi miti e motivi doveva provenire in parte dal teatro contemporaneo: la commedia nuova offriva un repertorio di 'tipi' (cf. *Salt.* 29), quali la figura dell'avaro che compare in *Cat.* 17 o quella famosissima del *servus currens* rappresentata nel dialogo dal dio Hermes, mentre la tragedia proponeva le immagini dei tiranni cui l'autore attinge per la descrizione di Megapente in *Cat.* 15, la pantomima coprendo quasi tutto il patrimonio mitologico³⁹ inscenava le peregrinazioni di Odisseo, la vicenda di Protesilao e Laodamia, il mito di Alceste. Quest'ultimi nel *Cataplus* sono richiamati solo da fugaci accenni⁴⁰, ma certamente dimostrano il grado di diffusione che avevano alcune storie presso il vasto pubblico.

La frequentazione degli spettacoli contemporanei poteva rendere consueti non solo i contenuti di questa enciclopedia culturale a cui retore e uditorio facevano riferimento, ma anche aspetti più formali. Per esempio, alcune delle strategie comiche adottate da Luciano nel *Cataplus*, ereditate dalla commedia antica, erano comuni anche alle nuove espressioni del teatro imperiale.

Una di queste, usata sistematicamente dall'autore nel dialogo, è il meccanismo comico del 'travestimento mitologico'⁴¹ tramite cui si rappresenta con un aspetto basso e ridicolo un contenuto alto, facendo delle divinità le vittime privilegiate di tale operazione: Caronte appare come un vecchio marinaio burbero (*Cat.* 1, 5), Hermes come il servo *factotum*, di cui volentieri ci si lamenta e dal quale ci si aspetta qualche inganno (*Cat.* 1, 4), Cloto, Atropo e Radamanto non sono nient'altro

³⁸ L'onnipresenza del mito si manifestava soprattutto grazie all'arte figurativa: si pensi, per esempio, ai quadri mitologici sulle pareti e sui pavimenti delle case pompeiane, ai rilievi sui sarcofagi nelle camere sepolcrali, ai gruppi statuari e ai mosaici nei teatri e nelle terme. Per questo 'linguaggio per immagini' specifico dell'età imperiale e i suoi riflessi nella quotidianità vd. ZANKER (2008, 36-9).

³⁹ Cf. il lungo catalogo in Luc. *Salt.* 37-60 e la conclusione συνελόντι δὲ εἰπεῖν, οὐδὲν τῶν ὑπὸ τοῦ Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου καὶ τῶν ἀρίστων ποιητῶν καὶ μάλιστα τῆς τραγωδίας λεγομένων ἀγνοήσει (61).

⁴⁰ Nel dialogo compaiono rispettivamente in *Cat.* 13 (κὰν ἰδιώτην με ποιήσον, ὦ Μοῖρα, τῶν πενήτων ἕνα, κὰν δοῦλον ἀντὶ τοῦ πάλα βασιλέως) un'allusione alle parole di Achille nella *Nekyia* omerica (*Od.* XI 489-91), in *Cat.* 8 (ἡμιτελής γὰρ ὁ δόμος καταλέλειπται) una parafrasi a Hom. *Il.* II 700s. in cui si tratta della vicenda di Protesilao e Laodamia e infine in *Cat.* 10 il motivo della sostituzione dell'amante per l'amato che trova un paragone nel mito di Alceste.

⁴¹ Vd. BRANHAM (1996, 131).

che funzionari zelanti. L'incongruenza che scatena il riso è dovuta allo scarto tra "voice" e "role": esseri sovrumani si trovano coinvolti in attività ripetitive e confrontabili con l'esperienza ordinaria. La verosimiglianza è garantita dal ricorrere della parola ἔθος (*Cat.* 4, 5 ὡς ἔθος; *Cat.* 20 ἐς τὸ ἔθος; *Cat.* 28 Ἔθος ἐστίν) che riporta il comportamento degli dèi e l'organizzazione interna della realtà oltremondana alla logica della *routine*. Di nuovo il pubblico aveva quindi la possibilità di riconoscere nei caratteri delle divinità lucianee in parte gli atteggiamenti buffoneschi di cui si era abusato abbastanza nella commedia e nella farsa⁴², in parte i nuovi tipi sociali nati in epoca imperiale⁴³.

Al teatro comico rimandano inoltre l'uso di nomi parlanti (Megapente, Cinisco), le personificazioni che permettono persino a oggetti inanimati di assumere un ruolo (la Lampada e il Letto in *Cat.* 27) e la rottura dell'illusione scenica: Agatocle, il medico morto per la febbre in *Cat.* 6 e forse anche Teagene, omonimo del filosofo cinico allievo di Peregrino Proteo, sono probabilmente personaggi contemporanei, conosciuti dal pubblico e inseriti tra i morti per strappare una risata agli ascoltatori⁴⁴.

Più vicini al gusto e alla formazione dei *pepaideumenoí* sono, invece, i contraddittori verbali, un elemento specifico della struttura della commedia attica⁴⁵, che permettono il confronto tra due tesi opposte, di cui quella vincente corrisponde alla posizione dell'autore. Nel *Catapulus* sono riconoscibili due confronti dialettici, in cui viene coinvolto il personaggio del tiranno presentato all'uditorio come ἀλαζών (*Cat.* 7), figura chiave nella commedia antica. Nel primo (*Cat.* 8-12) attraverso uno scambio serrato di battute tra Cloto e Megapente Luciano ritrae l'*ethos* del tiranno secondo un andamento totalmente imperniato sugli esercizi retorici: invece di descrivere il despota come obiettivo di biasimo, è dalle sue richieste e risposte che trapela la sua scelta morale e il suo

⁴² I modi ruvidi di Caronte appaiono, per esempio, già abbastanza inflazionati nella commedia antica (in *Ran.* 189 a Dioniso che gli chiede dove approderanno Caronte risponde ἐς κόρακας), Hermes anche nella *Pace* di Aristofane sembra essere particolarmente incline alle tentazioni della gola (*Pax* 192s.; cf. *Cat.* 3 in cui Caronte allude alla preferenza del dio messaggero per nettare e ambrosia) e si scherza sul suo ruolo di servitore (in *Pax* 201s. mentre tutti gli dèi scappano per l'arrivo di Polemos Hermes è costretto a restare indietro a far la guardia alle loro masserizie). Ma ancora più evidente è l'assimilazione del dio messaggero al 'tipo' del *servus currens* della commedia nuova, una sovrapposizione 'fortunata' che ritorna anche in altre opere lucianee: vd. l'analisi di LANZA (2004, 194) sulla caratterizzazione di Hermes nei *Dialoghi degli dei*.

⁴³ La precisione con cui vengono compiute le operazioni di imbarco è probabilmente un riflesso dell'aumento della burocrazia in età imperiale (le *Moirai* possiedono tutte registri su cui, nonostante la loro antonomastica preveggenza, devono paradossalmente riscontrare il numero dei morti) che permeava anche le attività commerciali (Caronte, Cloto, Hermes sembrano soci di una compagnia di trasporti). Sull'attività di mercatura in età imperiale vd. GIARDINA (1989, 276-81).

⁴⁴ Su Agatocle vd. LEDERGERBER (1905, 112) che riporta come esempi simili di rottura dell'illusione scenica nella commedia Ar. *Ach.* 1032, 1222 e *Vesp.* 1432.

⁴⁵ Vd. SIFAKIS (1992, 131).

carattere riprovevole⁴⁶. Il secondo confronto si sviluppa in una vera propria scena agonale (il processo del tiranno al cospetto di Radamanto), sezione immancabile nelle commedie di Aristofane, che per posizione e importanza costituiva il momento centrale dell'azione drammatica. L'inserimento di un processo a fine dialogo offriva certamente all'uditorio colto un *pattern* riconoscibile; tuttavia la pratica della spettacolarizzazione dei casi giudiziari, spesso volutamente costruiti attorno a dilemmi fittizi e stravaganti, era consueta nelle declamazioni della Seconda Sofistica e ciò aveva probabilmente reso familiare anche agli *apaideutoi* il lessico giuridico e le pose delle due controparti, considerate dallo stesso Luciano simili a quelle di attori⁴⁷.

Enargeia e *paideia*, quindi, interagiscono nella *performance* retorica e collaborano allo scopo di educare l'immaginazione visiva del pubblico: la prima plasma e rende vivi personaggi e scenari nella mente degli ascoltatori, mentre la seconda ne costruisce le competenze e fornisce loro un repertorio di immagini, che vengono di volta in volta richiamate alla memoria dall'oratore tramite i mezzi espressivi della retorica. Se l'*enargeia* assicura la persuasione, chi ascoltava le declamazioni non aveva però un ruolo passivo, bensì era chiamato a partecipare il più possibile alla definizione dell'illusione scenica⁴⁸.

3. Dalle immagini all'anima: il teatro come esercizio morale

La necessità di rapportare continuamente ogni sequenza del dialogo alla scena teatrale risponde – come si è già accennato all'inizio – a una esigenza sia comunicativa che etica. Assistiamo in Luciano all'evoluzione di una tendenza che si manifesta già dal IV sec. a.C., quando, contemporaneamente a una maggiore diffusione delle rappresentazioni teatrali⁴⁹, compare nella diatriba cinico-stoica la metafora del saggio come attore, che deve essere capace di assumere il ruolo che gli è stato assegnato da *Tyche*⁵⁰ senza desiderarne altri:

Bion fr. 16 Kindstr. καὶ γὰρ αὕτη, φησὶν ὁ Βίων, ὡσπερ ποιήτρια, ὅτ' ἐμὲν πρωτολόγου, ὅτ' ἐ δὲ δευτερολόγου περιτίθησι πρόσωπον, καὶ ὅτ' ἐμὲν βασιλέως, ὅτ' ἐ δὲ ἀλήτου. μὴ οὖν βούλου δευτερολόγος ὦν τὸ πρωτολόγου πρόσωπον· εἰ δὲ μή, ἀνάρμοστόν τι ποιήσεις.

⁴⁶ Vd. il metodo con cui deve essere descritta l'ubriachezza secondo Libanio in WEBB (2009, 68).

⁴⁷ Cf. *Pr. Im.* 16 in cui Polistrato si definisce attore della difesa (ὡς οὐ φαῦλόν με ὑποκριτὴν ἕξων τῆς ἀπολογίας) e progressivamente il lessico delle battute successive passa dall'ambito giuridico a quello scenico. Vd. CISTARO (2009, 241).

⁴⁸ Sul ruolo dell'ascoltatore delle declamazioni cf. Plut. *Rect. rat. aud.* 45e (questi deve essere κοινωνὸς γὰρ ἔστι τοῦ λόγου e συνεργὸς τοῦ λέγοντος); vd. WEBB (2006, 35).

⁴⁹ Vd. TRÉDÉ (2002, 587).

⁵⁰ Sui diversi significati che assume il *mimus vitae* nella diatriba vd. ROCA FERRER (1974, 150s.).

E, infatti, questa [*Tyche*], disse Bione, come una regista di un dramma, talvolta assegna la maschera di primo attore, talvolta quella di secondo attore, talvolta quella del re, talvolta quella del vagabondo. Non volere dunque la maschera del primo mentre sei il secondo, altrimenti reciterai una parte discordante.

Diog. Laert. 7, 160 (Aristone di Chio) ... εἶναι γὰρ ὅμοιον τὸν σοφὸν τῷ ἀγαθῷ ὑποκριτῇ, ὅς ἂν τε Θερσίτου ἂν τε Ἀγαμέμνωνος πρόσωπον ἀναλάβῃ, ἐκάτερον ὑποκρίνεται προσηκόντως.

Il saggio è, infatti, simile a un buon attore che può assumere la maschera di Tersite come quella di Agamennone e interpreta ciascuno dei due in maniera corretta.

In epoca imperiale questa metafora limitata a una singola componente del microcosmo scenico (l'attore) o viene semplicemente riproposta come motivo retorico e letterario⁵¹ oppure, più frequentemente, viene estesa al macrocosmo della realtà umana e alla totalità della storia dell'uomo diventando una pietra di paragone negativa: il mondo rappresenta un'aberrazione rispetto alla verità, il regno dell'illusione, dell'ostentazione spettacolare, della vuota apparenza⁵². Luciano adotta quest'ultima prospettiva e applica l'immagine del teatro e soprattutto della tragedia a tutto ciò che si configura come una messinscena: chiunque abbia la pretesa di assumere una qualche importanza sul palcoscenico della vita viene paragonato all'attore tragico. Così, per esempio, i filosofi, poiché appartengono a una stirpe vanagloriosa, boriosa, gonfiata di tracotanza (τετυφωμένον ὕβρεως), somigliano τοῖς τραγικοῖς ἐκείνοις ὑποκριταῖς (*Icar.* 29) e se si atteggiavano a essere saggi nella posa e nell'abbigliamento, la loro essenza è debole ed effeminata come quella di attori fragili come donne che devono interpretare Achille, Teseo o Eracle (*Pisc.* 31). Alla τραγωδία del potere partecipano, invece, re e tiranni: prima avanzano simili a divinità e pieni di superbia (*Gall.* 24), ma poi li si vede cadere sulla scena rivelando gli stracci sotto il costume orlato d'oro (*Gall.* 26). O sono costretti semplicemente a restituire la veste da re al termine della rappresentazione, ossia della vita (*Nec.* 16).

Se si osserva la realtà come se si assistesse a uno spettacolo – sembra suggerirci Luciano – si riesce a non cadere nell'inganno delle pompose apparenze esteriori e a dare a ciascuna cosa il suo giusto valore. L'immagine del teatro viene usata, cioè, per fare una riflessione etica sulla vita⁵³. Si

⁵¹ Epict. *Ench.* 17 Μέμνησο, ὅτι ὑποκριτὴς εἶ δράματος ... σὸν γὰρ τοῦτ' ἔστι, τὸ δοθὲν ὑποκρί-νασθαι πρόσωπον καλῶς ἐκλέξασθαι δ' αὐτὸ ἄλλου. Cf. anche Marc. Aur. 3, 8.

⁵² Si veda per esempio il seguente passo di Marco Aurelio (10, 27): «Rifletti come tutto in passato sia accaduto come avviene ora e come accadrà in futuro, e cerca di vedere tutti quei drammi e tutte quelle scene del medesimo tipo che hai conosciuto per tua esperienza diretta o attraverso la storia precedente, come, ad esempio, tutta la corte di Adriano, o quella di Antonino, di Filippo, di Alessandro o di Cresco: ebbene tutte quelle scene erano esattamente come quelle di adesso; cambiano solo i personaggi».

⁵³ Cf. l'immagine del Nigrino (18): «Mi intrattengo con la filosofia stessa, con Platone e la verità e, sedutomi come in un teatro pieno di gente, osservo intensamente dall'alto ciò che avviene, cose da un lato capaci di offrire molta *psychagogia*

tratta di un esercizio di “meditazione” nel significato antico del termine, che comporta un progressivo raffinamento della propria visione morale, un'interiorizzazione di procedimenti razionali che permettono un distacco dal modo convenzionale di osservare le cose fino a raggiungere uno stato ideale di saggezza in cui riflessione, modo di essere e di vivere coincidono⁵⁴. Nell'applicazione di questi esercizi⁵⁵ retorica e filosofia entrano in simbiosi: la capacità della prima di sollecitare l'immaginazione e di piegare gli animi attraverso la persuasione viene messa al servizio della seconda. La metafora del teatro si rivela particolarmente adatta a questo scopo. In essa interviene l'*enargeia* (lat. *evidentia*), attraverso la quale come si è visto si concretizza l'aspetto fisico della scenografia nei suoi dettagli più minuti creando figure immediatamente comprensibili alla mente di chi medita. E insieme agisce la *μείωσις* (lat. *minutio*): tutta la realtà umana viene confinata nei limiti di spazio e di tempo di una tragedia o di una commedia e se ne rivela così l'infinita miseria di fronte all'incommensurabilità del tutto. Infine interviene il principio della divisione (*μερισμός*), concepito come l'atto finale di un'azione di 'smascheramento': ogni oggetto o personaggio sulla scena viene separato nei suoi elementi quantitativi e costitutivi per rivelarne la sostanziale miseria. Un passo del *Cataplus* che esemplifica particolarmente bene l'uso di questi strumenti retorici è il paragrafo 16 in cui Micillo, eroe satirico del dialogo⁵⁶, osserva da vicino la condotta di vita del tiranno:

Παροικῶν ἄνω τῷ τυράννῳ πάνυ ἀκριβῶς ἐώρων τὰ γιγνόμενα παρ' αὐτῷ καὶ μοι ἐδόκει τότε ἰσόθεός τις εἶναι· τῆς τε γὰρ πορφύρας τὸ ἄνθος ὄρων ἐμακάριζον, καὶ τῶν ἀκολουθούντων τὸ πλῆθος καὶ τὸν χρυσὸν καὶ τὰ λιθοκόλλητα ἐκπώματα καὶ τὰς κλίνας τὰς ἀργυρόποδας· ἔτι δὲ καὶ ἡ κνῖσα ἢ τῶν σκευαζομένων εἰς τὸ δεῖπνον ἀπέκναιέ με, ὥστε ὑπεράνθρωπός τις ἀνὴρ καὶ τρισόλβιός μοι κατεφαίνετο καὶ μονονουχὶ πάντων καλλίων καὶ ὑψηλότερος ὄλω πήχει βασιλικῷ, ἐπαιρόμενος τῇ τύχῃ καὶ σεμνῶς προβαίνων καὶ ἑαυτὸν ἐξυπτιάζων καὶ τοὺς ἐντυγχάνοντας ἐκπλήττων. Ἐπεὶ δὲ ἀπέθανεν, αὐτὸς τε παγγέλοιος ὥφθη μοι ἀποδυσάμενος τὴν τρυφήν, κάμαυτοῦ ἔτι μᾶλλον κατεγέλων οἷον κάθαρμα ἐτεθήπειν, ἀπὸ τῆς κνίσσης τεκμαιρόμενος αὐτοῦ τὴν εὐδαιμονίαν καὶ μακαρίζων

e riso, dall'altro di mettere alla prova un uomo davvero integerrimo».

⁵⁴ 'Meditare' nella filosofia antica significa assimilare a tal punto un concetto che esso penetra nell'organico processo di vita dell'anima, sicché «er nicht mehr 'Gegen'stand ist, 'über' den man nachdenkt, sondern selbst als ein unmittelbar Wirkliches in uns eingehend ein Stück Seele wird». Vd. RABROW (1954, 24).

⁵⁵ P. Rabbow ha identificato l'uso di procedimenti retorici negli esercizi delle scuole filosofiche antiche, definendoli 'esercizi morali' per distinguerli dagli 'esercizi spirituali' del cristianesimo (vd. in part. gli *Exercitia spiritualia* di Ignazio da Loyola), che probabilmente derivano dai primi. Vd. RABROW (1954, 18s.). P. Hadot, riprendendo le osservazioni di Rabbow, sostiene, invece, che sia necessario chiamare 'esercizi spirituali' anche gli esercizi delle scuole filosofiche poiché «non si tratta di un codice di buona condotta, ma di una maniera di essere nel senso più forte del termine. E quindi la denominazione di 'esercizi spirituali' è in ultima analisi la migliore, poiché sottolinea come si tratti di esercizi che impegnano tutto lo spirito». Vd. HADOT (2002, 69-71).

⁵⁶ Sul concetto di eroe satirico e sulle sue caratteristiche vd. CAMEROTTO (in corso di stampa); sull'importanza della vista nella satira vd. in part. cap. IV.

ἐπὶ τῷ αἵματι τῶν ἐν τῇ Λακωνικῇ θαλάττῃ κοχλίδων.

Lassù, vivendo vicino al tiranno osservavo con grande attenzione quello che gli accadeva e credevo che fosse pari a un dio. Lo consideravo felice vedendo lo splendore della porpora, la folla dei seguaci, l'oro, le coppe tempestate di pietre preziose, i letti dai piedi d'argento; inoltre mi tormentava l'odore del grasso delle carni preparate per il banchetto, sicché mi appariva un uomo al di sopra di qualsiasi uomo, tre volte felice, quasi più bello e più alto di un intero cubito regio. Innalzato dalla buona sorte avanzava fiero nel portamento e a testa alta, riempiendo di stupore chi incontrava. Ma quando morì, quello stesso individuo, spogliato dal suo lusso, mi sembrò totalmente ridicolo, e ancor di più ridevo di me stesso che mi ero ingannato di fronte a quel rifiuto sociale, giudicando la sua felicità dall'odore del grasso delle carni e stimandolo beato per il sangue dei molluschi del mar Laconico.

Attraverso l'*enargeia* il ciabattino descrive nei particolari l'estetica tragica che caratterizza Megapente⁵⁷; con la tecnica della *μείωσις* la vita del tiranno viene così ridotta a una processione, come quella già citata a cui partecipa il *basileus* di *Gall.* 24, e infine attraverso il metodo della divisione la porpora, il tiranno e persino la stessa esistenza viene valutata sulla base della sua 'fisicità', cioè per il suo contenuto essenziale e non per la volubile apparenza con cui si presenta: la porpora è fatta da lana di pecora e sangue delle conchigliette del mar Laconico (che valore possono avere questi oggetti se considerati singolarmente?)⁵⁸, il tiranno è un semplice uomo con delle vesti pregiate addosso (come può essere simile a un dio?), la morte è la separazione dell'anima dal corpo (perché temerla?).

Luciano trasforma il *Cataplus* in una *pièce* e al suo interno fa intervenire quei meccanismi retorici che gli permettono di suggerire una morale, di offrire un insegnamento etico secondo quell'intento pedagogico che è sempre stato proprio del teatro antico⁵⁹. Il riso diventa un elemento essenziale nel perfezionamento esistenziale: la tragedia della vita viene convertita in commedia seguendo un programma proprio del cinismo⁶⁰. Questa operazione viene perseguita sia sul piano

⁵⁷ Del tripudio d'oro e porpora che caratterizza le vesti degli interpreti tragici dei *Gewaltherrscher* si è già parlato; nel passo citato vi è un riferimento anche all'alterigia e alla gravità del portamento che dovevano essere tipiche delle pose degli attori di tragedia. Per un confronto si veda la descrizione del comportamento dei diadochi in Plut. *Demetr.* 18 καθάπερ τραγικῶν ὑποκριτῶν ἅμα τῇ σκευῇ συµμεταβαλόντων καὶ βάδισμα καὶ φωνὴν καὶ κατάκλισιν καὶ προσαγόρευσιν. Lo stesso Demetrio nel racconto di Plutarco viene spesso ritratto come *tragodoumenos*: cf. *Demetr.* 41; vd. MASTROCINQUE 1979.

⁵⁸ L'applicazione del *μειωσις* alla porpora è frequente nella letteratura di quest'epoca: cf. e.g. Marc. Aur. 6, 13, dove compare la stessa immagine che si trova qui (ἡ περιπόρφυρος τριχία προβατίου αἵματιώ κόγχης δεδευμένα: la porpora non è altro che pelle di pecora bagnata di sangue di conchiglia), e Luc. *Demon.* 41 (Demonatte si avvicina a un nobile che indossa una veste di porpora e gli fa notare in maniera irridente che questa era stata portata in precedenza da una pecora).

⁵⁹ Aristotele nella *Poetica* trattando della tragedia scrive che essa guida gli animi degli ascoltatori (1450a ψυχᾶγωγῆ ἢ τραγωδία) attraverso il *μῦθος*, la *διάνοια* (la capacità di dire tutto ciò che è conveniente nei discorsi), l'*ἦθος* (la predisposizione morale dei personaggi), la *λέξις* (l'elocuzione). Tra gli ornamenti della tragedia è l'*ὄψις* (lo spettacolo) l'elemento che ha le maggiori possibilità di *flectere* (1450b ἡ δὲ ὄψις ψυχᾶγωγικόν): si capisce così l'importanza che la vista assume nella pratica retorica e filosofica.

⁶⁰ Si osservi nel *Cataplus* il passaggio dalla scena tragica, in cui si vede sfilare il tiranno, alla scena comica, introdotta

stilistico che contenutistico: esemplare a proposito è la perorazione del Dialogo di *Bis acc.* 33 che lamenta di aver perso la sua maschera tragica per indossarne una comica e satirica (e nella composizione luciana si aggiunge anche il cinico Menippo, che ride mentre morde). La commedia è dichiaratamente un mezzo con cui intervenire nella rappresentazione del reale, il riso mordace fa a brandelli oggetti, convenzioni, persone e ne rivela la vera essenza.

La scelta di Luciano di esaltare il valore pedagogico della commedia parte dal presupposto condiviso nell'ambito della diatriba cinico-stoica che il teatro possa educare e liberare la mente da giudizi errati⁶¹. Il riso, inoltre, è l'elemento che il cinismo e la commedia hanno in comune: rappresenta una sorta di epifania della *parrhesia*, perché in fondo ridere di fronte alle incongruenze è un modo di dire la verità. La coincidenza tra riso e verità è, infatti, facilmente riscontrabile nell'opera luciana: gli eroi satirici protagonisti dei dialoghi si muovono con l'intento specifico di scoprire la verità a partire da una condizione iniziale di *aporia*⁶² e il riso figura tra le virtù morali del *sophos* assieme a verità, libertà e *parrhesia*⁶³.

Il riso è una componente onnipresente nei dialoghi di Luciano⁶⁴, poiché come una forza inarrestabile pervade al tempo stesso l'ἦθος dei personaggi e degli ascoltatori. A ridere, infatti, sono sia le voci satiriche sulla scena che vedono la farsa che li circonda, sia il pubblico che è guidato a vedere e, contagiato dal riso, sollecita la propria capacità razionale esercitandosi nella ricerca della verità. Questa maniera etica di ridere sembra essere quasi un esercizio spirituale per Luciano: è un elemento che ricorre in maniera martellante nelle sue opere, in modo da favorire una certa gradualità nella progressione verso la saggezza⁶⁵, e rappresenta inoltre l'unica vera morale offerta da questo autore che ama nascondersi sotto diverse maschere e che è difficilmente inseribile all'interno

dal riso incontenibile di Micillo, in cui compare la figura dell'avarò Gnifone, uno dei 'tipi' della *Nea*.

⁶¹ Si veda Marc. Aur. 11, 6, dove l'imperatore attribuisce alla commedia due principi fondamentali della filosofia cinica (la *παρρησία* e la lotta contro il *typhos*) e inoltre ne riconosce il ruolo di guida morale (*παιδαγωγική*): «Dopo la tragedia venne la commedia antica, che con la *parrhesia* si proponeva di guidare gli animi e che grazie a questa franchezza ricordava non senza utilità di liberarsi del *typhos*. Anche Diogene si servì di questi espedienti con scopo analogo».

⁶² Cf. *Icar.* 10 (Menippo di fronte alle teorie dei filosofi si sente *amechanos* e spinto da un desiderio di sapere decide di intraprendere il viaggio verso il cielo); *Nec.* 6 (Menippo *τᾶληθὲς ἔτι ἀγνοῶν* decide di scendere all'Ade); *Cont.* 1 (Caronte ride e poco dopo segue Hermes in cielo per sapere com'è il mondo dei vivi). Sul tema del viaggio dell'eroe satirico per conoscere l'*aletheia* e per altri esempi vd. CAMEROTTO (in corso di stampa, cap. III).

⁶³ Cf. *DMort.* 20 (10) 9; *Pisc.* 16 (Aletheia si pone a difesa di Parrhesiades, personaggio satirico del dialogo).

⁶⁴ Vd. CAMEROTTO (2009, 42-7).

⁶⁵ Il 'progresso morale' (*προκοπή*) è un principio comune a tutte le filosofie ellenistiche: la virtù si può ottenere solo grazie a un esercizio continuo, è un obiettivo da raggiungere attraverso un graduale miglioramento etico. Per quanto riguarda il cinismo il tema della *προκοπή* si trova tra gli *ἀποφθέγματα* di Bione (fr. 19, 20 Kindstr.), che lo eredita dalla scuola cirenaica e peripatetica. Vd. KINDSTRAND (1976, 204). La *προκοπή* ha, però, probabilmente una radice socratica (Diog. Laert. 7, 91).

di una corrente filosofica precisa⁶⁶. Il riso è, per così dire, una via breve verso la virtù, come rivela Tiresia a Menippo alla conclusione della sua catabasi:

Nec. 21 τοῦτο μόνον ἐξ ἅπαντος θηράση, ὅπως τὸ παρὸν εὖ θέμενος παραδράμης
γελῶν τὰ πολλὰ καὶ περὶ μηδὲν ἐσπουδακῶς.

Dovrai mirare unicamente a volgere a tuo vantaggio l'attimo che passa, di quasi tutto ridendo e nulla prendendo sul serio.

Luciano con la particolare *philanthropia* che è propria della filosofia cinica vuole quindi insegnare a ridere a tutti coloro che condividono, seppur in diversi gradi, una forma di *paideia* culturale⁶⁷. Il pubblico sarà quindi capace di comprendere caricature e parodie in base alla propria cultura: si crea uno spartiacque tra chi ride di fronte a forme di comicità più immediata (il *πλήθος*) e chi, invece, per ridere deve essere in possesso di una formazione e di un livello di attenzione più elevati (i *pepaideumenoi*), ma il progresso morale verso la saggezza toccherà tutti.

Dopo questa analisi si comprende meglio il giudizio di Fozio che abbiamo visto in principio: per Luciano è un «intento serio quello di fare una commedia in prosa». Grazie agli strumenti della retorica l'autore nel *Cataplus* mette in scena una commedia e facendo leva sulle competenze del pubblico crea una sorta di spettacolo interiore in cui gli animi si piegano al riso e si esercitano alla virtù. La pratica diatribica dello *spoudogeloion*⁶⁸ in Luciano non risponde soltanto a una esigenza morale introspettiva, ma come avviene nel teatro si concentra sulla ricezione del messaggio. L'esperimento comunicativo del *Cataplus* ha come obiettivo, infatti, la crescita culturale dell'uditorio che si sovrappone a quella morale, secondo quell'assunto comune nella Seconda Sofistica per cui chi è in possesso della *paideia* è anche eticamente formato. Luciano si erge a difensore della memoria storica e del patrimonio mitologico greco, condividendo l'aspirazione didattico-morale della retorica e riproducendo la meraviglia (*θέλξις*) del teatro. L'incanto intrecciato con l'attenzione critica prodotta dal riso induce nell'ascoltatore la visione più sublime: la

⁶⁶ Luciano, pur mostrando simpatie per la filosofia cinica, non risparmia dure critiche al movimento (cf. *Fug.*, *Peregr.*, *Pisc.*) come alle altre correnti filosofiche, caratterizzate da ragionamenti cavillosi che conducono spesso a esiti paradossali (cf. *Icar.* 5-10). Anche una possibile tendenza scettica pare non confermabile: l'unico credo di Luciano si orienta a una riscoperta della saggezza della vita comune (*Herm* 84 ἐς τὸ λοιπὸν ἂν ἄμεινον ποιήσαις βίον τε κοινὸν ἅπασι βιοῦν ἀξιῶν καὶ συμπολιτεύσει τοῖς πολλοῖς οὐδὲν ἀλλόκοτον καὶ τετυφωμένον ἐλπίζων). Sullo scetticismo di Luciano vd. BONAZZI (2010, in part. pp. 44s.).

⁶⁷ Il modello è quello del cinico Demonatte, un *pepaideumenos* (*Demon.* 4 ποιηταῖς σύντροφος ἐγένετο καὶ τῶν πλείστων ἐμέμνητο καὶ λέγειν ἤσκητο καὶ τὰς ἐν φιλοσοφίᾳ προαιρέσεις οὐκ ἐπ' ὀλίγον), che agisce per filantropia (*Demon.* 10) e fa del riso uno strumento di divulgazione dei propri principi: *Demon.* 21 ἐγέλα τὰ πολλὰ καὶ τοῖς ἀνθρώποις προσέπαιζε. La biografia di Demonatte è costruita, come quella di Diogene, attorno a una serie di aneddoti e motti di spirito: vd. BRANHAM (1989, 52).

⁶⁸ Vd. *supra* n. 15.

vista introspettiva agisce sull'anima convertendone la prospettiva sul reale⁶⁹.

Martina Tosello

Università Ca' Foscari

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Marcorà - Dorsoduro 3484/D

I – 30123 Venezia

dsu@pec.unive.it

⁶⁹ Si veda, per esempio, quanto viene detto in *Salt.* 81: il danzatore di teatro è dotato delle migliori qualità (ἐκ τῶν ἀρίστων κεκραμένον) e possiede una cultura approfondita (τὴν παιδείαν βαθύν), sicché il pubblico nel vederlo non può trattenersi dal provare piacere (οὐδὲ κατέχειν ἑαυτοὺς οἱ ἄνθρωποι ὑφ' ἡδονῆς δύνανται), poiché osservandolo riconosce l'immagine della propria anima e grazie alla vista adempie al motto delfico (τὸ Δελφικὸν ἐκεῖνο τὸ Γνώθι σεαυτὸν ἐκ τῆς θέας), imparando ciò che deve scegliere e ciò che deve fuggire.

Riferimenti bibliografici

ALEXIOU 1974

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, London, Cambridge University Press.

ALFÖLDI 1955

A. Alföldi, *Gewaltherrscher und Theaterkönig: die Auseinandersetzung einer attischen Ideenprägung mit persischen Representationsformen im politischen Denken und in der Kunst bis zur Schwelle des Mittelalters*, New York, Princeton University Press.

ANDERSON 1976

G. Anderson, *Lucian. Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden, E.J. Brill («Mnemosyne» suppl. XLI).

BELLINGER 1928

A.R. Bellinger, *Lucian's Dramatic Technique*, «YCS» I 3-40.

BETA 1992

S. Beta (a cura di), *Luciano. La danza*, trad. di M. Nordera, Venezia, Marsilio.

BOMPAIRE 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. De Boccard.

BOMPAIRE 1998

J. Bompaire (éd.), *Lucien. Œuvres, Opuscoles 11-20*, Paris, Les Belles Lettres.

BONAZZI 2010

M. Bonazzi, *Luciano e lo scetticismo del suo tempo*, in F. Mestre – P. Gómez (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona, Universidad de Bcelona, 38-48.

BOWERSOCK 1969

G.W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Clarendon Press.

BRANCACCI 1994

A. Brancacci, *Cinismo e predicazione popolare*, in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica. Volume I. La produzione e la circolazione del testo. Tomo III. I Greci e Roma*, Roma, Salerno, 433-55.

BRANHAM 1989

R.B. Branham, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press.

BRANHAM 1996

R.B. Branham, *Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the Invention of Cynicism*, in R.B. Branham – M.O. Goulet-Cazé (eds.), *The Cynics: the Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*, Berkley, California University Press, 265-93.

CAMEROTTO 1998

A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Ist. editoriali e poligrafici.

CAMEROTTO 2009

A. Camerotto (a cura di), *Luciano di Samosata. Icaromenippo o l'uomo sopra le nuvole*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CAMEROTTO in corso di stampa

A. Camerotto, *Le virtù e le imprese di Menippo e dei suoi colleghi nella satira di Luciano*, «Nuntius Antiquus».

CISTARO 2002

M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. Imagines e Pro imaginibus in Luciano*, Messina, Dipartimento di Scienze dell'Antichità.

CIVILETTI 2008

M. Civiletti (a cura di), *Filostrato. Vite dei Sofisti*, Milano, Bompiani.

DE MARTINO 2008

E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Bollati Boringhieri.

DESMOND 2008

W. Desmond, *Cynics*, Stocksfield, Acumen.

DICKEY 1996

E. Dickey, *Greek Forms of Address: from Herodotus to Lucian*, Oxford, Clarendon Press.

DUDLEY 1937

R.R. Dudley, *A History of Cynicism: from Diogenes to the 6th century A.D.*, Bristol, Bristol Classical Press (repr. 1998).

EDWARDS 2002

C. Edwards, *Acting and Self-actualization in Imperial Rome: some Death Scenes*, in P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge University Press, 377-94.

GARELLI 2007

M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, «Bibliothèque d'études classiques» LI.

GIANGRANDE 1989

L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague-Paris, Mouton.

GIARDINA 1989

A. Giardina, *L'uomo romano*, Roma-Bari, Laterza.

GOULET-CAZE 1986

M.O. Goulet-Cazé, *L'Ascèse Cynique*, Paris, Vrin.

GOULET-CAZE 1993

M.O. Goulet-Cazé, *Le cynisme a l'époque impérial*, « ANRW » II/36.4 2720-833.

HADOT 1969

I. Hadot, *Seneca und die griechisch-romische Tradition der Seelenleitung*, Berlin, De Gryter.

HADOT 2002

P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi.

HALL 1981

J. Hall, *Lucian's Satire*, New York, Arno Press.

HELM 1906

R. Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner.

IANNUCCI 2009

A. Iannucci, *Il citaredo degli Argonauti. Orfeo cantore e la poetica dell'incanto*, in A.M. Andrisano – P. Fabbri (a cura di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Ferrara, UnifePress, 11-22.

IANNUCCI 2001

A. Iannucci, *Il prezzo dei filosofi*, «Griseldaonline» IX <http://www.griseldaonline.it/temi/denaro/il-prezzo-dei-filosofi.html>.

JONES 1993

P. Jones, *Greek Drama in the Roman Empire*, in R. Scodel (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, Michigan University Press, 39-52.

KINDSTRAND 1976

J.F. Kindstrand (Hrsg.), *Bion of Borysthenes. A collection of the fragments with introduction and commentary*, Uppsala, Almqvist & Wiksell international.

KORENJAK 2000

M. Korenjak, *Publikum und Redner: ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*, München, C.H. Beck.

LADA-RICHARDS 2007

I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, Duckworth.

LANZA 2004

D. Lanza, *Luciano: gli dei al caleidoscopio*, in C. Darbo Pescansky (éd.), *La citation dans l'antiquité*, Grenoble, Millon, 189-98.

LAUSBERG 1998

H. Lausberg, *Handbook of Literary Rethoric: a Foundation for Literary Study*, Leiden-Boston-Köln, Brill.

LEDERGERBER 1905

J. Ledergerber, *Lukian und die altattische Kömodie*, Einsiedeln, Benzinger.

LO CASCIO 2003

E. Lo Cascio, *Mercato libero e "commercio amministrato" in età tardoantica*, in C. Zaccagnini (a cura di), *Mercanti e politica nel mondo antico*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 307-26.

MANIERI 1988

A. Manieri, *L'immagine poetica nella fantasia degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa, Ist. editoriali e poligrafici internazionali,

MASTROCINQUE 1979

A. Mastrocinque, *Demetrio tragodoumenos*, «Athenaeum» LIVII 260-76.

MACDOWELL 1990

D.M. MacDowell, *The Meaning of ἀλαζών*, in E. Craik (ed.), *Owls to Athens*, Oxford, Clarendon Press, 287-94.

MATTEUZZI 1988

M. Matteuzzi, *Luciano e la "commedia umana"*, in R. Gendre (a cura di), *Lathe Biosas: ricordando Ennio S. Burioni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 219-26.

MATTIOLI 1980

E. Mattioli, *Luciano e l'umanesimo*, Napoli, Istituto italiano per gli Studi Storici.

MCCARTHY 1934

B.P. McCarthy, *Lucian and Menippus*, «YCS» IV 3-58.

MEYER 1970

R. Meyer, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruxelles, Latomus.

NICOSIA 1994

S. Nicosia, *La Seconda Sofistica*, in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica. Volume I. La produzione e la circolazione del testo. Tomo III. I Greci e Roma*, Roma, Salerno, 85-116.

OLTRAMARE 1926

A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Genève, Imprimerie populaires.

PERNOT 2006

L. Pernot, *La retorica dei greci e dei romani*, Palermo, Palumbo.

RABBOW 1954

P. Rabbow, *Seelenführung: Methodik der Exerzitien in der Antike*, München, Kösel-Verlag.

ROCA FERRER 1974

J. Roca Ferrer, *Kynikòs trópos. Cinismo y Subversión Literaria en la Antigüedad*, Barcellona, Boletín del Instituto de Estudios Helénicos.

ROSENBLOOM 2012

D. Rosenbloom, *Athenian Drama and Democratic Political Culture*, in D. Rosenbloom – J. Dawidson (eds.), *Greek Drama IV: text, context, performance*, Oxford, Aris & Phillips, 270-99.

RÖSLER 1991

W. Rösler, *Michail Bachtin e il 'Carnevalesco' nell'antica Grecia*, in W. Rösler – B. Zimmermann (a cura di), *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante Editori, 15-51.

SCARPAT 1964

G. Scarpat, *Parrhesia: storia del termine e delle sue traduzioni in latino*, Brescia, Paideia.

SCHOULER 1987

B. Schouler, *Les sophistes et le theatre au temps des empereurs*, in P. Ghiron Bistagne – B. Scouler (éds.), *Anthropologie et théâtre antique*, Actes du colloque international (6-8 Mars), Montpellier, Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique.

SCHWARZ 1965

J. Schwarz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles-Berchem, Latomus.

SIFAKIS 1992

G.H. Sifakis, *The Structure of Aristophanic Comedy*, «JHS» CXII 123-42.

TOMASSI 2011

G. Tomassi, *Luciano di Samosata. Timone o il misantropo*, Berlin-New York, De Gruyter.

TRÉDÉ 2002

M. Trédé, *Le théâtre comme métaphore au IIe s. ap. J.-C.: survivances et métamorphoses*, «CRAI» II 581-605.

VEYNE 1989

P. Veyne, *Diaskeuai: le théâtre grec sous l'empire (Dion de Prusa, XXX, 94)*, «REG» CII/2 339-45.

WEBB 2006

R. Webb, *Fiction, Mimesis and the Performance of the Greek Past in the Second Sophistic*, in D. Konstan – S. Saïd (eds.), *Greeks on Greekness* (suppl. 29), Cambridge, Cambridge Philological Society, 27-49.

WEBB 2009

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.

WHITMARSCH 2005

T. Whitmarsh, *The Second Sophistic*, Oxford, Oxford University Press.

ZANKER 2008

P. Zanker, *Vivere con i miti: l'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Bollati Boringhieri.